

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

KELLY DEMO CHRIST

OS LUGARES DA EMPREGADA DOMÉSTICA NO CINEMA BRASILEIRO:

Um estudo a partir das personagens secundárias

Porto Alegre

2022

KELLY DEMO CHRIST

OS LUGARES DA EMPREGADA DOMÉSTICA NO CINEMA BRASILEIRO:

Os Lugares da Empregada Doméstica no Cinema Brasileiro: Um estudo a partir das
personagens secundárias

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Culturas, Política e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de Mestra em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Christ, Kelly Demo
Os Lugares da Empregada Doméstica no Cinema
Brasileiro: Um Estudo a Partir das Personagens
Secundárias / Kelly Demo Christ. -- 2022.
149 f.
Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Dissertação (Mestrado Profissional) -- Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Empregadas domésticas. 2. Cinema brasileiro. 3.
Papéis secundários. 4. Montagem. I. Rossini, Miriam de
Souza, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Kelly Demo Christ

OS LUGARES DA EMPREGADA DOMÉSTICA NO CINEMA BRASILEIRO:

Os Lugares da Empregada Doméstica no Cinema Brasileiro: Um estudo a partir das personagens secundárias

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Culturas, Política e Significação, como requisito parcial à obtenção de grau de Mestra em Comunicação.

Porto Alegre, 01 de julho de 2022.

BANCA EXAMINADORA:

Dr^a. Miriam de Souza Rossini (orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr^a. Mariana Souto
Universidade de Brasília

Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Dr. Rudimar Baldissera
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Deparei-me com a citação de Paulo Freire, “ninguém chega lá, saindo de lá”, que em sua simplicidade evoca muitos dos sentimentos que tenho sobre esta dissertação. Além dos processos que outros pesquisadores certamente partilham, voltados às descobertas, surgimentos de novas dúvidas, pesquisa de referências, exigência de leituras, e constante necessidade de se adaptar, me vi em muitos momentos perdida. Nem sempre ficou claro onde era o “lá”.

Concomitantemente a esta jornada de mestrado, estava também a de trabalho – aliás, *do outro* trabalho, o remunerado, já que o mestrado também foi trabalho. Primeiro, fazendo turno de madrugada em uma emissora de TV, para poder ter manhãs e tardes livres e não precisar deixar de fazer disciplinas e outras atividades acadêmicas. Depois, no meu atual emprego, na modalidade remota, de oito horas (que, não raramente, se estendem). E para além do desafio de conciliar tudo, esta dissertação foi produzida entre 2020 e 2022, período marcado pela pandemia de COVID-19. A experiência de mestrado não foi a esperada. Não foi possível ter aulas ou encontrar a minha orientadora e colegas presencialmente; tomar um café e falar de nossas pesquisas; frequentar a biblioteca do *campus*. Por outro lado, foram possíveis muitas coisas. Ter aulas *online* com professores que foram muito compreensivos em relação aos meus horários de trabalho; conversar com vários colegas, que sempre foram solícitos nos contatos virtuais; organizar uma verdadeira biblioteca digital para auxiliar na pesquisa. Foi possível fazer essa dissertação, apesar de tudo. E se ela está aqui, é porque mesmo eu me perdendo no processo, foi possível me encontrar, e se cheguei “lá”, foi graças às pessoas que aqui agradeço.

Agradeço à Profa. Dra. Miriam, que orientou esta pesquisa, trazendo seus *insights* e percepções, e incentivou-me a não fugir das minhas próprias ideias. Mais do que isso, não me deixou desistir, pois não foram poucas as vezes em que o peso de continuar pareceu demais. Obrigada por confiar na minha capacidade, e ter me lembrado da importância da pesquisa.

Aos professores da banca, Dra. Mariana, Dra. Cristiane e Dr. Rudimar, agradeço imensamente por terem concordado em participar, e por terem sido os primeiros a dar um olhar sobre essa dissertação. Passei a ver o momento da banca como parte da construção da própria pesquisa, e não como mero momento de postular uma nota. Desta forma, os apontamentos de vocês certamente ajudaram no desenvolvimento deste texto, e no meu, como pesquisadora.

Acrescento ainda que a Dra. Cristiane e Dr. Rudimar já tiveram participação na banca de qualificação, e foram meus professores durante o mestrado, impactando diretamente nas reflexões aqui contidas. Da mesma forma, agradeço a todos os professores com os quais tive a

oportunidade de aprender durante esse período, e que certamente tiveram influência nesta produção.

Aos colegas, e outros orientandos da professora Miriam, que participaram desde as primeiras etapas, trazendo novas perspectivas, autores, sugestões. Obrigada, Carlos Eduardo, Daniel, Giulia, Grazielle, Guilherme, Igor e Lucas. Também agradeço à Daniela, ao Sérgio e a Douglas, colegas preciosos que em muitos momentos foram ombro amigo, e acalentaram meu coração. Agradeço especialmente à Mariana, que dividiu esse barco comigo, por ser minha colega de mestrado e trabalho – uma acompanhou a outra em *quase* desistir, uma convenceu a outra a continuar, e agora uma pode ver a outra finalizar essa etapa, muito obrigada pela parceria, amizade, e pelos áudios longos.

À Nahara, que conhece essa pesquisa desde quando ela era apenas conversa fiada, um sonho de fazer mestrado - você viu tudo isso tomar proporções. Estávamos juntas no dia em que estudávamos na biblioteca, e recebi a notícia que tinha passado na prova de seleção, e estamos juntas até hoje, quando estou encerrando o texto, enquanto estava desabafando que não sei escrever considerações finais. Obrigada por falar sobre a pesquisa comigo sempre que precisei, por acreditar no potencial do assunto, e por me convencer de que eu conseguiria, porque tudo isso foi essencial.

Aos amigos Olga, Luiza e Vítor Hugo, por partilharmos tantos momentos bonitos, e vocês terem me lembrado que a vida tem muito a oferecer, sou grata. Vocês são inspiração, cada um da sua maneira, e estiveram presentes mesmo em tempos de ausência temporária – ninguém soltou a mão de ninguém.

Agradeço aos meus colegas de trabalho, que em muitos momentos também se viram envolvidos nessa empreitada. Principalmente ao Jean, Amanda e Rodrigo por terem me ajudado a organizar demandas, e a tirar férias para poder escrever.

Obrigada aos meus pais, Rosi e Ronaldo, que se preocuparam com meu bem-estar nesse período, me auxiliaram economicamente diversas vezes, e estiveram presentes (mesmo que distantes geograficamente). Agradeço por toda a dedicação e sacrifício para que eu tivesse uma boa educação, me possibilitando tantas oportunidades e vivências.

Por último, Matheus, amor da minha vida, agradeço tanto que nem cabe aqui. Por ter percebido o potencial deste tema para ser desenvolvido em uma dissertação; por ter lido cada linha que escrevi; por ser essa pessoa brilhante, que me provoca intelectualmente, e por quem tenho uma profunda admiração; por ter estado do meu lado em toda essa fase caótica e ter me ajudado tanto quanto pode; principalmente, obrigada pelo amor e companheirismo.

Por fim, obrigada a todos que me ajudaram a “chegar lá”.

EPÍGRAFE

Quando terminei Xica da Silva, recebi um convite para ir à Globo pegar o roteiro do Caso Especial Festa de Aniversário, adaptado da obra de Clarice Lispector. Fiquei eufórica porque eu adoro a Clarice. Achei que estavam me convidando para um papel incrível. Só que quando eu cheguei lá, vi que era para servir doces. Uma figuração. Fiquei muito indignada e disse: Não, obrigada. (...) estava tão determinada que mantive minha posição: Empregadas, nunca mais! Aí a imprensa alardeou, os diretores pararam de me convidar e eu fiquei um tempo sem fazer televisão. (...) Anos depois, quando fui convidada para fazer Transas e Caretas, do Lauro César Muniz, e aceitei, as pessoas me cobraram: Ué, você não disse que não topava mais papel de empregada? Acontece que a Dorinha fazia parte da trama. Era faxineira de dois irmãos – Reginaldo Faria e José Wilker – e tinha caso com ambos. Quer dizer, o problema não era ser empregada. O problema era entrar muda e sair calada. Isso eu já tinha feito e não precisava mais. Fiz tantas empregadas na minha vida que quando fui enredo da escola de samba Arrastão de Cascadura, do grupo I-B, com o enredo “Zezé, um Canto de Amor à Raça”, do carnavalesco João de Deus, havia uma ala só de domésticas, representando as empregadas que eu fiz ao longo da minha carreira. Lembranças de uma vida dura, mas cheia de sabor. Muito prazer, Zezé!

(Zezé Motta, 2019)

RESUMO

Empregadas domésticas fizeram, e ainda fazem parte de narrativas diversas do cinema brasileiro, na maior parte das vezes em papéis secundários e de figuração. Com o objetivo de compreender os lugares sócio-simbólicos desempenhados por elas, selecionamos longas-metragens ficcionais brasileiros em que as personagens aparecessem em papéis secundários, lançados após os anos 2000. O *corpus* está assim constituído: *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *A partilha* (Daniel Filho 2001), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Domingo* (Clara Linhart, Fellipe Gamarano Barbosa, 2018). Utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica e análise fílmica (AUMONT, 2009), e como estratégia metodológica, a criação de montagens com as cenas nas quais as personagens aparecem. Para melhor explorar a complexidade do conceito de lugar (AUGÉ, 2012), discutiremos suas conotações físicas (os espaços de circulação das domésticas nas cenas), e suas conotações sócio-simbólicas. Selecionamos os lugares de *obediência* e *desobediência* propondo falar sobre as relações de hierarquia e poder entre patrões e empregadas, que ocorrem também através das táticas (CERTEAU, 2014). Discutiremos os lugares de *afeto e solidão*, os quais permeiam as ambiguidades afetivas (GOLDENSTEIN, 2003), a participação das empregadas domésticas em uma família que não são as suas. Pelo processo de montagem, selecionamos cenas em que esses lugares aparecem, possibilitando conexões com os imaginários (JODELET, 2001; PESAVENTO, 2012) em relação a empregadas domésticas, construídos ao longo da história (RONCADOR, 2008). Nosso problema é, portanto, entender como esses lugares sócio-simbólicos são desempenhados por essas personagens nos filmes que compõem nosso *corpus* de análise. A relevância desta pesquisa está em discutir uma significativa parcela de trabalhadoras, durante um período de fortes discussões sobre seus direitos, através do cinema, ferramenta de expressão cultural capaz de expor discursos, visões de mundo, valores e identidades. Observamos, por fim, como são diversificadas as formas com as quais as personagens são construídas, ainda que todas elas partilhem de questões de classe e gênero, e a grande maioria de questões de raça. Percebemos que os lugares selecionados são carregados por ambiguidades, fazendo notar as ambivalências, tanto nos filmes, quanto na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Empregadas domésticas. Cinema brasileiro. Papéis secundários. Montagem.

ABSTRACT

Domestic workers have been part of different narratives of Brazilian cinema, most of the time in secondary and figurative roles. In order to understand the socio-symbolic roles played by them; we selected Brazilian fictional feature films (released after the 2000s) in which the characters appeared in secondary roles. The corpus is constituted by: *Chronically unfeasible* (Sérgio Bianchi, 2000), *The inheritance* (Daniel Filho 2001), *Hard labor* (Juliana Rojas and Marco Dutra, 2011), *Neighboring sounds* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2014), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) and *Domingo* (Clara Linhart, Fellipe Gamarano Barbosa, 2018). We used bibliographic research and film analysis as methodology (AUMONT, 2009), and as a methodological strategy, we used the creation of montages with the scenes where the characters appear. To better explore the complexity of the concept of place (AUGÉ, 2012), we will discuss its physical connotations (the spaces of circulation of the domestic workers in the scenes), and its socio-symbolic connotations. We selected the roles of *obedience* and *disobedience*, to talk about the relations of hierarchy and power between bosses and employees, which also occur through tactics (CERTEAU, 2014). We also will discuss the roles of *affection* and *loneliness*, which permeate affective ambiguities (GOLDENSTEIN, 2003), the participation of domestic workers in a family that is not theirs. Through the editing process, we selected scenes in which these roles appear, supporting connections with the imaginaries (JODELET, 2001; PESAVENTO, 2012) in relation to domestic workers, built throughout history (RONCADOR, 2008). Our problem is to understand how these socio-symbolic roles are played by these characters in the films that make up our corpus of analysis. The relevance of this research is to discuss a significant portion of Brazilian working class, during a period of strong discussions about their rights, through cinema, a tool of cultural expression capable of exposing speeches, worldviews, values and identities. Finally, we observe how diversified are the ways in which the characters are constructed, even though they all share features of class and gender, and most of them, racial aspects. We realize that the selected roles are loaded with ambiguities and ambivalences, both in the films and in the Brazilian society.

Keywords: Domestic worker. Brazilian cinema. Secondary roles. Montage.

LISTA DE IMAGENS

- Figura 1 – Imagens 1A a 1C – Empregadas domésticas figurantes. (Página 47)
- Figura 2 – Imagens 2A e 2B – Primeira aparição de Josilene (*Cronicamente inviável*). (Página 72)
- Figura 3 – Imagens 3A a 3E – Abertura de *A partilha*. (Página 73)
- Figura 4 – Imagens 4A a 4D – Primeira aparição de Paula (*Trabalhar cansa*). (Página 75)
- Figura 5 – Imagens 5A a 5D – Primeira cena do filme *O som ao redor*. (Página 76)
- Figura 6 – Imagens 6A a 6F – Primeira aparição de Mariá (*O som ao redor*). (Página 77)
- Figura 7 – Imagens 7A a 7H – Primeira aparição de Luciene (*O som ao redor*). (Páginas 78 e 79)
- Figura 8.1 – Imagens 8A a 8D – Primeira aparição de Maria (*O som ao redor*). (Páginas 79 e 80)
- Figura 8.2 – Imagens 8E e 8F – Mariá na chegada e Mariá no serviço. (Página 81)
- Figura 9 – Imagens 9A a 9D – Primeira aparição de Francisca (*O som ao redor*). (Páginas 81 e 82)
- Figura 10 – Imagens 10A a 10B – Primeira aparição de Rita (*Casa grande*). (Página 82)
- Figura 11 – Imagens 11A a 11B – Primeira aparição de Noêmia (*Casa grande*). (Página 83)
- Figura 12 – Imagens 12A a 12D – Primeira aparição de Ladjane (*Aquarius*). (Página 84)
- Figura 13 – Imagens 13A a 13D – Primeira aparição de Inês (*Domingo*). (Página 85)
- Figura 14.1 – Imagens 14A e 14B – Obediência de Josilene. (Página 90)
- Figura 14.2 – Imagens 14C e 14D – Passado de Josilene. (Página 91)
- Figura 14.3 – Imagens 14E e 14J – Desobediência de Josilene. (Página 92)
- Figura 15.1 – Imagens 15A e 15B – Paula na entrevista de emprego. (Página 94)
- Figura 15.2 – Imagens 15C e 15D – Paula nos primeiros dias de trabalho e Paula de uniforme. (Página 95)
- Figura 15.3 – Imagens 15E e 15F – Paula recebe a chave de Helena. (Página 96)
- Figura 16.1 – Imagens 16A a 16D – Maria passando roupa descalça. (Página 99)
- Figura 16.2 – Imagens 16E a 16H – Personagens aparecem descalços. (Página 100)
- Figura 16.3 – Imagens 16E a 16H – Luciene e Clodoaldo se encontram para transar. (Página 103)
- Figura 17 – Imagens 17A a 17B – Sônia encontra as fotos de Rita. (Página 104)
- Figura 18 – Imagens 18A e 14B – Josilene desfila na Sapucaí e é vista por Maria Alice. (Página 108 e 109)

- Figura 19.1 – Imagens 19A a 19D – Bá Toinha consola as irmãs que perderam a mãe. (Página 111)
- Figura 19.2 – Imagens 19E a 19F – Bá Toinha segue morando no apartamento vazio. (Página 112)
- Figura 19.3 – Imagens 19H e 19I – A presença de Bá Toinha encerra a briga. (Página 113)
- Figura 19.4 – Imagens 19J a 19M – Gravação antiga com Bá Toinha. (Página 113)
- Figura 20.1 – Imagens 20A e 20B – Helena mostra o quarto para Paula. (Página 114)
- Figura 20.2 – Imagens 20C e 20F – Helena sobressaltada, Paula entra na cozinha. (Página 115 e 116)
- Figura 20.3 – Imagens 20G – Paula e Vanessa assistindo TV. (Página 116)
- Figura 20.4 – Imagens 20G e 20J – Paula e Vanessa montam a árvore de Natal. (Páginas 116 e 117)
- Figura 20.5 – Imagens 20L e 20M – Paula começa a trabalhar no shopping e recebe a carteira de trabalho. (Página 118)
- Figura 21.1 – Imagens 21A a 21D – Jean investe sexualmente em Rita. (Página 121)
- Figura 21.2 – Imagens 21E a 21H – Depois do forró, Jean e Rita vão para cama. (Páginas 121 e 122)
- Figura 21.3 – Imagens 21I – Pôster do filme *Casa grande*. (Página 122)
- Figura 22.2 – Imagens 22E e 22F – Aniversário de Ladjane com a foto do filho. (Página 124)
- Figura 22.3 – Imagens 22G a 22H – Ladjane mostra a foto do filho. (Página 124)
- Figura 23 – Imagens 23A a 23B – Inês demonstra afeto e Inês e Rita vão embora. (Página 125)
- Figura 24 – Imagens 24A e 24B – Imagens da solidão de Ladjane e Bá Toinha. (Página 126)
- Figura 25 - Augusto Gomes Leal e a ama-de-leite Mônica. Recife/PE, 1860. (Página 128)
- Figura 26.1 – Imagens 26A a 26B – As empregadas nos álbuns. (Página 129)
- Figura 26.2 – Imagens 26C a 26D – As empregadas nos pesadelos. (Página 129)
- Figura 27 – Imagens 27A e 27B – Imagens da solidão de Paula e Rita. (Página 130)

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Seleção de cenas (Página 66)

Tabela 2 – Tempo das montagens produzidas (Página 69)

Tabela 3 – Primeira aparição (Página 68)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Caminhos percorridos: a trajetória da pesquisa até o atual recorte	20
1.2	Vendo lugares longínquos: os conceitos mobilizados	25
2	EMPREGO E EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO BRASIL	30
2.1	Relações de classe, gênero e raça no trabalho doméstico.....	30
2.2	De escravas a trabalhadoras: a constituição histórica do emprego doméstico no Brasil..	34
2.3	Crises atuais: rupturas e permanências	40
3	LIMPA, SERVE A MESA, E EXISTE: EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO CINEMA BRASILEIRO	45
3.1	A empregada doméstica no audiovisual: primeiras aproximações.....	45
3.2	Empregadas presentes: do fundo ao centro das ficções.....	51
3.3	Apresentação dos filmes do <i>corpus</i> de pesquisa	57
4	OS LUGARES DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS	64
4.1	Montagem.....	64
4.2	<i>Ponto de partida</i> : primeiras aparições.....	70
4.3	<i>Obediência e desobediência</i> : o lugar das táticas e das estratégias	88
4.4	<i>Entre a afeto e solidão</i> : as relações de ambiguidade afetiva.....	108
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
	REFERÊNCIAS	139
	REFERÊNCIAS FÍLMICAS	143
	APÊNDICE	145
	GLOSSÁRIO	147

1 INTRODUÇÃO

Emergência é a ação de emergir, também é associado ao caráter de urgência, algo que é inadiável. O ano pandêmico de 2020 ficou marcado pela emergência, e foi nele que iniciamos esta pesquisa. Com a atual situação brasileira, em que vimos o país voltar ao mapa da fome, o aumento do custo de vida e da taxa de desemprego, crises econômicas e políticas, falar sobre emprego doméstico também se mostra emergencial.

O Brasil é o país com maior número de empregadas domésticas no mundo. Usar a expressão no feminino é uma forma de reforçar que 92% dessa categoria é formada por mulheres. São mais de 5 milhões de trabalhadoras, o que constitui a categoria ocupacional nacional que mais emprega mulheres¹. É um grupo numeroso, mas com um perfil bastante específico: 63% são mulheres negras, maioria vindas de famílias de baixa renda, com pouca escolaridade, cuja profissão é marcada pela persistência da informalidade, remuneração baixa, precarização do trabalho, dentre outras problemáticas, como é assinalado por pesquisas do Ipea – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (PINHEIRO et al., 2019)².

Tendo isto em vista, os lugares sociais e simbólicos exercidos pelas empregadas domésticas dentro da sociedade brasileira são marcados por estigmas, seja pelas questões de classe, raça ou gênero. E isso se repete na ficção audiovisual brasileira. Desde a Tia Nastácia do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, de Monteiro Lobato, ou a Val de Regina Casé em *Que horas ela volta?* (2015), filme de Anna Muylaert, são diversas as personagens que povoam as narrativas³, e constroem o imaginário em torno das empregadas domésticas.

Porém, não é sempre que essas personagens se destacam e são as protagonistas da história; na maioria das vezes são reservados para as empregadas domésticas papéis secundários e de figuração. No caso do cinema, são exceção os filmes que as colocam como personagens principais. Em conformidade, na literatura acadêmica brasileira recente, são encontradas diversas pesquisas que analisam obras do audiovisual em que empregadas domésticas são principais, mas são mais escassos as que tangem discussões sobre as personagens secundárias.

¹ Segundo levantamento da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), do IBGE, no segundo trimestre de 2016, a categoria que mais emprega no Brasil é a do setor de serviços, com 62,4 milhões de pessoas, sendo que o serviço doméstico constitui cerca de 10% do setor (BENEDITO, 2017).

² Nesta pesquisa utilizamos os dados mais recentes divulgados, principalmente os coletados em 2018 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), na Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua), e analisados por Pinheiro, Lira, Rezende e Fontoura, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea).

³ A definição das palavras seguidas de asterisco está no Glossário.

Como nos explica Doc Comparato, enquanto "o protagonista está em primeiro plano, no centro da atenção, e é, por conseguinte, o mais trabalhado e desenvolvido" (COMPARATO, 2000, p. 122), os personagens secundários e coadjuvantes estarão acompanhando esse protagonista, sendo construídos ao longo do enredo*. Para o autor, tanto protagonistas quanto secundários podem ser um grupo de pessoas, e não apenas um único personagem. Por isso, compreendemos que esses personagens secundários podem ter participação em alguns momentos-chave; aparecer em alguma narrativa paralela à trama principal; dar suporte de cena, contracenando com os protagonistas da história e por isso, em muitas narrativas, terem menos aparições. Já os figurantes seriam personagens com curta aparição, que quase não se relacionam com a trama principal. Desta forma, entendemos que falar sobre filmes nos quais as empregadas domésticas são secundárias ou figurantes é falar sobre o que compõe a regra nas construções narrativas.

Assim, a proposta desta pesquisa é analisar filmes produzidos depois dos anos 2000 que tenham empregadas domésticas em papéis secundários. Definimos esse período por se tratar de um recorte interessante de um cinema brasileiro mais contemporâneo, acompanhado de um contexto onde eram expressivas as discussões a respeito do emprego doméstico, culminando na votação de leis que procuravam um nivelamento da categoria laboral em relação às demais⁴. Queremos pensar sobre os lugares sócio-simbólicos que as empregadas domésticas desempenham no cinema brasileiro, as práticas que as constroem enquanto personagens. Os filmes que escolhemos, e abarcamos nesse recorte são: *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *A partilha* (Daniel Filho 2001), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Domingo* (Clara Linhart, Fellipe Gamarano Barbosa, 2018)⁵.

Cabe notar que existem outros filmes que poderiam ter adentrado nossa pesquisa. Contudo, na etapa de definição do *corpus*, esses sete foram os filmes que localizamos, e que pudemos confirmar que se adequavam aos critérios estabelecidos previamente. Por apresentarem temáticas diversas, com narrativas distintas entre si, notamos que esse recorte se faz suficiente para nossa exploração.

⁴ A chamada PEC das Domésticas, Proposta de Emenda à Constituição nº 66 de 2013, e Lei Complementar nº 150 de 2015.

⁵ Informações sobre os filmes, tais como roteiristas, produtores, elenco, distribuidoras, e fontes utilizadas para acesso aos mesmos, estão presentes no Apêndice, no pós-texto desta dissertação.

Nessa ampla gama de narrativas ficcionais, queremos nos debruçar sobre o papel dessas empregadas domésticas, e discutir alguns lugares sócio-simbólicos: *obediência e desobediência; afeto e solidão*. Nossa investigação propõe como problema de pesquisa: **como esses lugares sócio-simbólicos são desempenhados pelas personagens empregadas domésticas, nos filmes que compõe nosso corpus de análise?**

Nos propomos a abranger a ambivalência do termo lugar, possibilitando a discussão de espaços físicos e sociais representados. Por isso optamos em discuti-los enquanto “desempenhados”, não se tratando apenas de observar cenários nestes filmes, e sim o que a presença das personagens empregadas domésticas remete nesses espaços, como elas se comportam, como elas são constituídas enquanto personagens, e como se relacionam com os demais personagens.

Pode causar um estranhamento pensar que lugares possam ser desempenhados, principalmente levando em consideração que estamos tratando aqui sobre personagens ficcionais, cujas ações são, em grande parte, decididas pelos realizadores da obra fílmica. Ou seja, quem está por trás da elaboração dessas personagens não são empregadas domésticas, e sim roteiristas, diretores, produtores, atrizes, e demais realizadores dos filmes que estamos analisando. Contudo, as personagens empregadas domésticas presentes nessas narrativas são construídas a partir de ações, falas, características físicas, que constituem seu desempenho na obra fílmica, dentro de lugares sócio-simbólicos que nos propomos a discutir.

A ideia de *obediência*, que aqui colocamos em oposição à *desobediência*, refere-se aos momentos em que padrões instruem as empregadas a respeito de seus afazeres, havendo nisso múltiplos modos de ação, desde um pedido sutil, amoroso, impositivo, ríspido. Nos interessa perceber essas diferentes cadências na forma de lidar com as funcionárias, bem como a oposição a isso: que aqui nos referimos como *desobediência*. Nos interessa colocar os dois termos como oposição, e analisar as cenas dentro desse prisma, tendo em vista que o que estamos intitulado como *desobediência* refere-se à quebra de expectativa daquilo que seria esperado das funcionárias – seja feito de forma explícita: o desafio das autoridades, ou seja implícita: os atos ilícitos ao virar de costas dos patrões.

Ou seja, *obediência e desobediência* em nossa pesquisa representam o lugar comum de submissão das empregadas domésticas, e seu rompimento com esse lugar, ainda que por vezes de maneira secreta. Importante mencionar que essa relação não é, contudo, direta. Não estamos nos referindo à desobediência à ordem dada de forma explícita, ainda que possa ocorrer. Estamos nos referindo às desobediências sutis, resistências e pequenas táticas do dia a dia, utilizadas por elas, para romperem as situações de subordinação.

Dito isso, também é importante reforçar que não estamos fazendo um julgamento moral, do que é errado e certo, de insinuar que a empregada doméstica deve *obedecer* ou *desobedecer* a seus patrões, e sim de analisar que é esperado delas *obediência*, e em que circunstâncias há o rompimento desse tipo de expectativa (e quando não há). Pensamos que essa discussão poderia ser feita sobre qualquer relação de trabalho explicitamente hierárquica, havendo dentro do emprego doméstico algumas particularidades. Discutir essas relações torna-se especialmente profícuo por características que traremos ao longo de nossa pesquisa, tais como as raízes fundamentalmente escravagistas do emprego doméstico no Brasil, a persistência da informalidade e de condições de precariedade trabalhista, bem como as relações de intimidade que muitas vezes se formam dentro do âmbito do lar.

Dentro da mesma linha, nos propomos a discutir *Afeto e solidão* que, da mesma forma que os tópicos anteriores, também são lugares observados nos filmes. O lugar de *solidão* é marcado pelos planos que isolam as personagens, os momentos em que as narrativas as constroem como elementos estranhos dentro de um ambiente. Colocamos como seu oposto, os lugares de *afeto*, que nem sempre se desassocia das relações hierárquicas, mas podem possibilitar um espaço dos sentimentos e relações. Ou seja, ambos os lugares exploram as conhecidas relações entre as empregadas domésticas e as famílias para quem trabalham, e esses lugares são constantemente permeados por ambiguidades afetivas, bem como de um certo deslocamento das personagens ao estarem dentro de uma residência que não é a sua – mas onde, por vezes, até moram por anos.

Percebemos que *afeto* é um termo bastante amplo, e que inclusive seria capaz de abarcar a própria *solidão*, uma vez que *afeto* tem relação com o campo de sentimentos e subjetividades. Contudo, aqui optamos por colocá-los como opostos, pensando no *afeto* como campo relacional, quer seja positivo ou negativo, incluindo as relações de carinho, tensionamento, desejo, dentre tantas outras que pudemos observar nos filmes estudados. Já a *solidão*, lugar de uma individualidade melancólica, do não pertencimento.

Esses lugares se entrecruzam nos filmes, se relacionam de diversas formas, e em sua repetição nos dão pistas das múltiplas interpretações que podemos ter a partir das imagens selecionadas. Podemos ainda expor que outros tantos lugares existem, mas que estes aqui postos já se mostraram suficientes para o debate proposto.

O **objetivo geral** de nossa pesquisa, portanto, é compreender como são desempenhados esses lugares sócio-simbólicos pelas personagens empregadas domésticas nos filmes brasileiros de ficção pós anos 2000. Essa observação será capaz de suscitar discussões sobre lugares, a fim de percebermos como essas imagens dialogam com as estruturas sociais citadas.

Como **objetivos específicos**, pretendemos:

- a. Contextualizar o serviço doméstico no Brasil e suas formas de aparecimento no cinema brasileiro.
- b. Mapear as imagens das empregadas domésticas nos filmes do *corpus* de análise, criando um recorte apenas com as cenas em que elas aparecem.
- c. Criar um panorama sobre como são construídas essas cenas, como se dá a interação delas com os outros personagens, e como podemos relacionar os filmes entre si.
- d. A partir desse panorama criado, discorrer sobre os papéis exercidos pelas empregadas domésticas nos lugares de *obediência e desobediência; afeto e solidão*.

Podemos apontar como justificativa do nosso trabalho a discussão a respeito dessa significativa parcela de trabalhadoras, em especial nas duas últimas décadas em que acontece o recorte temporal dessa pesquisa. Desde o início dos anos 2000, aconteceram vários debates sobre a equiparação de seus direitos – principalmente após a chamada PEC das Domésticas, Proposta de Emenda à Constituição nº 66 de 2013, e da Lei Complementar nº 150 de 2015. Juliana Teixeira (2021) assinala que de 2011 a 2015, houve um aumento de reportagens televisivas sobre o tema, podendo ser considerado uma resposta discursiva da mídia para as previsões de que, com a aprovação das PECs, haveria uma grande valorização do trabalho doméstico, resultando em ascensão social da categoria. Segundo a autora:

Diante do potencial risco de que essa ocupação (que passou inclusive a ser citada como profissão) acabasse e, diante das dificuldades que as famílias já encontravam para contratar empregadas domésticas mensalistas, foi interessante observar o jogo discursivo que construiu a personagem das empregadas como trabalhadoras que mereciam destaque. (TEIXEIRA, 2021, p. 43)

Para Teixeira, o auge dessa midiática foi a novela *Cheias de Charme* em 2012, em que “pela primeira vez na história das telenovelas brasileiras, mais de uma trabalhadora doméstica era protagonista” (*idem ibidem*). Ainda que tenha havido importantes avanços, é fundamental ressaltar que, apesar do referido discurso midiático de previsão de ascensão social após a aprovação das PECs, “os números confirmam que perduram a desvalorização e a precarização da categoria, refletidas nos níveis de formalização e de renda” (PINHEIRO et al., 2019, p. 43).

Dessa forma, ao produzirmos um recorte de filmes a partir dos anos 2000, estamos nos voltando ao contexto de um efervescente debate midiático sobre essa categoria. Para além disso, os selecionados possuem personagens com algum tipo de participação no enredo, e aparecem em cena exercendo sua profissão. Essas cenas são capazes de evocar discussões sociais a

respeito dessa categoria laboral, ainda que dentro de papéis secundários, conforme apontado anteriormente. Pesquisar sobre empregadas domésticas secundárias trata-se, sobretudo, de um recorte inédito, tendo em vista que a maioria das pesquisas se volta quase exclusivamente a obras que as colocam em protagonismo.

Partimos do cinema⁶, um integrante da cultura, para discutir questões que se vinculam à sociedade brasileira, especificamente os lugares ocupados pelas empregadas domésticas. Acreditamos que muitos contextos retratados nos filmes têm origem em um senso comum que naturaliza as condições e práticas dessa categoria laboral em nossa sociedade. Para poder falar sobre a sociedade brasileira, entendemos que não se trata de pensar em situações individuais, e sim em estruturas sociais constituídas ao longo da história, e que possuem relação direta com um perfil específico de mulheres que exercem essa profissão. É importante reforçar que não fazemos julgamento dos filmes, no sentido de pensar se há ali uma crítica, ou reprodução irrefletida de um comportamento discriminatório, e sim pretendemos trazer à baila as discussões que essas imagens são capazes de evocar. Ou seja, a partir das imagens fílmicas, nossa pesquisa encontra as reflexões a respeito dos lugares desempenhados pelas empregadas domésticas no cinema brasileiro, construindo relações com os lugares sócio-simbólicos onde atuam as empregadas domésticas na sociedade brasileira.

Salientamos ainda que nossa proposta não é a de analisar as narrativas dos sete filmes do *corpus* como um todo, pois as personagens empregadas domésticas estão presentes apenas em momentos específicos. Reforçamos, inclusive, que em alguns desses filmes sua participação é bastante escassa, de apenas alguns minutos. Dessa forma, parte da **proposta metodológica** é criar uma montagem de imagens nas quais elas se fazem presentes, ou são mencionadas por outras personagens, e reordená-las por categorias, correspondentes aos lugares sócio-simbólicos que iremos discutir.

Voltar-se para um método que utiliza a montagem como forma de observar o material surge a partir da experiência acadêmica e profissional da autora. Experiência acadêmica ao participar de projetos de extensão no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas, e experiência profissional ao trabalhar como editora de televisão. Ao que tudo indica, nossa metodologia de organização e observação das imagens acabou tornando-se

⁶ Correndo risco de estarmos sendo redundantes, queremos alinhar que, no caso desta pesquisa, cinema não se limita a uma sala escura onde são projetadas obras fílmicas. Concordamos com Fernão Pessoa Ramos (2009) que reflete: “cinema pode ser muita coisa, inclusive aquilo que parece ser: filmes (narrativa com imagens em movimento e sons) exibidos em salas escuras ou monitores de vídeo.” (RAMOS, 2009, p.9).

inerente ao processo de colocá-las em uma sequência num programa de edição, possibilitando ver o todo e as partes continuamente através da montagem.

Inspirados em Aby Warburg, utilizaremos a montagem como uma espécie de deslocamento metodológico. Didi-Huberman (2013) descreve que Aby Warburg tratava a imagem como um fenômeno antropológico:

Warburg, creio, sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre a imagem porque tinha certeza de duas coisas, pelo menos. Primeiro, não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentares ou cristalizados nela. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33).

Warburg afixou mil reproduções fotográficas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão dessa composição, intitulada *Atlas Mnemosyne*, continha 63 painéis de 170 por 140 centímetros, a serem publicados de forma que todos os detalhes das ilustrações se mantivessem visíveis. Esse *Atlas* foi uma forma encontrada pelo estudioso de contar a história e, pelo que é indicado por Giorgio Agamben (2017), o método Warburg é “habitualmente caracterizado como uma recusa do método estilístico-formal dominante na história da arte no final do século XIX” (p.113); isso ocorre porque, diferente de uma concepção formal da história escrita e linear, *Mnemosyne* conta a história através dessa associação de imagens.

Como explica Agamben (2017), a iconografia de Warburg não é um fim, e sim está sendo usada para configurar novos problemas na leitura de um tempo histórico e ético, traçando um “diagnóstico do homem ocidental” (p.118). Da mesma forma, não é do nosso interesse pensar em uma história evolucionista, uma vez que a percepção que temos é que essas imagens, das empregadas domésticas nos filmes, ainda que em diferentes anos e contextos, têm diversos aspectos comuns – através da montagem, queremos entender o que isso tem a nos dizer.

Jacques Aumont (2009) aponta que um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e organização de imagens, sons e inscrições gráficas. Três operações fazem parte do processo de montagem: seleção, agrupamento e junção. Ao serem realizadas, essas técnicas formam o filme (AUMONT, 2009, p. 53–54), pois estabelecem sua sintaxe, semântica e ritmo. Dessa forma, ao anularmos a existência de uma montagem prévia, sabemos que estamos descaracterizando esses filmes enquanto obra, e propondo uma nova leitura a seu respeito.

Não podemos ignorar, no entanto, que, diferentemente dos montadores dos filmes do *corpus*, não temos acesso a nada que não esteja nos próprios filmes. Por isso, ainda que

estejamos propondo uma nova forma associativa de observar, essa retirada de contexto não cria imagens, apenas novos sentidos para observá-las. Isso porque, se antes o que unia essas imagens era a narrativa ditada pelo enredo (sintaxe), agora, o que irá organizá-las é a presença das empregadas domésticas em cena – estas que, muitas vezes, são invisibilizadas, vão tornar-se o centro das atenções para nosso olhar de análise.

Concordamos com Aumont e Michel Marie (2004), de que a análise fílmica nos propõe apreciar melhor a obra para assim compreendê-la, pois, ainda que pertença a um contexto de realização, também aponta em si um texto, formado a partir de dados visuais e sonoros, que são capazes de construir um efeito⁷ (a semântica, antes apontada por Aumont, 2009). Mesmo que não haja uma fórmula única para produzir uma análise – por isso não sendo possível esgotar aqui as interpretações sobre nossos objetos de estudo empírico –, fazemos um recorte que busca discutir nosso problema de pesquisa. Esses autores explanam as ferramentas da análise fílmica das quais iremos nos apropriar.

Assim, o que iremos observar nessas imagens? Tudo aquilo que compõe as cenas: a *cenografia* (quais são as escolhas de ângulo* e enquadramento dos planos*, iluminação, profundidade de campo*, o que está em foco e o que está desfocado; como se dá a direção de arte*, as cores escolhidas, os objetos de cena, como as empregadas domésticas se vestem); a *composição das personagens* em cena e em relação a outras personagens (como são as empregadas domésticas, tipo de corpo, idade, cor, como são seus gestos, ações em cena, formas de falar, e quantidade de falas; como as outras personagens tratam as empregadas domésticas, observando as interações, gestos, toques); e a *sonoridade* que acompanha a personagem (tons de voz e as falas em si, efeitos sonoros*, trilhas musicais).

Toda essa composição descrita é o que formula as personagens, que são a discussão principal dentro de nossa pesquisa. Como postula Paulo Emílio Sales Gomes, “o cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (GOMES, 1968, p. 67); da mesma maneira, a personagem cinematográfica é constituída pelo que vemos, pelas falas que ouvimos, pelos contextos da narrativa, e muitas vezes também por aquilo que o narrador situa. Ao comparar a construção das personagens no teatro e no cinema, ele observa que em ambos as personagens são encarnadas por atores, porém no filme há apenas uma gravação de suas imagens e vozes, enquanto no espetáculo teatral observa-se que o ator realmente está ali. Para Gomes (1968), se no palco do teatro a personagem será vista de longe pelo público, da cabeça aos pés, a não ser

⁷ Aquilo que a montagem produz é o que Aumont (2009) nomeia de *função* ou *efeito*. Utiliza, no entanto, o termo efeito para se referir a casos concretos, a ideia do sentido gerado pela própria montagem.

que estejam sendo usados artifícios de iluminação que ocultem alguma parte do corpo, no cinema, consegue-se identificar o olhar humano, ao focar apenas uma parte ou outra do observado⁸, a partir do enquadramento da câmera. Desse modo, compreenderemos como os filmes do *corpus* constroem essas personagens, dentro daquilo que é constituído pela linguagem cinematográfica.

Observamos esses pontos relativos às imagens e ao som do filme como uma forma de desvendar essas personagens, o que se propôs a construir sobre sua personalidade e subjetividade, colocando-as em espaços sociais e simbólicos específicos, que serão discutidos. Essa montagem está disponível para a consulta dos leitores no *website*: www.cinemadeporao.com.br/domesticasnocinema.

1.1 Caminhos percorridos: a trajetória da pesquisa até o atual recorte

Nossa pesquisa vem passando por diversos avanços e transformações desde suas etapas iniciais, de forma que iremos expor brevemente os principais pontos dessa trajetória. Em um processo que se pode indicar como pré-pesquisa, buscamos por obras fílmicas brasileiras que tivessem empregadas domésticas mulheres, figurantes e protagonistas, em obras de ficção e documentários, longas e curtas-metragens, de qualquer gênero narrativo cinematográfico. Elaboramos uma lista que em um primeiro momento abarcava estritamente as referências fílmicas da pesquisadora, posteriormente expandida a partir de ferramentas de busca na internet, e leitura de trabalhos acadêmicos com referências a essas mesmas personagens⁹. Ademais, tivemos acesso ao Dicionário de Filmes Brasileiros de Antônio Leão da Silva Neto (2002), em que se encontra a relação de filmes de 1909 a 2002; pesquisamos por palavras-chave como “empregada”, “doméstica”, “babá”, “faxineira”, “governanta”, “cozinheira”, e encontramos cerca de 50 filmes, a maioria pornochanchadas. Além disso, adicionamos obras sempre que nos deparamos com novos títulos, havendo atualmente 100 filmes na lista, abrangendo o período

⁸ Importante frisar que Paulo Emílio Sales Gomes (1968) não aponta em seu texto que o mecanismo de identificação com as personagens cinematográficas é maior do que no teatro ou no romance. Sua reflexão busca descrever as nuances de cada uma das construções, apontando que, por exemplo, no teatro pode ocorrer o inesperado, e essa tensão não acontece no cinema, em função de sua reprodutibilidade. O romance, por sua vez, permite ao leitor imaginar a cena, enquanto no filme há uma imposição de elementos visuais, rompendo com possíveis identificações permitidas pela imaginação. Para ele, todavia, o cinema desenvolve uma simbiose entre romance e teatro.

⁹ Aqui podemos dar destaque para as dissertações de Melo (2016), Silva (2016), Velho (2017) e Almeida (2018), as quais foram grande referência para a elaboração do nosso projeto.

de 1943 a 2020. Para sistematizá-los de uma forma mais visual, utilizamos o site *Filmow*, rede social brasileira colaborativa com foco em filmes e séries, para catalogá-los¹⁰.

Notamos que alguns dos títulos encontrados se enquadravam como cinema de horror, de forma que ensaiamos um artigo publicado em 2019, na *Revista Temática* (UFPB), intitulado “O horror do serviço doméstico: a representação das empregadas nos filmes *Trabalhar cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2018)”. Ali observamos que poucos são os filmes brasileiros de horror com empregadas domésticas, tendo um ponto de convergência nessas duas codireções de Juliana Rojas e Marco Dutra. Se em *Trabalhar cansa*, a personagem da empregada é secundária, de forma que ainda permanece nos debates de nosso *corpus* atual, em *As Boas Maneiras*, ela é protagonista, e muda de profissão por volta do meio do filme. É interessante notar que em ambos, a saída das personagens do emprego sugere uma melhoria pessoal simbólica, ainda que em termos de poder aquisitivo, ou condições de vida, as duas personagens permaneçam no mesmo padrão de vida que anteriormente.

Também em 2019 apresentamos “‘Ela é da família’: O Trabalho no documentário ‘Doméstica’ de Gabriel Mascaro”, no VI Encontro de Pesquisas Históricas (CHRIST; SILVA, 2019), analisando características da profissão que surgem como idiossincrasias, e ficam explícitas na obra de Mascaro – por exemplo, as entrevistadas serem empregadas domésticas desde a infância; terem problemáticas sociais graves que afetam a si mesmas e suas famílias; lidarem com grande demanda nas casas onde trabalham, e manterem relação de carinho com os filhos dos patrões, por quem são entrevistadas. Percebemos nesta análise que, assim como as funções trabalhistas das empregadas domésticas são vastas, e até mesmo confusas, também é ambíguo onde terminam as relações profissionais e começam as relações afetivas das empregadas com seus patrões.

Já no mestrado participamos, em 2020, do III Seminário Discente de Pesquisa em Comunicação com “As Empregadas Domésticas no Cinema Brasileiro: Um estudo a partir do filme *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015)”. Também pertencente ao nosso *corpus* atual, tivemos a oportunidade de criar os primeiros esboços de análise do filme de Barbosa, observando como a personagem Rita vai ao encontro do estereótipo da empregada iniciadora sexual do filho dos patrões.

¹⁰ A referida lista pode ser visitada no website Filmow: <<https://filmow.com/listas/representacao-das-empregadas-domesticas-no-cinema-brasileiro-185996/>>. Último acesso em 14 de maio de 2022.

Esse imaginário da lascívia sexual aparece relacionado à figura da “mulata”¹¹ em diversas obras da literatura, incluindo em Gilberto Freyre em *Casa-grande & Senzala*, de 1933: “o que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço. Desejo não: ordem” (FREYRE, 1987, p. 372). Ainda que no filme a relação entre Jean (protagonista adolescente, filho dos patrões) e Rita (empregada doméstica) seja marcada por ambiguidades, no qual a mulher mais velha também consegue exercer certo domínio na relação, acreditamos que o filme tange por essas antigas relações coloniais, inclusive havendo uma relação no título das obras.

Também em 2020, participamos do GP de Cinema da Intercom, com “Trabalhar e Habitar: o espaço ocupado pelas empregadas domésticas em *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Três Verões* (Sandra Kogut, 2020)”, apresentado no 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação e publicado nos Anais do evento. Neste trabalho, nos voltamos aos espaços de tensionamento entre empregados e patrões nos filmes. Para burlar sua falta de pertencimento ao ambiente no qual habitam e trabalham, elas criam táticas (CERTEAU, 2014) para reivindicar um lugar que é, por si só, um espaço de uma família que não é a sua.

Como existem dezenas de filmes que possuem empregadas domésticas, notamos que nossa temática é bastante abrangente, dando sempre possibilidade de mudarmos o escopo de investigação a partir do nosso tema principal.

Também fez parte de nossa trajetória conhecer autores e produções acadêmicas que debatem as temáticas de nossa pesquisa. O desenvolvimento do Estado da Arte é uma busca constante, de forma que aqui trouxemos apenas as pesquisas encontradas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), pesquisando a partir das palavras-chave “empregada doméstica” e “cinema brasileiro”, delimitando nossa pesquisa de forma mais específica¹².

A dissertação de Odinaldo da Costa Silva (2007), da UnB, “*Domésticas – O Filme: Um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal*”, faz uma análise do longa-metragem, dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival e lançado em 2001. Silva (2007) também propôs um estudo de recepção com três grupos de profissionais.

¹¹ Cabe lembrar, como aponta Lílian Ramos da Silva (2018), que o termo é rechaçado pela população mestiça e pelos movimentos negros, tendo em vista que surge a partir de “mula”, animal híbrido proveniente da cópula entre asno e égua, inferior e estéril. Assim, o termo remete à falsa impressão de democracia racial, associando a mulher negra ou mestiça através do corpo branqueado e hiperssexualizado (SILVA, 2018).

¹² Localizamos, ao longo do desenvolvimento do Estado da Arte, diversos artigos, principalmente publicados nos anais de evento da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) e do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), que colaboraram na construção desta pesquisa. Contudo, optamos por manter aqui apenas os referidos trabalhos de teses e dissertações por conterem um maior fôlego nas discussões, e referências bibliográficas que nos apoiaram nesta pesquisa.

Um dos aspectos destacados na análise foi a escolha da trilha sonora, principalmente as escolhas de músicas antigas que tinham grande sucesso popular, mas que eram pejorativamente chamadas de “brega”, tais como dos artistas Sidney Magal e Amado Batista. Silva fala dessas associações de camadas mais populares e um determinado tipo de consumo, no caso da música, dado o exemplo de Odair José, cantor e compositor brasileiro que fez grande sucesso na década de 1970 e ficou conhecido com a alcunha “terror das empregadas domésticas” ou “cantor das empregadas”, rótulo que ocorre pelas classes médias o conhecerem apenas pela referência de suas contratadas. Por fazer um estudo de recepção, Silva demonstra como os gêneros musicais preferidos das empregadas domésticas são variados, não se restringindo a música brega, como o audiovisual se refere com frequência:

Há uma predominância pela caricatura, pelas características que fazem parte do imaginário da sociedade na categorização das empregadas domésticas. O fato de que doméstica gosta de escutar Odair José, por exemplo. Algumas empregadas realmente gostam de Odair José, mas elas também escutam rap, reggae, funk e tantos outros ritmos. (SILVA, 2007, p. 70)

Para o autor, *Doméstica – O Filme* discute “sonhos, família, origem, amores, relações trabalhistas e muitos afazeres” (SILVA, 2007, p. 74). Assuntos estes que são trazidos para as sessões realizadas com empregadas domésticas no Distrito Federal, notando aproximações e distanciamentos com sua realidade.

Quando começamos nosso projeto de pesquisa, um dos primeiros trabalhos com os quais tivemos contato foi a dissertação de mestrado de Max Milliano Tolentino Melo (2016), da UFF, intitulada “Personagens Brasileiras: As domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert”, a qual aborda as empregadas domésticas enquanto personagens marcadas dentro do cotidiano brasileiro, aprofundando-se no documentário *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015). Sua pesquisa gira em torno do conceito e técnicas de narrativa para a construção de personagens no cinema de ficção e documental, bem como no processo historiográfico da construção de empregadas domésticas no audiovisual (MELO, 2016).

Jéssyca Lorena Alves Bernardino (2016) escreve a dissertação “Luz, Câmera, Limpando: Interseccionalidades e Representações Sociais em *Domésticas, O Filme (2001)* e *Doméstica (2012)*” na UnB. A busca da autora é compreender as representações sociais dos filmes e historicizá-las em diálogo com os estudos sobre o trabalho doméstico no Brasil, focando na interseccionalidades entre gênero, raça e classe social, a partir da análise de discurso dos filmes (BERNADINO, 2016).

Mariana Souto (2016), em sua tese “Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo”, da UFMG, investiga as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo a partir de uma coleção de filmes, fazendo comparações entre eles. Dentre os filmes podemos destacar:¹³ *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

A pesquisadora compara, por exemplo, os documentários *Santiago* e *Babás* por notar que, em ambos, os diretores e os sujeitos filmados se confundem de (ex)patrão e (ex)empregado, sobrando dessa forma as relações sociais de poder em relação ao registro fílmico em si, como cita: “ambos os filmes, de caráter ensaístico, soam imbuídos do desejo da compensação de uma invisibilidade ou negligência, fazendo um *mea culpa* declarado, com narração *off* em primeira pessoa” (SOUTO, 2016, p. 34). Já os filmes ficcionais citados tratam das classes em grandes metrópoles brasileiras, o enrijecimento das relações quando se apresenta um “invasor” de outra classe social, caso que muitas vezes se atribui a empregadas domésticas. A partir disso, configura-se um deslocamento de perspectiva e a desnaturalização de costumes e de modos de vida.

Também da UFMG, a dissertação de Daniel Augusto de Matos Assunção (2020), “Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro”, cujo objetivo é entender como as empregadas domésticas são figuradas nas chanchadas (comédias brasileiras da década de 1950 e 1960) e o que chama de “neochanchadas”, ou seja, filmes desse mesmo gênero produzidos a partir de 2000. Aprofunda-se principalmente na análise de *Cala a boca, Etelvina* de Eurides Ramos (1959) e *O Casamento de Louise* de Betse Paula (2001), sobre o qual expõe de que maneira a empregada doméstica é figurada, percebendo padrões recorrentes e a influência de tais construções dentro de outras produções audiovisuais brasileiras.

Em sua dissertação, Grazielle Rodrigues de Oliveira (2019) buscou investigar, a partir do método comparativista, a representação de temáticas urbanas em “O som ao redor e Homens e Caranguejos: a construção do ponto de vista e a representação socioespacial nas narrativas”, realizada na UNILA. Dentre esses temas, aproximam-se de nossa pesquisa as questões de segregação socioespacial e desigualdades sociais e raciais. Observando a cidade de Recife como um *locus* privilegiado de observação destas ditas relações de segregação, a autora se propõe a

¹³ Enfatizamos esses títulos, pois possuem empregados domésticos em papéis relevantes, sendo que alguns deles se encontram em nosso *corpus*.

fazer uma análise de *O som ao redor*, dirigida por Kleber Mendonça Filho, e o livro *Homens e Caranguejos*, de Josué de Castro.

Oliveira (2019) reflete sobre como os espaços tornam-se parte dos processos de segregação através das mudanças urbanas, alterando também as relações humanas entre si e com a natureza. Em *O som ao redor*, nota haver uma evidenciação da criação de mal-estar produzida pela arquitetura, construindo-se barreiras e separações através de paredes, colunas, grades etc.:

Sendo assim, o filme tenta evidenciar as relações de poder, o racismo estrutural refletido nas posições e atuações dos espaços urbanos, mas as áreas da periferia são mostradas de modo a imitar o olhar do morador da classe média/alta, do alto, de longe, afastado da possibilidade de se conectar com estas realidades, ao mesmo tempo evidenciando os contrastes destes espaços ao espectador. (OLIVEIRA, 2019, p. 103)

O som ao redor é um dos filmes que utilizaremos em nosso *corpus*, bem como as questões voltadas para os espaços sociais e simbólicos, de forma que observamos diálogo com a dissertação de Oliveira (2019). O filme de Kleber Mendonça Filho tem diversas empregadas domésticas, sendo algumas meramente figurantes e outras que surgem como secundárias, possuindo tramas paralelas ao enredo principal, ou aparecendo em cenas e interação e confronto com seus patrões, as famílias protagonistas, que indicam o olhar narrativo como comentado por Oliveira (2019). A autora discute como nos filmes se constroem simbolicamente as segregações através dos planos, expondo as relações de desigualdade social, de forma a determinar onde poderão estar os empregados – em lugares como cozinha, lavanderia, quarto de empregada e elevador de serviço –, enquanto os espaços destinados aos patrões são as salas de jantar, salas de estar e sacadas.

1.2 Vendo lugares longínquos: os conceitos mobilizados

Interpretar obras fílmicas é um trabalho que exige o conhecimento de ferramentas e conceitos de diversas áreas. Em nossa investigação, pensando nos lugares sócio-simbólicos desempenhados pelas personagens. Desta forma, percebemos ser produtivo compreender os lugares dentro da sociologia.

Marc Augé (2012) define os lugares como territórios conectados a uma identidade, algo relacional, histórico, tendo como contraponto o que chama de não lugares, que se relacionam com o efêmero, o provisório, o espaço de uma individualidade solitária. Em sua transitoriedade pela casa, as domésticas permeiam os limites entre lugar e não lugar. Os espaços da casa só podem ser ocupados pelas empregadas provisoriamente, para cuidar ou servir, e quando moram

em seus empregos, o minúsculo quarto, que se supõe temporário, pode vir a ser ocupado por anos, embora nunca pertença a ela.

A experiência em relação ao próprio lar deveria ser de memórias afetivas criadas em torno daquele ambiente, porém, ao trabalharem nos domicílios de outras pessoas, adentram também as tensões solitárias descritas por Augé. Algumas empregadas domésticas possuem banheiros próprios, mas não refere apenas a um espaço individual, e sim a um delimitador de segregação. Não há na classificação entre lugares e não lugares algo puro, pois há sempre possibilidades de reinvenção, ou até apropriação.

Michel De Certeau (2014) também contribui para o debate ao pensar o espaço como lugar praticado, que pode ser alterado conforme seu habitante, vinculando ao não lugar uma ideia de transitoriedade em relação ao lugar: “Assim, a rua, geometricamente definida por um urbanista, é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2014, p. 184).

Juliana Teixeira (2021) assinala que o fato de a maioria da categoria laboral doméstica ser composta por mulheres negras de baixa renda as coloca em um lugar de limites impostos, envolvendo um bloqueio à participação de determinados espaços, como também o bloqueio à própria saída de onde estão. Soma-se a isso a voz de Lélia Gonzalez (1984), feminista negra brasileira, que identifica o racismo como “neurose cultural” da sociedade brasileira, que articulada ao sexismo impõe lugares praticados muito específicos às empregadas domésticas:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem “educadas” ou estarem “bem-vestidas” (afinal, “boa aparência”, como vemos nos anúncios de emprego é uma categoria “branca”, unicamente atribuível a “brancas” ou “clarinhas”). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (GONZALEZ, 1984, p. 230–231)

Já Henri Lefebvre (2000) define sua noção de espaço através de três categorias: 1) o aspecto material – o espaço em sua concretude; 2) a concepção do espaço – sua existência mental e ideal; 3) a vivência cotidiana de dada sociedade em seu espaço próprio. Não se trata de fazer uma categorização fixa, e sim de pensar esses lugares na sua dinamicidade entre o conceitual e o empírico. Nesse primeiro aspecto do espaço, poderíamos pensar nos lugares em que as empregadas domésticas transitam nos filmes; o segundo tem uma conotação de pensar na utilização dos espaços dentro de um modelo de uso; já o terceiro reflete as ressignificações, e a experiência das personagens que transitam por esse espaço.

Em nossa pesquisa, pensamos nos meios de comunicação, no caso o cinema, como uma ferramenta de expressão de determinadas imagens e discursos, visões de mundo, valores e identidades, capaz de reformular ou reforçar as estruturas sociais hegemônicas (ROSSINI, 2009). Ademais, acreditamos que os filmes elencados, as problemáticas apontadas, e suas respectivas análises, contribuem para a compreensão do lugar social, antropológico e histórico do trabalho doméstico no Brasil.

Como aponta Didi-Huberman (2013), a imagem é um fenômeno antropológico em que todas essas composições se misturam, bem como os períodos históricos da obra de Warburg, que já não podem mais ser lidos como momentos separados quando nos deparamos com um todo de história da humanidade. Assim, ao utilizarmos o cinema, também o compreendemos como um fenômeno antropológico, em que somos capazes de observar a imagem não só como um acontecimento em si mesma, mas uma produção social, histórica e cultural.

As imagens discutidas servem para pensarmos sobre a construção das personagens empregadas domésticas. Quando nos referimos ao imaginário, utilizamos o conceito a partir das reflexões de Sandra Jatahy Pesavento (2012). Para a autora, imaginário é “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2012, p. 43). Portanto, devemos pensá-lo como histórico, e composto por imagens, discursos, símbolos e práticas que visam a estruturar e atribuir sentido à realidade. Também são constitutivos do imaginário, crenças, ideias e valores que constroem identidades, inclusões, exclusões e hierarquias sociais.

Podemos acrescentar a essa proposição as reflexões sobre imaginário feitas por José D’Assunção Barros, ao explicá-lo “como um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e a circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas” (BARROS, 2004, p. 93). Com efeito, ao pensarmos na figura da empregada doméstica e no seu trabalho inseridos em uma sociedade classista e subordinadora como a brasileira, nota-se que há um posicionamento hierarquizado que contribui para a desvalorização material e simbólica da empregada doméstica enquanto personagem narrativo e ser social.

A concepção de representação de Denise Jodelet (2001) surge como forma de interpretar o mundo, e as criamos – as representações – para nos guiar no modo de “nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva” (JODELET, 2001, p. 17). Desta forma, representação se trata de conhecimento socialmente compartilhado, capaz de ser transposto em imagens. Assim, a obra fílmica faz circular todo um complexo de

representações sociais que são próprias ao seu contexto de produção, funcionando a um só tempo como produto e produtora. Ou seja, o filme, em alguma medida, reflete sua realidade exterior, mas também atua sobre essa mesma realidade, na difusão e discussão que empreende sobre o imaginário social que lhe serve de base.

Acrescentamos ainda Marc Ferro (1992), que nota o quanto o cinema demorou para ser utilizado como fonte histórica. O autor percebe que as imagens fílmicas não são apenas “ilustração, confirmação ou desmentido do outro saber que é o da tradição escrita” (FERRO, 1992, p.86). Ou seja, compreende que as imagens fílmicas podem e devem ser estudadas em associação com o mundo que as produz, reconhecendo-as como História. Desta forma, o filme dentro de seus acontecimentos, crenças, intenções, e seus imaginários também são história.

Para além das discussões que surgem do campo das imagens e imaginários trazidos pelos objetos de estudo virem do cinema, entendemos que o nosso problema de pesquisa exige que também possamos mobilizar conceitos dos estudos sociais e históricos, tendo em vista que estamos nos propondo a discutir lugares sócio-simbólicos.

A partir dos conceitos discutidos, iremos adentrar obras fílmicas que possuem empregadas domésticas, fazendo a observação de como historicamente esses papéis são construídos. Para além disso, utilizaremos as discussões sobre os lugares sócio-simbólicos para entender como os filmes utilizam esses espaços para criar narrativas, e onde estão as empregadas domésticas nesse contexto. O cinema surge em nossa pesquisa como um objeto capaz de se conectar ao imaginário, tornando-se profícuo instrumento para o debate proposto.

Para dar conta desta discussão, organizamos a dissertação em mais três capítulos, além desta introdução que é o capítulo um. O segundo capítulo - *Emprego e empregadas domésticas no Brasil* - busca apresentar os antecedentes históricos dessa categoria laboral, que possui relação com o trabalho escravizado, passando de forma breve a trajetória até o cenário atual. Daremos foco ao quadro pós anos 2000, contextualizando o momento histórico dos filmes estudados, tratando sobre rupturas e permanências de uma profissão marcada por vulnerabilidade, cenário agravado pela pandemia de COVID-19. Por isso, o capítulo dois é subdividido nos subcapítulos *2.1 Relações de classe, gênero e raça no trabalho doméstico*; *2.2 De escravas a trabalhadoras: a constituição histórica do emprego doméstico no Brasil*; *2.3 Crises atuais: rupturas e permanências*.

O terceiro capítulo, *Limpa, serve a mesa, e existe: empregadas domésticas no Cinema Brasileiro*, traz à luz uma historiografia da figura da empregada doméstica no cinema brasileiro, além de apresentar alguns de nossos problemas de pesquisa e *corpus*. Está subdividido em: *3.1 A empregada doméstica no audiovisual: primeiras aproximações* - que busca situar maiores

especificidades a respeito do recorte estabelecido, e traz referências da presença de empregadas domésticas no audiovisual brasileiro; o subcapítulo 3.2: *Empregadas presentes: do fundo ao centro das ficções* – traça um panorama histórico sobre personagens que exercem essa profissão nos filmes, em um recorte de 1943 a 2020; o 3.3 - *Apresentação dos filmes do corpus de pesquisa* - situa o leitor sobre o enredo de cada um dos filmes do *corpus* à fim de contextualizá-los para a análise.

O quarto capítulo, *Os lugares das empregadas domésticas*, é subdividido em quatro subcapítulos. No primeiro, *4.1 Montagem*, explanaremos sobre as montagens realizadas a partir dos filmes do *corpus*, nosso processo em selecionar as imagens, critérios utilizados, e como a técnica de montagem é usada em nossa pesquisa. No 4.2, *Ponto de partida: primeiras aparições*, falamos sobre a primeira montagem, onde utilizamos as primeiras cenas em que as personagens estudadas são apresentadas, de forma a entender quais foram as primeiras impressões que elas causam. Os subcapítulos *4.3 Obediência e desobediência: o lugar das táticas e das estratégias* e *4.4 Entre a afeto e solidão: as relações de ambiguidade afetiva* trazem uma análise dos filmes, a partir das montagens produzidas, dos lugares sócio-simbólicos que nos propomos a discutir ao longo desta dissertação.

Por fim, as Considerações Finais buscam um fechamento dessas ideias, organizando as conclusões encontradas ao longo da pesquisa, os limites dos métodos utilizados, e um complemento a respeito das principais ideias debatidas. Trazemos ainda nessa seção um pouco da trajetória que nos levou a realizar a pesquisa.

2 EMPREGO E EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO BRASIL

Não seria possível discutir as personagens de ficção empregadas domésticas sem antes tratar sobre essa categoria laboral em seus termos históricos no Brasil. Dessa forma, esse capítulo se propõe a perceber essa formação enquanto fruto de processos; os aspectos raciais presentes desde as raízes da escravatura, que contextualizam o serviço naquele período; os respaldos da negligência enquanto categoria trabalhista nos meios legislativos; e as relações contemporâneas no emprego doméstico, em sua persistente vulnerabilidade social. Por isso, buscamos elaborar um breve parecer sobre essa construção, relacionando com as questões de discriminação e os estigmas presentes na profissão.

O subcapítulo *2.1 Relações de classe, gênero e raça no trabalho doméstico* busca explicar o que é o emprego doméstico, dentro de todas as suas especificidades trabalhistas, e três das características que marcam a categoria: ser desempenhado predominantemente por mulheres negras e pobres. No subcapítulo *2.2 De escravas a trabalhadoras: a constituição histórica do emprego doméstico no Brasil*, fazemos uma breve contextualização histórica dessa construção social no Brasil, pensando nos serviços domésticos desempenhados pelas escravas na casa-grande durante o período escravocrata, e após a abolição, como se dá o processo de leis que, recentemente, as equipara com outras categorias laborais. No subcapítulo *2.3 Crises atuais: rupturas e permanências*, nos aproximamos do contexto de nosso *corpus*, pensando nas crises atuais, principalmente na pandemia de COVID-19, que afetou mais intensamente as camadas vulneráveis da população.

2.1 Relações de classe, gênero e raça no trabalho doméstico

O que é, afinal, uma empregada doméstica? Começando por uma definição mais direta: uma profissional que pode exercer funções como limpar, cozinhar, lavar e passar roupas, serviço de governanta, babá, caseira, motorista particular, cuidadora, jardineira, e quaisquer outras incumbências que possam ser exercidas de forma doméstica, sem fins lucrativos para o empregador. Já a partir dessa exposição, fica notável que é uma profissão bastante abrangente, e cujas formações sociais no âmbito brasileiro ocorrem dentro de uma estrutura histórica e social repleta de especificidades, como iremos discutir ao longo deste capítulo.

O livro de Heleieth Saffioti, publicado em 1978, sob o título *Emprego doméstico e capitalismo*, é o primeiro estudo acadêmico que se tem registro sobre o trabalho doméstico no Brasil, em um período em que ainda era recente considerar essa categoria como, de fato,

profissão – algo que ocorreu no país apenas em 1972. Um dos aspectos que evidencia é que o capitalismo, entendido por ela como um sistema de dominação de classes, produz e reproduz desigualdades de raça e de gênero, sendo mantido pelo intercruzamento estrutural entre essas três dimensões.

Aqui, é importante incluir a reflexão feita por ela a respeito do trabalho doméstico ser o que intitula de *não-capitalista*. O trabalho produtivo é o que produz mais-valia para seu patrão, que transforma as condições objetivas em capital e o proprietário delas em capitalista, ou o trabalho que produz como capital seu próprio produto. Assim, o objetivo do capitalista no processo não é produzir valores de uso destinados ao consumo pessoal e, sim, o incremento do valor e a criação da mais-valia. O trabalho doméstico, dessa forma, não é considerado produtivo, por não se tratar de uma troca de dinheiro por um trabalho que gera mercadorias, riqueza material destinada ao mercado. Tampouco o trabalho doméstico é considerado por Saffioti como improdutivo, pois não ocorre aos moldes capitalistas. O emprego doméstico é desenvolvido no interior da família, instituição que não converte dinheiro em capital, não extrai mais-valia, e não implica a circulação, consumo ou troca da mesma:

Ainda que assalariada – determinação típica do sistema capitalista – esta força de trabalho atua de forma não-capitalista no interior das formações sociais dominadas pelo modo de produção capitalista. Organizadas, pois, de maneira não-capitalista, as atividades das empregadas domésticas têm lugar no seio de uma instituição não-capitalista – a família – que, entretanto, se mostra bastante adequada à reprodução ampliada do capital. Com efeito, têm lugar no seio da família que concorrem para a produção diária e a reprodução da força de trabalho. Nessa medida, as atividades domésticas contribuem para a produção de uma mercadoria especial – a força de trabalho – absolutamente imprescindível à reprodução do capital. (SAFFIOTI, 1978, p. 195-6).

Ou seja, o serviço doméstico, ainda que tenha sido redefinido nos modos capitalistas para trabalho assalariado, não se transforma de forma profunda em seus moldes já existentes anterior ao capitalismo. A autora reflete ainda que são sempre as mulheres que se incumbem desses serviços, quer seja em países desenvolvidos ou subdesenvolvidos, quer seja como profissão ou o trabalho doméstico de seu próprio lar, sendo esta última atividade não remunerada.

Nessa visão, podemos acrescentar Jurema Brites (2007) ao considerar que, dentro das famílias de classe média, é esperado que a empregada doméstica realize as tarefas de limpeza, cuidados das crianças, idosos, animais, e do lar. Com isso, os outros membros da família ficam isentos dessas preocupações, e podem focar nas tarefas remuneradas fora de casa. As mães ainda ficam responsáveis pela saúde, higiene e decoração (além de amparar e gerenciar os afetos e as relações de sociabilidade); e os pais ficam responsáveis pela manutenção econômica do

lar, e excepcionalmente fazem as compras, levam filhos na escola, reparam algo na casa e no carro. As crianças e os jovens, principalmente os meninos, não fazem atividades domésticas, tendo seus dias quase completamente ocupados pelas atividades escolares e de ensino. Dessa forma, a empregada doméstica existe no lar dessa família, pois, “pela sua contribuição nas tarefas domésticas, liberta os pais e filhos para promoverem um projeto familiar típico da classe média” (BRITES, 2007, p. 97), mas isso vem acompanhado de uma distância social delimitada, uma vez que as funcionárias utilizam o emprego para garantir a sobrevivência de suas próprias famílias.

Por isso, a libertação das mulheres do serviço doméstico só ocorre ao contratar uma profissional, ou seja, outra mulher. Como postula Renata Gonçalves (2013), “o capitalismo não criou a inferiorização social das mulheres, mas se aproveita do imenso contingente feminino acirrando a disputa, e, portanto, aprofundando a desigualdade entre os sexos” (GONÇALVES, 2013, p.19).

Tratar da divisão sexual do trabalho pode, de forma errônea, remeter a algum tipo de aspecto natural de uma classificação que ocorre dentro dos espaços públicos e privados. A dualidade entre esses espaços é o que constitui papéis, e produz gênero, mas não o faz da mesma forma para todas as mulheres, segundo nos revela Flávia Biroli (2017). Ela afirma que para se entender a construção das hierarquias de gênero, classe e raça presentes em nossa sociedade, é necessário se levar em conta essa divisão, que produz identidades, vantagens e desvantagens:

Os arranjos familiares e os padrões da divisão sexual do trabalho modificam-se, mas continuam a implicar, nas suas formas correntes de maior vulnerabilidade relativa para as mulheres, em especial as mais pobres. (...) A exploração do trabalho e a expropriação do tempo e da energia das mulheres não têm apenas homens na outra ponta das relações cotidianas que as efetivam. (BIROLI, 2017, p. 34 - 35)

Biroli (2017) ainda expressa de forma categórica a relação presente no mercado de trabalho que, além de gênero, sempre opera dentro das questões de classe e raça, pois os homens “não se beneficiam igualmente do sexismo”. Ou seja, não é possível tratar de um traço de opressão de maneira separada, sem levar em consideração as estruturas que distinguem as discriminações e os privilégios.

Justamente por haver esses atravessamentos, jamais conseguiremos definir o que representa *ser* empregada doméstica, pois não se trata de uma identidade única, ainda que possamos observar que muitas delas encontram-se nas mesmas situações, e carregam os mesmos estigmas. Lélia Gonzalez (1984) questiona a derivação dessas marcas, situando que a mulher negra em nossa sociedade é associada às figuras da “mulata” e da doméstica. O segundo grupo, da doméstica, é invisibilizado e escondido dentro das residências, inclusive acessando

os apartamentos do condomínio pelo elevador de serviço; já o primeiro grupo, o da “mulata”, é destacado no carnaval como a mulher negra deslumbrante, que desfila na avenida e é observada por todos, o centro das atenções em sua exuberância, encarnando o mito da democracia racial:

Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALEZ, 1984, p. 228)

Complementamos nossas discussões relacionadas à estigmatização com a autora Lia Vainer Schucman (2010), ela percebe que, dentro dessa lógica, indivíduos de pele mais escura sofrerão ainda mais com os estereótipos e os lugares racistas, enquanto aqueles com peles mais clara poderão insinuar para esse grupo de olhar subordinador um maior *status*. E é através desses mecanismos racistas que mesmo negros nascidos dentro de condições sociais iguais a brancos possuem menores possibilidades de ascensão social. Atualmente, mulheres mais jovens, que tiveram acesso à escolaridade, estão deixando o serviço doméstico, mas essa entrada à educação formal vem ocorrendo mais com mulheres brancas (PINHEIRO et al., 2019, p. 13). Por isso, a permanência das desigualdades sociais dos grupos de não brancos se estendem como uma prática estrutural de opressão.

Schucman (2010) chama atenção para o termo “raça”, uma vez que biologicamente não seria possível estabelecermos uma verdadeira diferença racial entre pessoas brancas e não brancas, contudo o termo passa a ter outro significado, fundamental para que se entenda a importância de se pensar a sociedade, pois tornou-se componente de uma categoria que diferencia, hierarquizando e subjugando diferentes grupos marcados por sua aparência física. Conforme cita, “tanto brancos quanto negros são cotidianamente racializados em um processo relacional [...]. Podemos dizer que negros e brancos constroem a si mesmos e as suas experiências em um mundo racializado, tendo como contraponto um ao outro” (SCHUCMAN, 2010, p. 48).

Os aspectos de discriminação, tanto raciais quanto em relação às classes mais pobres, estão associados às construções históricas brasileiras. Como explica Emília Viotti da Costa (1999), durante os processos de colonização, moldaram-se no Brasil estruturas sociais que valorizavam formas de comportamento de sociedades agrárias aristocráticas: “desvalorização do trabalho manual, fenômeno típico das sociedades escravistas; culto do lazer; espírito rotineiro; pouco apreço pelo progresso tecnológico e científico; relações de dependência;

família extensiva; tendência à ostentação” (COSTA, 1999, p. 239). Muitas dessas características ainda marcam a sociedade brasileira hoje. No próximo subcapítulo, iremos discutir mais a fundo sobre esses processos de formação.

2.2 De escravas a trabalhadoras: a constituição histórica do emprego doméstico no Brasil

Kátia de Queirós Mattoso (1990) explica que a escravidão no Brasil tinha o propósito de contribuir para o desenvolvimento de um tipo de produção agrícola, de metais nobres e pedras preciosas e, nos centros urbanos, de uma produção artesanal e serviços sociais. Entre o século XVI e XIX, mais de 9 milhões e meio de africanos são transportados para as Américas, sendo o Brasil o maior importador de homens pretos: “o século XVIII detém o recorde da importação: as Américas coloniais fizeram vir a elas 6 milhões e 200 mil escravos durante esse período e todas as grandes potências dos tempos modernos engajaram-se no tráfico e nele, uma a uma, assumiram o papel dominante” (MATTOSO, 1990, p. 19-20).

Ainda conforme a autora, havia um movimento por parte da produção escravista de desassociar o escravo de sua personalidade, tratando-o como mercadoria. Contudo, os compradores-proprietários terminam por perceber que uma relação de intimidade e confiança pode ser profícua para eles, e estabelecê-la se torna uma qualidade almejada, de maneira que se cria a idealização do “bom escravo”, atribuído de humildade, obediência e fidelidade. “Necessidade de obediência, para o escravo, necessidade de se fazer obedecer para o senhor. Mas a obediência pode ter muitas caras. Dependerá dos parceiros do trabalho requerido e das condições em que é feito” (MATTOSO, 1990, p. 107).

É preciso apontar que o período não era isento de ações de rebelião, quer sejam individuais ou coletivas. Suicídio, assassinato, aborto, infanticídio e filicídio praticado pelas mães escravizadas para que os filhos não virassem escravos, e as fugas, são expressões da revolta do escravo inadaptado. Como é descrito por Costa (2010), “[...] desde os primeiros tempos da Colônia existiram tensões entre senhores e escravos. Negros fugidos, quilombos, levantes de escravos eram episódios constantes nos anais da sociedade colonial desde o século XVI.” (COSTA, 2010, p. 53). Como descreve Mattoso (1990), para muitos cativos, permanecer dentro de sua função de forma obediente era maneira de garantir sua sobrevivência, uma vez que o país imenso, desconhecido e hostil não possibilitava, na maioria dos casos, uma fuga concreta; e a maioria dos escravos acabavam por ser recapturados. Frente à imposição de despojar-se de sua herança moral e cultural, “a aparente amenidade das relações que se estabelecem entre senhores e escravos, a semelhança de uma adaptação da mão-de-obra

obediente e humilde é, na verdade, uma forma eficaz e sutil da resistência do negro” (MATTOSO, 1990, p. 103).

Não se deve esquecer, no entanto, que para conquistar esse comportamento obediente por parte dos escravos, as repressões se faziam através do uso da violência e da manipulação. Ainda que os senhores sempre coloquem a produção acima da saúde e da vida do escravo, e seja árduo em expediente e condições, o trabalho se torna um espaço de segurança necessário à sobrevivência do escravo que, quando executado de forma bem-feita, permite que ele se veja momentaneamente livre da presença sufocante da vigilância do senhor. Formas sutis de oposição também se faziam presentes, o que Mattoso (1990) declara como “condutas que beiram os limites da honestidade”: sabotagens, furtos de alimentos, roupas, dinheiro, e sobretudo de mercadorias, passando ao receptor uma parte da colheita para vendê-la em seu benefício – havendo, nesta última, um ato de resistência coletiva. O desmazelo do trabalho, paralisações intermitentes, também são contestações da autoridade presentes tanto nos campos quanto na casa-grande: “Trapacear o senhor é um jogo que tem sua justificativa na própria opressão.” (MATTOSO, 1990, p. 157).

Necessário complementar com a crítica de Mário Maestri (2015) ao trabalho de Mattoso, ao apontar equívocos da autora ao inferir que o tratamento destinado aos escravos por parte dos portugueses era de maior dignidade em relação a outras nações, e que ser escravo no Brasil seria, em alguma medida, melhor do que o destino de cativos traficados para outras partes do mundo. A ideia de que os escravos tinham alimentação farta e que quase nunca não apanhavam, trazida pela autora, é errada, como aponta a historiografia. Maestri (2015) postula a presença constante de revoltas desde os embarques, com destaque para a segunda metade do século XVIII, em que ao menos 25 delas foram vitoriosas, impossibilitando o tráfico nessas ocorrências. Para além, o autor ainda enfatiza que a ameaça de castigo e tortura, bem como a execução dessas ações, era constante para qualquer escravo, havendo um esforço por sobrevivência. Em sua crítica ao trabalho de Mattoso, o autor destaca:

Negam-se as evidências históricas que registram a prática da coerção física como elemento sistêmico, usado com parcimônia ou com mão pesada, para a sustentação da ordem, da disciplina e da produção escravista, que exigiam ao produtor trabalho longo e pesado, entregando-lhe remuneração somática em alimentação, vestuário, alojamento, etc. (MAESTRI, 2015, p. 12)

Concordamos com a visão do autor de que o escravismo colonial determinou formações sociais singulares, que superam o ponto de vista de Mattoso, bem como o de Gilberto Freyre, que davam aos senhores justificativas moralistas, psicologizantes, maniqueístas e culturalistas para o tratamento dado aos cativos, culminando na produção de um imaginário do senhor de

escravos como figura paternalista, ou sádica, no caso daqueles que faziam uso da violência excessiva – Freyre e Mattoso ignoram, assim, que a violência ocorria de maneira sistêmica.

Gilberto Freyre foi ponto importante do entendimento de uma identidade nacional baseada na miscigenação e na confraternização racial formulada durante a década de 1930 e, como visto anteriormente, muitas vezes acaba fazendo descrições idílicas do período escravocrata, como critica Mário Maestri (2015). Freyre (1987) descreve que os meninos brasileiros – dentro das condições de clima e de vida criadas no sistema escravocrata – tinham suas práticas sexuais antecipadas. Havia um apreço na casa-grande para que os filhos fossem “raparigueiros”¹⁴, demonstrando virilidade, e podendo inclusive “emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos” (FREYRE, 1987, p.372). Ao mesmo tempo, o sociólogo pernambucano tenta justificar o comportamento das escravas, que não poderiam ser responsabilizadas pela corrupção dos jovens:

Se este foi sempre o ponto de vista da casa-grande, como responsabilizar-se a negra da senzala pela depravação precoce do menino nos tempos patriarcais? O que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desenho do sinhô-moço. Desejo, não: ordem (FREYRE, 1987, p. 1972)

Conforme descrito por Maestri (1994), até por volta de 1888, ano da abolição, nas residências mais ricas trabalhavam numerosos escravos, nas funções de porteiros, cocheiros, cozinheiras, copeiros, lavadeiras, engomadores, pajens, mucamas, entre outras atividades. Como a vida nas cidades, pela falta de serviços hidráulicos, era penosa, as famílias se esforçavam para adquirir ao menos um trabalhador escravizado:

Os cativos domésticos trabalhavam sem cessar. Tudo era difícil e trabalhoso. Os assoalhos de longas tábuas deviam ser esfregados, penosamente, com areião. A lenha, trazida das proximidades da cidade ou comprada no mercado e de vendedores ambulantes, devia ser cortada em achas e preparada para alimentar os rústicos fogões. As chapas dos fogões precisavam ser lavadas e rapadas, com pedras especiais (MAESTRI, 1994, p.63).

O autor descreve outras diversas atividades feitas pelos escravos domésticos, como passar e engomar roupas, as produções de tachadas de frutas, para aproveitar os frutos abundantes de cada época, assim como a confecção de tecidos, sabões, velas, cigarros, goma, cola, entre outros. À noite, não poderiam descansar, pois ainda era preciso trancar portas; fechar janelas pesadas; acender os castiçais e lampiões; preparar chás e refeições noturnas; esquentar lençóis com ferros quentes; despejar e limpar os urinóis e escarradeiras; alimentar o braseiro; lavar os pés dos senhores, bem como limpar os sapatos para o dia seguinte. Seus serviços não

¹⁴ Termo utilizado por Freyre para referir-se a homens que estão sempre procurando mulheres, “mulherengos”.

se limitavam a estes feitos dentro de casa, eles também eram encarregados de buscar e transportar objetos de seus proprietários.

Como reforça Sonia Maria Giacomini (1988), mucamas, amas-de-leite, bordadeiras, lavadeiras, engomadeiras foram incorporadas à esfera doméstica e, numa sociedade onde trabalho e escravo eram tratados como sinônimos, essas funções não eram exceção. Eram sobretudo as escravas que garantiam o funcionamento da casa. As escravas amas-de-leite passaram a constituir, na esfera reprodutiva da família branca, algumas funções e condições específicas. A figura de afetividade, que no começo do século XX se tornou também símbolo da confraternização racial, era apontada também como elemento corruptor dentro de um discurso médico-higienista, que as culpabilizavam por doenças transmitidas às crianças brancas, isso quando não eram taxadas como agentes da má educação das crianças. Ou seja, os escravos saem de peças fundamentais e de inquestionável importância para uma concepção de “invasor”, “corruptor”, “inimigos sociais”, ideologia aberrante que concerne principalmente às amas-de-leite.

Além dessa problemática, cabe ainda ressaltar que, ao adentrar o ciclo reprodutivo da família branca, a escrava doméstica também era impossibilitada de constituir seu próprio espaço reprodutivo. Quando se tornava mãe-de-leite de algum “nhonhô”, ou seja, filho dos senhores brancos, a escrava era obrigada a negar a própria maternidade, levando a mortandade de seus filhos, chamados pela literatura do período de “moleques”. “Para que a escrava se transformasse em mãe-preta da criança branca, foi-lhe bloqueada a possibilidade de ser mãe de seu filho preto. A proliferação de nhonhês implicava o abandono e a morte de moleques” (GIACOMINI, 1988, p. 57).

Como aspecto subjacente do emprego das escravas domésticas, o contorno mais brutal dessa sociedade escravista é a utilização da escrava como objeto sexual. A exaltação sexual da mulher preta e o culto à sensualidade da figura da *mulata* são ideologias ainda presentes na cultura machista até a atualidade; e desde o período escravocrata essa exaltação sexual é usada como explicação dos ataques sexuais a partir de uma justificativa de que elas seriam responsáveis por provocar os homens com seus atributos físicos: “A escrava, nesse discurso, é uma ‘coisa’ que, de repente, torna-se agente: justamente quando se trata de justificar, através da palavra do homem branco, a coisificação de seu corpo em objeto sexual” (GIACOMINI, 1988, p.68).

Nesse sentido, a formação social brasileira é embasada em razão do domínio e da prepotência, conforme Costa (1999): “a prepotência do pai sobre o filho, do marido sobre a mulher, do senhor sobre o escravo, das autoridades sobre o povo. A agressão física fazia parte

integrante desse quadro que, em certos aspectos, persiste ainda em algumas regiões do país” (COSTA, 1999, p. 292). A violência não só faz parte de nossa constituição histórica, como, no caso dos escravos, era permitida pela legislação, que possibilitava ao proprietário fazer uso dela para impor um comportamento submisso. Essas relações sociais e de trabalho ainda impregnam o imaginário da sociedade brasileira em relação às pessoas pretas, em especial à mulher preta.

Marcada também pelo desprezo em relação ao trabalho, e pela inferiorização de pessoas negras, o imaginário em torno da empregada doméstica habita o lugar social de subordinação na cultura brasileira. As relações entre patrões e empregadas se desenvolve de forma hierarquizada, mas não necessariamente a partir de posições tomadas de forma consciente, e sim estrutural. Ou seja, tanto patrões, como trabalhadoras estão inseridos em estruturas sociais e mentais que ultrapassam a individualidade, condicionando as ações de homens e mulheres e, nesse sentido, o trabalho. No caso de o trabalho ter um caráter braçal ou manual, é percebido ainda mais a partir de estruturas mentais e sociais forjadas no passado escravocrata brasileiro (COSTA, 2010). Por isso, é possível perceber que existe uma dimensão basilar que conecta o trabalho doméstico remunerado à produção escravista. Como sugere Teixeira:

As mulheres negras no Brasil tiveram que se submeter a diversos tipos de trabalho desde a escravização, dentro das casas ou fora delas. Ao longo da história, e mesmo após a abolição formal da escravatura, o trabalho doméstico tornou-se um dos principais meios de sobrevivência dessas mulheres. (TEIXEIRA, 2021, p. 15)

Com o fim da escravidão, surge a figura da doméstica assalariada, mas como nos lembra Saffioti (1978), muitas meninas e moças precisaram continuar trabalhando em casas de família, para poderem garantir sua alimentação e moradia. E o trabalho doméstico, que era exercido sem regulamentação legal, deixa seus executores sem benefícios trabalhistas – em todo o mundo, segundo a autora, o trabalho doméstico é refratário à regulamentação.

Nos anos finais do século XIX e início do XX, mais de 70% da população economicamente ativa ex-escrava estava inserida no trabalho doméstico, segundo Bergman de Paula Pereira (2011). O autor explica que, mesmo com o fim da escravidão, não se retira o estigma social e simbólico que as mulheres negras carregam, tendo a posição subalterna desse grupo perpetuado no imaginário, referendado pelos poderes simbólicos que habitam uma sociedade tão desigual como a brasileira, onde o recorte de classe e cor andam lado a lado. Entende-se que há uma naturalização desses espaços de opressão, até mesmo dentro das residências:

Esse passado, que resiste em ser alterado, pode ser vivenciado no cotidiano, não apenas pelas situações passíveis de mensuração quantitativa, mas inclusive pela apropriação do corpo da trabalhadora doméstica – tantas vezes negra, inserida de

modo tão naturalizado nas moradias de classe média ou alta onde há um espaço reservado a ela: o quartinho dos fundos. Essa arquitetura, que remete à geografia da Casa grande e da senzala, se reproduz, ainda hoje, também na existência dos elevadores de serviço, social e privativo, que delimitam os espaços acessíveis a cada um(a). (PINHEIRO et. al., 2019, p. 42)

Apesar de ainda presente na arquitetura, por comumente ser acoplado das residências atrás da cozinha, espaço claustrofóbico sem janelas, associado a um resquício de senzala, os “quartinhos de empregada” estão perdendo seu uso de origem. Atualmente menos de 1% das empregadas moram nas residências em que trabalham (PINHEIRO et. al., 2019).

Essa nova realidade só se torna possível a partir da aprovação de novas leis trabalhistas, que conquistaram a equiparação em relação a outras categorias. Fazendo uma breve perspectiva sobre as leis que regulamentam o emprego doméstico no Brasil, é possível identificar a negligência de décadas, que resultou na permanência da informalidade, existente até hoje, e uma desvalorização desse trabalho por ser uma atividade não-capitalista de trabalho paga com a renda pessoal da família.

Segundo o Código Penal Federal Brasileiro, nas primeiras regulamentações, pelo Decreto Federal assinado em 1923 (Decreto nº 16.107/1923), instituiu-se a identificação dos locadores de serviços domésticos, para além do que se entende da categoria atualmente, quaisquer outros serviços da mesma natureza que fossem exercidos em ambientes como hotéis, restaurantes, bares, pensões etc. A visão era voltada à natureza do trabalho, e não aos seus fins não lucrativos, situação que se altera com o Decreto 3.078 de 1941, onde a lei restringe a categoria ao âmbito das residências particulares. Mesmo após atualizações trabalhistas nas leis vigentes, os direitos da classe aqui tratada não se alteraram. Algumas pequenas mudanças surgem em 1972, com a Lei nº 5.859, onde foram previstos previdência social, férias anuais com o adicional de $\frac{1}{3}$, e carteira de trabalho. O vale transporte foi contemplado posteriormente, no Decreto nº 95.247 de 1987.

Com a Constituição de 1988, dos direitos previstos para os trabalhadores, a classe de trabalhadores domésticos ficou restrita apenas a nove dos 34 incisos do art.7º. A partir daqui passou-se a contar com salário-mínimo, 13º, repouso semanal remunerado, licença maternidade e paternidade, aviso prévio, aposentadoria por idade, tempo de contribuição e invalidez. Foi apenas treze anos depois, entretanto, que foi facultado a eles o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS) e seguro-desemprego se trabalhado no período mínimo de 15 meses (Lei nº 10.208 de 2001). Ainda assim, como não era obrigatória a inclusão do trabalhador no regime de FGTS pelo contratante, a lei teve pouca eficácia.

Mesmo com esses vagarosos avanços, as condições permanecem de desfavorecimento e discriminação na legislação em relação a outros trabalhadores. Apenas com as Propostas de Emenda à Constituição (PEC) nº 66 de 2013 (conhecida como PEC das domésticas), e com a Lei Complementar nº 150 de 2015, pode-se equiparar os direitos dessas trabalhadoras, através da inclusão de mais incisos. A legislação de 2013 passa a garantir que a empregada não possa ser despedida de forma arbitrária ou sem justa causa; que deve receber adicional noturno, proteção do salário, salário-família; que sua jornada de trabalho será de oito horas diárias, até o máximo de 44 horas semanais, entre outros. A partir de 2015, também se passou a diferenciar mensalista de diarista, atribuindo que o primeiro grupo possua vínculo empregatício no caso de trabalhar mais de dois dias da semana em uma mesma residência.

A longa trajetória de lutas por direitos conquistados pelas empregadas domésticas está longe de ser meramente simbólico, possibilitando avanços práticos para essas trabalhadoras. Como refere-se Giovanna Iasiniewicz (2017), é através da compreensão de seus direitos que essas profissionais passam a exigir condições mais dignas de trabalho. Se desnaturaliza a situação de crer que determinadas opressões, já bastante naturalizadas, “fazem parte” do ofício, deixando de se submeter a relações de humilhação e coação. Segundo a pesquisadora, é através dos sindicatos que, muitas vezes, elas são informadas de seus direitos, organizações através das quais buscam fomentar a conquista de autonomia. Mas como ainda se trata de uma classe altamente marcada por informalidade, vulnerável socialmente e permeada por desigualdades históricas, a equiparação de direitos no nível jurídico é apenas um avanço incipiente, ainda insuficiente para garantir a efetivação dos direitos plenos dessas mulheres.

2.3 Crises atuais: rupturas e permanências

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou no dia 11 de março que a COVID-19, pela sua rápida disseminação geográfica que já causara 4.291 mortes registradas, passou a ser considerada uma pandemia. Por ter tido seu início nesse período, esta pesquisa também foi afetada por esse contexto, tendo sido possível acompanhar notícias que tiveram grande repercussão, e são capazes de nos assinalar pontos importantes do momento em que estamos vivendo no Brasil, e a vulnerabilidade das profissionais do serviço doméstico.

Em fevereiro do mesmo ano, a declaração “todo mundo indo para a Disneylândia, empregada doméstica indo para Disneylândia, uma festa danada”, dada pelo Ministro da Economia, Paulo Guedes (VENTURA, 2020), expõe o incômodo das classes dominantes em aceitar que a população de baixa renda tenha o direito a ocupar esses espaços, símbolos de

grande poder aquisitivo. Com o elogio à alta do dólar, e o discurso implícito de que é um sinal ruim para a economia que uma categoria historicamente precarizada tenha acesso a férias no exterior, a fala de Guedes é um bom exemplo de uma ideologia dominante, com raízes escravocratas, e que demonstra a negligência política com o emprego doméstico.

Oito dias depois da declaração da OMS, em 19 de março de 2020, a primeira morte no Brasil em decorrência do coronavírus foi de uma empregada doméstica (MELO, 2020). Aos 63 anos, Cleonice Gonçalves sofria de obesidade, diabetes, hipertensão e infecção urinária. Mesmo assim, pegava três conduções, percorria mais de 120 quilômetros de Miguel Pereira, município do Rio de Janeiro, até o Alto Leblon, bairro nobre do estado. Ainda que tenha trabalhado desde os 13 anos de idade, não tinha tempo de contribuição suficiente para se aposentar. Saía de casa no domingo, e voltava na quinta. A patroa, para quem trabalhou por cerca de vinte anos, havia voltado de uma viagem da Itália e aguardava o resultado do exame do vírus, mais tarde dado como positivo. Um dia depois de chegar ao serviço, Cleonice passou mal e foi de táxi até um hospital em seu município; a doença evoluiu rapidamente, levando-a a óbito na terça-feira. Para Pinheiro, Torkarski e Vasconcelos (2020):

Não é coincidência que o vírus tenha entrado no Brasil por meio das populações de mais alta renda, com recursos ou condições de empregabilidade suficientes para viajarem ao exterior, e, ao mesmo tempo, que as primeiras mortes tenham sido de trabalhadores que ocupam posições precárias, pouco reconhecidas e valorizadas e que prestam serviços relacionados aos cuidados às camadas mais abastadas. (PINHEIRO; TOKARSKI; VASCONCELOS, 2020, p. 7)

Ainda conforme exposto pelas autoras, a presença do emprego doméstico já pressupõe a existência de uma desigualdade de renda entre quem contrata e quem trabalha, tendo em vista que uma das características desse serviço é que não resulta em lucro. É dessa desigualdade que surge a vulnerabilidade do emprego doméstico e de cuidados no Brasil, agravadas nas condições da pandemia de COVID-19. Conforme Pinheiro, Torkarski e Vasconcelos (2020):

Em contextos de crise, como a pandemia do coronavírus, as trabalhadoras domésticas são afetadas de forma imediata. Por um lado, observa-se o aumento de sua carga de trabalho, em razão da suspensão de uma série de serviços [...] O espaço da casa, que é o seu espaço de trabalho, passará por uma total transformação em termos das demandas de cuidado e do risco envolvido na prestação deste cuidado. Para além disso, essas trabalhadoras também serão afetadas pelo aumento das demandas de cuidado dentro de sua própria família, tornando mais pesada a carga de trabalho doméstico não remunerado desempenhado por elas. (PINHEIRO, TOKARSKI E VASCONCELOS, 2020, p. 17).

Perante a pandemia, conforme pesquisa da Organização Gênero e Número em parceria com Sempreviva Organização Feminista (SOF) (2020), a maioria das mulheres entrevistadas intensificaram atividades como preparar ou servir alimentos, lavar louça e limpar o domicílio

durante a pandemia. Os dados indicam também que 50% das mulheres passaram a cuidar de alguém nesse período, sendo que mais da metade dessa porcentagem são mulheres negras. Mais uma vez o destaque de que o mesmo grupo que atua no serviço doméstico remunerado, atua no não-remunerado.

Houve algumas iniciativas governamentais para apoiar a categoria: em 2020, foi sancionada a Medida Provisória 936 (MP 936/2020), convertida na Lei 14.020/2020, a qual possibilita a suspensão do contrato de trabalho por até 60 dias, e permite redução da jornada e salário. A ação, cujo objetivo é o de evitar o aumento de demissões, se limita a assegurar direitos de empregos formais, que é a realidade de menos de 30% da categoria do serviço doméstico. Segundo matéria da BBC Brasil, o percentual de diaristas e empregadas demitidas foi maior entre os entrevistados pertencentes às camadas sociais de maior renda (A e B) chegando à 45%, enquanto “39% dos patrões de mensalistas afirmaram que suas funcionárias continuam trabalhando normalmente, mesmo durante o período de quarentena” (GUIMARÃES, 2020).

Segundo dados da PNAD Contínua (2020), a categoria despencou em 2020, caindo para 5,05 milhões, contra 6,2 milhões no ano anterior. Historicamente, em períodos de alta inocupação e precariedade do mercado de trabalho, tais como os que vivenciamos nos últimos anos no Brasil, o serviço doméstico surgia como aparente alternativa para as mulheres, principalmente de pouca escolaridade (PINHEIRO et. al., 2019), entretanto até abril de 2020, 727 mil trabalhadores haviam deixado os serviços domésticos no país, uma queda de 11,8%¹⁵.

É difícil afirmar quais as motivações para essa queda tão grande no número de trabalhadoras domésticas, porém podemos apontar a já citada carga de trabalho excedente como uma das razões principais. Podemos refletir que, por haver no Brasil uma cultura de a empregada doméstica fazer a limpeza da casa para que a família (mais especificamente, a mulher) possa trabalhar fora, com a pandemia, e as pessoas ficando em casa, dispensou-se também os trabalhos da empregada. Outro fator que também é importante mencionar, dentro dessa conjectura, é o envelhecimento da categoria, passando a fazer parte dos grupos de risco para doenças infecciosas.

Dados de 2018 indicam que 80% das trabalhadoras domésticas possuem faixa etária entre 30 e 59 anos, havendo um envelhecimento gradativo da classe. Atualmente, grupos mais

¹⁵ Informação anunciada pelo portal de notícias do IBGE - pode ser acessado em <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/27820-pnad-continua-taxa-de-desocupacao-e-de-12-6-e-taxa-de-subutilizacao-e-de-25-6-no-trimestre-encerrado-em-abril-de-2020>>. Acesso em 14 de maio de 2022.

jovens priorizam outros serviços, aspecto possibilitado pelo aumento do acesso à escolaridade¹⁶ e a diferentes ocupações que ofereceram novos horizontes – ainda que estejam migrando para categorias também precarizadas, caso de atendentes de *telemarketing*. Essa transformação ocorre a partir da clara desvalorização do trabalho doméstico, desde as baixas remunerações, fator determinante nesse quesito, associado ainda à presença de exploração, como longas jornadas de trabalho, assédio moral e, em especial, o sexual:

Assim, assiste-se a uma recomposição da força de trabalho no emprego doméstico em termos etários: as trabalhadoras jovens, de até 29 anos de idade, perdem espaço, passando de quase metade para pouco mais de 13% da categoria, em 2018; e as trabalhadoras adultas (entre 30 e 59 anos de idade) passam de 50%, em 1995, para quase 80% do total ao final da série aqui acompanhada. As idosas (com 60 anos ou mais de idade) também crescem ao longo dos anos, ainda que sigam representando uma parcela mais restrita da categoria, como se poderia esperar. (PINHEIRO et al., 2019, p. 14)

Exercer uma profissão que é ligada ao cuidado do outro e da higienização do ambiente, necessidade que se reforçou durante a crise sanitária da pandemia de COVID-19, não fez com que a profissão de doméstica se tornasse mais valorizada. Tratando-se da pior remuneração do mercado de trabalho brasileiro, dados da PNAD Contínua, de 2018, indicam os seguintes rendimentos médios mensais para a categoria: R\$ 1.349,50 para diaristas com registro em carteira; R\$ 1.296,00 para mensalistas com registro; R\$ 712,30 para diaristas sem registro; e R\$ 692,30 para mensalistas sem registro (PINHEIRO et. al., 2019, p. 38).

Em contraste, as funções exercidas por elas, como vimos, são vastas e necessárias para o bem-estar social. Dados do Ipea (2019) revelam ainda que 78,3% dessas trabalhadoras são polivalentes, ou seja, realizam todos os tipos de trabalho doméstico. Cabe ainda ressaltar que “em boa medida, executam diversas dessas tarefas, mesmo que sejam contratadas apenas para algumas delas” (p. 17). Há concessão nas funções não captadas na obrigatoriedade do adicional por acúmulo de tarefas prevista por lei, refletindo uma falta de limites claros que permeiam questões trabalhistas.

Como veremos ao longo da pesquisa, diversos dados e características que observamos em relação ao trabalho doméstico remunerado no Brasil podem ser conferidos nas narrativas ficcionais. Desvalorização, precariedade, acúmulo de função, e um tratamento que as coloca em lugares de subalternidade, são alguns aspectos que surgem nos filmes. Por outro lado, também é comum que apareçam no cinema as ambivalências, como a figura da empregada

¹⁶ Segundo Pinheiro et. al. (2019), a maioria das jovens que se encontram atualmente no serviço doméstico já possuem formação de ensino fundamental e parte de ensino médio, com média que varia de 9,7 a 10,7 anos de estudo.

doméstica que é considerada “quase da família” e que possui relação de carinho com seus empregadores, de forma a atenuar as relações de exploração. Como veremos a seguir, as construções sociais, vistas ao longo deste capítulo, também emergem nas narrativas do cinema brasileiro.

3 LIMPA, SERVE A MESA, E EXISTE: EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO CINEMA BRASILEIRO

Neste capítulo, apontamos alguns contextos relativos ao cinema. Iniciamos trazendo algumas inquietações que tivemos quando começamos esta investigação, até a escolha do presente *corpus* e o problema de pesquisa, bem como algumas observações gerais que investigamos sobre as empregadas domésticas no audiovisual brasileiro. A seguir, contextualizamos os filmes que nos dispomos a analisar em nosso *corpus* de pesquisa.

Assim, no subcapítulo *3.1 A empregada doméstica no audiovisual: primeiras aproximações*, iremos expor uma discussão focada no período de 2011 a 2015, em que o emprego doméstico se apresentava por muitas vias para o debate, tanto através do cinema e televisão, como do cenário político potencializado pela PEC das Domésticas.

No subcapítulo *3.2 Empregadas presentes: do fundo ao centro das ficções*, nos propomos a fazer uma retrospectiva histórica do objeto de estudo, desde 1943 com a obra mais antiga na qual encontramos uma empregada doméstica (*Samba em Berlim*, de Luiz de Barros), a 2020 com a obra mais recente (*Três Verões*, de Sandra Kogut).

3.3 Apresentação dos filmes do corpus de pesquisa é direcionado a falar da história dos filmes: *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *A partilha* (Daniel Filho, 2001), *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Domingo* (Clara Linhart, Fellipe Gamarano Barbosa, 2018). Não é nosso objetivo destrinchar cada um deles, e sim trazer à baila os enredos dos filmes nos quais as personagens empregadas domésticas se inserem.

3.1 A empregada doméstica no audiovisual: primeiras aproximações

“Hoje eu resolvi ir para a cozinha preparar um prato especial”, diz Mercedes, personagem de Lilia Cabral, entrando na sala de jantar com uma travessa nas mãos, em uma cena do filme *Divã* (José Alvarenga Júnior, 2009). Ao fundo, meio desfocada, a empregada doméstica Maria faz o sinal da cruz e segue limpando o chão. Maria é uma mulher de meia idade de pele parda, cabelos pretos longos presos em um rabo de cavalo, um pouco baixa e gorda, e usa um uniforme cinza escuro. O prato de frango de Mercedes, que parece rosbife, logo é rechaçado pelo marido Gustavo, e os dois filhos adolescentes. Quando Mercedes se vira para

chamar a empregada e avisar que faltava um copo na mesa, o homem aproveita para tomar um grande gole de água para ajudar a comida descer.

Maria está ali para reforçar de forma cômica a falta de habilidade na cozinha de Mercedes, ao olhar para a comida da patroa e fazer o sinal da cruz. A sua presença também cria a motivação para Mercedes virar de costas enquanto a família tenta disfarçar o quão intragável está a carne. Além dessa cena, Maria aparece mais uma vez ao longo do filme, servindo o jantar e saindo em seguida. Ela não fala nada, e não lhe é dirigida a palavra, vestindo-se exatamente da mesma forma da outra cena. Maria tem pouco mais de 10 segundos de tela ao longo de todo o filme, e o nome da atriz que a interpreta não é creditado.

Quando iniciamos a pesquisa sobre emprego doméstico, chamou a atenção a presença constante dessas personagens, essas aparições rápidas ao fundo, nos cantos da cena, entradas e saídas que um olhar mais desatento nem percebe. Isso passou a despertar inquietações: quem são essas personagens? O que sua presença significa no filme? No exemplo dado, tanto a comédia já se faria suficiente com a reação da família, quanto Mercedes poderia ir buscar o copo por si mesma. Por que se optou por inserir uma empregada doméstica?

Para Jurema Brites (2007), ter uma empregada doméstica no Brasil sinaliza o distanciamento da pobreza, bem como liberta pais e filhos para promoverem um projeto familiar típico da classe média. Isso porque é pela contratação de uma encarregada da manutenção do lar que se possibilita a isenção do homem de contribuir nas funções domésticas, permite às mulheres o trabalho remunerado fora do lar, e aos filhos a formação escolar completa. Para as mulheres contratadas no serviço doméstico, por outro lado, exercer essa profissão é uma questão de sua sobrevivência e de sua família.

Como pode ser percebido na Figura 1, cada vez mais fomos percebendo que filmes que possuem famílias de elite, ou de classe média, tem também uma empregada doméstica que aparece cumprindo seus serviços domésticos, entrando em silêncio para servir (imagem 1A, do filme *Marighella*, Wagner Moura, 2021) ou simplesmente parada aguardando ordens (imagem 1B, do filme *A Menina que Matou os Pais*, de Mauricio Eça, 2021). Muitas vezes elas não têm nome, e só falam caso alguém dirija a palavra a elas, ao que respondem afirmativamente. Essa presença quase invisível não causa espanto em quem assiste, não é tratado como algo fora do comum. Mesmo em *Divã*, onde se entende que Mercedes não é especialmente abastada, Maria aparece trabalhando à noite, o que lhe conferiria o direito ao adicional noturno (1C).

Figura 1 – Imagens 1A a 1C – Empregadas domésticas figurantes.



Fonte: 1A Globoplay. 1B Prime Video. 1C Netflix.

Ter a empregada doméstica como um acessório na cena, a fim de denotar um certo padrão de elite, não se restringe ao cinema. As telenovelas brasileiras apresentam fartamente esta personagem em suas narrativas, o que ajuda a cristalizar o imaginário em torno da figura da empregada doméstica e dos seus lugares sócio-simbólicos.

Em *Avenida Brasil*, novela das 21h da Rede Globo, exibida em 2012, Cacau Protásio interpretava a empregada doméstica Zezé, que basicamente só aparecia para abrir a porta ou trazer algo a sua patroa Carminha, vilã vivida por Adriana Esteves. Ao longo da novela, a personagem passou a ganhar maior destaque, tornando-se cúmplice da patroa. Uma cena em específico virou um *meme*, ou seja, teve grande repercussão humorística nas redes sociais e internet: a cena em que Zezé passa aspirador no sofá e canta “eu quero ver você correndo atrás de mim”, música do Aviões do Forró, grande sucesso na época em que o episódio foi ao ar. A personagem cria sua própria versão da letra e parodia “eu quero ver tu me chamar de amendoim”. Em entrevista ao programa “Conversa com Bial”, Cacau Protásio relata que sua personagem não tinha muito espaço inicialmente, mas foi conquistando através do improviso, e da tentativa de se tornar um alívio cômico:

Toda fala que vinha minha, aos pouquinhos eu ia mudando uma falinha ou outra, assim. Falei, vou me fazer de boba e se der certo *okay*, se não a gente já tem o não. [...] Aí ficava engraçado, ela [a diretora, Amora Mautner] gostava, aí tinha dia que ela dizia “Zezé, cria uma coisa aí”, e eu criava. [...] Ele [o autor, João Emanuel Carneiro] um dia me encontrou e falou “você me obriga a escrever pra você, você começou tão pequenininha só era oi, boa tarde, dá licença, por favor, e você me obrigou a escrever mais coisas pra você em novela”. (ENTREVISTA COM CACAU PROTÁSIO, 2019)

Avenida Brasil impulsionou a carreira de Protásio, que desde então participa do sitcom do Multishow *Vai que cola* (2013-atual). Em seu comentário, é interessante notar que as falas que eram originalmente pensadas para a personagem são carregadas de um tom de subordinação. Pela criatividade da atriz, e pela abertura que foi dada a ela, conseguiu conquistar um espaço que a princípio não era seu. As novelas permitem essa mobilidade, de diminuir ou aumentar a importância de uma personagem no enredo dependendo da opinião do público, por exemplo, algo que no cinema é impossível, pois o filme está pronto ao ser exibido.

No mesmo ano de *Avenida Brasil*, a emissora exibia a novela *Cheias de charme* às 19h, cujas protagonistas Maria da Penha (Taís Araújo), Maria do Rosário (Leandra Leal) e Maria Aparecida (Isabelle Drummond) são empregadas domésticas. Elas formam um grupo musical e lançam a música “Vida de Empreguete”, que se torna um grande sucesso e as transforma em estrelas da música. Diferente da novela das 21h, aqui a profissão das protagonistas é discutida em alguns momentos. Rosana de Jesus dos Santos (2018) analisa quais representações sociais de empregadas domésticas são utilizadas em *Cheias de charme*, e pondera que:

Apenas no início da trama, a questão dos direitos trabalhistas das empregadas domésticas e a violência e desigualdade das relações entre trabalhadoras domésticas e suas empregadoras são mencionadas. No decorrer da trama, o foco é na trajetória do trio, seus conflitos, os problemas afetivos das jovens e a tentativa por parte das vilãs em separá-las, apenas esporadicamente é feita alguma referência às questões relativas às trabalhadoras domésticas. (SANTOS, 2018, p. 84)

Nesta pesquisa, não iremos nos voltar a um estudo sobre essas personagens na televisão, mas quisemos pontuar a partir desses dois exemplos a presença de empregadas domésticas também nesse meio de comunicação, de forma constante, no período de 2011 a 2015, quer seja em forma de personagens ficcionais, ou de matérias jornalísticas, como pontua Juliana Teixeira (2021). Essa efervescência do assunto ocorre junto à aprovação da mencionada PEC das Domésticas, em 2013, e da regulamentação de 2015.

Uma das mudanças apresentadas pela lei diferencia o trabalho de diaristas, trabalhadoras que atuam em mais de um domicílio e, em boa parte dos casos, não possuem carteira assinada, do trabalho da empregada doméstica, que atua em apenas um emprego. Segundo Pinheiro et al. (2019, p. 19), “os últimos dados disponibilizados, para o ano de 2018, mostram que cerca de 30% destas trabalhadoras prestavam serviços em mais de um domicílio”, ou seja, atuavam como diarista. Apesar do crescimento da categoria no mercado de trabalho, no âmbito ficcional brasileiro são escassas as referências a diaristas. A série de comédia *A diarista* (2004 – 2007), da Rede Globo, é uma das poucas exceções. Na cinematografia brasileira de ficção, não encontramos exemplos até então de forma explícita, ainda que algumas das personagens aqui estudadas possam ser.

Por exemplo, em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), é possível que Maria seja diarista, pois lhe é perguntado em quantas casas ela trabalha, ao que a moça responde que apenas na casa de João e do tio dele, Arnaldo. Depois que João dispensa os serviços da semana seguinte, sua namorada Sofia comenta que vai perguntar no escritório se tem alguém precisando de faxina. Caso Maria seja diarista, o mais comum é que não receba se não trabalhar, de forma que explicaria a preocupação de Sofia em procurar outros serviços para a empregada de João. Porém, se Maria trabalhar três dias da semana na casa de João e três dias na casa de Arnaldo, já poderia ser mensalista em ambos os empregos. Por isso, tanto nesse filme quanto em outros de nosso *corpus*, não temos como assumir quem são empregadas domésticas mensalistas e quem são diaristas.

Outros filmes do mesmo período que colocaram o emprego doméstico em protagonismo são o documentário de Gabriel Mascaro, *Doméstica* (2012) e a ficção de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?* (2015). No documentário de Mascaro, a proposta do cineasta foi dar a sete

adolescentes uma câmera de vídeo para gravar o dia a dia das funcionárias que trabalhavam em suas casas (tendo ainda a aparição de um empregado homem). As interações revelam alguns traços de suas trajetórias, servindo como a primeira vez em que se abrem sobre suas vidas aos filhos de seus patrões. Existem características gerais em comum sobre as domésticas presentes no filme: o trabalho surge em suas vidas muito cedo, até mesmo na infância, e quase sempre dentro de uma tradição familiar (as mães e avós já eram empregadas domésticas); elas possuem problemas familiares de ordem social (temos relatos de violência doméstica de ex-companheiros; problema de dependência química do filho de uma; o assassinato do filho da outra).

Que horas ela volta? foi lançado em 2015, e é de direção de Anna Muylaert; o filme conta a história de Val (Regina Casé), uma empregada doméstica, migrante nordestina, que recepciona a filha na casa dos patrões em São Paulo. O filme teve grande repercussão e, segundo dados divulgados pela ANCINE¹⁷ (2015), alcançou 493.022 pessoas através de 91 salas de cinema, o que lhe conferiu o lugar de 11º filme brasileiro mais assistido do ano. Para além dessa marca de bilheteria, o longa dirigido e roteirizado por Anna Muylaert destacou-se por seu bom desempenho em festivais internacionais. Conquistou o prêmio de melhor atuação em *Sundance*, para as duas protagonistas, Regina Casé e Camila Márdila; e prêmio de melhor filme de ficção do *Panorama Audience Awards* em Berlim.

Que horas ela volta? foi um dos inspiradores de nossa pesquisa, tendo em vista que retrata uma trabalhadora doméstica, seus anseios e história de uma maneira mais complexa em relação ao que víamos até então. A ideia da proposta aprofundou-se mais quando assistimos *Casa grande*, de Fellipe Gamarano Barbosa (2014), cujo protagonista adolescente investe sexualmente em Rita, empregada doméstica que dá certa abertura para as suas aproximações.

Dessa forma, tivemos a percepção de que os lugares desempenhados pelas personagens empregadas domésticas no cinema brasileiro são bastante diversificados, ao mesmo tempo que frequentemente estão atrelados ao que Sônica Roncador (2008) identifica como estereótipos ficcionais em *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Segundo a autora:

a doméstica foi discursivamente apropriada como signo de alteridade por excelência, servindo como contraponto às senhoras aristocrata e burguesa nos discursos hegemônicos de contestação das transgressões sociais e raciais e de formação das identidades nacional, racial e de gênero. (RONCADOR, 2008, p.8)

¹⁷ Agência Nacional do Cinema. Os dados em questão foram publicados no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2015, elaborado pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (COB), da Superintendência de Análise de Mercado (SAM). Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oqa/publicacoes/arquivos.pdf/anoario_2015.pdf>. Último acesso em 07 de junho de 2022.

Para além da literatura, existem estereótipos ficcionais em relação às empregadas domésticas no cinema brasileiro, os quais colaboram na construção de imaginários. Embora estejamos tratando nesta dissertação dos lugares desempenhados pelas personagens empregadas domésticas em filmes do cinema pós anos 2000, cujo contexto discutimos aqui, há a necessidade de fazer uma retomada histórica dessas narrativas.

Dessa forma, se torna possível ter um panorama sobre como as personagens empregadas domésticas aparecem nos mais diferentes movimentos cinematográficos brasileiros, havendo constâncias e discrepâncias da forma com que são inseridas nessas narrativas, conforme iremos explorar no próximo subcapítulo.

3.2 Empregadas presentes: do fundo ao centro das ficções

Se fôssemos adentrar todos os movimentos do cinema brasileiro para discutir as personagens empregadas domésticas, certamente nossa pesquisa seria muito mais extensa. Dessa forma, nos limitamos aqui a abordar apenas alguns filmes que localizamos ao longo de nossa trajetória, tendo em vista que essas produções colaboram na compreensão que é possível ter sobre os lugares desempenhados por essas personagens em uma cinematografia mais recente.

O mais antigo filme do cinema brasileiro em que encontramos uma empregada doméstica é da década de 1940, *Samba em Berlim* (Luiz de Barros, 1943), filme que não tivemos acesso, apesar de sabermos que talvez ainda exista no acervo da Cinemateca Brasileira¹⁸. Foi a partir de uma cópia de lá, em VHS, que Evandro Gianasi Vasconcellos (2014) pôde escrever um artigo, no qual é capaz de nos dar uma noção do enredo da obra. Ainda que tenha sido a estreia de Dercy Gonçalves no cinema, fazendo uma empregada doméstica descrita pelo autor como “divertida”, também se percebe que esse papel não se relaciona com a trama principal. Mesmo sendo sua primeira atuação no cinema, Dercy já tinha grande notoriedade no teatro, bem como outras estrelas da época que participaram da comédia musical da Cinédia.

Vasconcellos (2014) resume o enredo como a história de dois caipiras mineiros, interpretados por Mesquitinha e Brandão Filho que, ao receberem retratos autografados da artista Leda Léa (Laura Suarez), viajam à capital, na época Rio de Janeiro, para esclarecer qual dos dois seria seu namorado. Dercy Gonçalves, ao que tudo indica sem nome na história, é sua

¹⁸ Fechada de julho de 2020 a 13 de maio de 2022, período em que estávamos produzindo esta dissertação, de forma que não tivemos a oportunidade de conferir essa informação.

empregada doméstica. Leda sofre preconceito em relação a sua profissão por parte do noivo, vivido por Léo Albano, ao mesmo tempo em que é cortejada por um português rico, Manoel Rocha. Depois de os caipiras serem enganados pela dona da pensão Pimpinela (Silvino Neto) e por seu empregado (Grande Otelo), se alistam no exército brasileiro que irá defender o país na Segunda Guerra Mundial. Na resolução, o casal Léo e Leda se reconciliam (VASCONCELLOS, 2014).

Não foi a única vez que Dercy interpretaria uma empregada doméstica no cinema. A partir dessa figuração, ela ganha maior destaque em *Minervina vem aí!* (Eurides Ramos, 1959), *Cala a boca, Etelevina* (Eurides Ramos e Hélio Barrozo Netto, 1960) e *Sonhando com milhões* (Eurides Ramos, 1963). Nos dois primeiros, as personagens de Dercy já estão nos títulos dos filmes, e tanto Minervina quanto Etelevina são as principais personagens, ainda que acabem sendo sempre conduzidas a situações de confusão por outros, criando dessa forma o enredo das comédias.

A figura das empregadas domésticas foi bastante aproveitada dentro das chanchadas brasileiras que eram, como cita Rosângela de Oliveira Dias (1993), comédias com tons musicais produzidas principalmente entre 1940 e 1960. Realizadas na maioria das vezes no Rio de Janeiro, eram sucesso de bilheteria e davam lucro às produtoras, constituindo momento único da cinematografia brasileira. Segundo a autora, foi graças às chanchadas que o cinema nacional conseguiu produzir 300 obras entre 1950 e 1960 (DIAS, 1993, p.13). Segundo a autora, buscando interpretar o mundo do ponto de vista das camadas mais populares, que lotavam as salas de cinema para vê-las, as chanchadas misturavam sátira, paródia, e promoviam uma verdadeira carnavalização do modo de vida destas populações.

Como cita Daniel Augusto de Matos Assunção (2021), nas chanchadas, “os conflitos de classes sociais não eram sublimados, mas, antes, evidenciados e reforçados” (ASSUNÇÃO, 2021, p. 149), havendo nessas narrativas um deboche dos ricos, que davam valor em demasia a *status*, herança, e símbolos de uma nobreza falida. Isso fica perceptível em vários enredos, pois enquanto os ricos são colocados como vilões, mesquinhos, golpistas, os mais pobres são honestos, trabalhadores, amáveis, e por isso acabam se dando bem no final. Ainda que as personagens de Dercy sejam o alívio cômico das narrativas, fazendo o tipo desastrada, elas possuem bom coração.

Nesse período, também temos exemplos de papéis de figuração, em que essas trabalhadoras entravam e saíam em silêncio, sem grande importância no enredo, como ocorre no drama policial: *Amei um bicheiro* (Jorge Ileli e Paulo Wanderley 1952), e na comédia: *Rico ri à toa* (Eurides Ramos, 1957).

Por muito tempo, o filme mais antigo que havíamos encontrado se tratava de *Terra violenta* (Edmond F. Bernoudy e Paulo Machado), de 1948, primeira adaptação cinematográfica de uma obra de Jorge Amado, o romance *Terra dos Sem-Fim*. Foi a primeira aparição de Ruth de Souza no cinema, interpretando a empregada Joana, mas não era a primeira vez que ela vivia o papel desta personagem; no ano anterior Ruth de Souza o havia interpretado no teatro, e fora sugerida pelo próprio Jorge Amado para repetir o papel da empregada da fazenda de cacau, descrita por ele no livro como “mulher do tropeiro, que bebia como qualquer dos homens” (AMADO, p. 52, 2008). Joana não possui destaque na obra de Amado, para além de uma história que conta sobre uma tragédia na casa-grande. Não tivemos acesso ao filme, pois as prováveis únicas cópias existentes na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, estão em estado precário de conservação, inviabilizando que sejam exibidas (AGÊNCIA ESTADO, 2001), de forma que fica escassa nossa referência sobre as imagens dessa personagem.

Posteriormente, Ruth de Souza iria interpretar empregadas domésticas e escravas diversas vezes ao longo de sua carreira no cinema, na televisão e no teatro, algo que deixa explícito como pessoas pretas, principalmente durante essa época, se limitavam frequentemente a esses papéis na ficção. Tanto é que, em 1951, ela retornou às telas no papel de empregada doméstica Bastiana no drama *Terra é sempre terra*, do diretor argentino Tom Payne. Bastiana mora em uma casinha de madeira, colada à “casa-grande” de seus patrões, o capataz Tônico e sua esposa muito mais jovem, Lina. Num cenário também agrícola, uma plantação de café decadente, a empregada começa a história grávida e impossibilitada de servir aos empregadores. Depois que a criança nasce, fica perceptível o carinho de Lina em tentar ajudar nos afazeres, e mesmo brincar com o bebê da empregada; isso acaba gerando uma relação de confiança recíproca para Bastiana, que tenta aconselhar a patroa sobre uma gravidez indesejada. O fato de Bastiana ser empregada de um capataz, bem como todo o contexto do filme se passar em um cenário rural e as condições de vida das personagens, alude ao período escravista brasileiro.

No mesmo ano, temos a primeira adaptação da obra de Monteiro Lobato para o cinema, através de *O Saci*, direção de Rodolfo Nanni. Benedita Rodrigues é quem dá vida à Tia Nastácia, que aparece em cena todas as vezes com alguma atividade – cozinhar, servir a mesa, alimentar as galinhas. É notável que sua fala possui erros gramaticais e tons coloquiais, igual a outras personagens negras da história, ou seja, Tio Barnabé e o próprio Saci. Ela cuida e diverte as crianças com suas histórias de sabedoria popular e superstições.

Terra é sempre terra e *O Saci* têm características em comum. As empregadas domésticas são mulheres negras, inseridas em poucas aparições, em uma narrativa de contexto agrícola, que se passa no início do século XX e que remete a um Brasil com características

ainda coloniais. Além de sua oralidade coloquial, elas possuem ideias próprias, mas são repreendidas constantemente pelas outras personagens, denotando as relações hierarquizadas.

Nos anos 1970, há vários filmes que dão destaque à figura da empregada doméstica, por diferentes ângulos. Um filme que nos interessa é: *Cuidado madame* (Júlio Bressane, 1970). Bastante experimental, na primeira metade do filme, a patroa Helena Ignez é assassinada pela personagem de Maria Gladys, a empregada. Na segunda metade, as duas são empregadas procurando uma patroa para matar. Se a grande maioria dos filmes coloca as empregadas domésticas em um lugar de subserviência, essa obra de Bressane vai na contramão, como cita Assunção (2021), “é o filme que mais subverte o papel da empregada doméstica no imaginário social e o filme que mais destoa das imagens produzidas acerca da classe trabalhadora na cinematografia brasileira, ao retratar uma revolta das empregadas, da maneira mais brutal e *trash* possível” (ASSUNÇÃO, 2021, p. 154).

A “empregada perigosa” também faz parte de um imaginário bastante presente nas narrativas ficcionais, mas em *Cuidado madame* surge de forma caricatural, podendo ser interpretado como um deboche das classes abastadas brasileiras, paranoicas em relação às empregadas, que aqui são, de fato, assassinas. Mas a subversão só vai até certo ponto, tendo em vista que mulheres negras tem feito o papel de empregadas domésticas ao longo de toda a história do cinema brasileiro, mas neste filme, em que são protagonistas, desenvolvidas de uma forma mais ousada e experimental, são interpretadas por duas atrizes brancas.

As principais representações de empregadas domésticas nos anos 1970 no cinema brasileiro, no entanto, vão ser feitas pelos filmes da pornochanchada, nos quais elas raramente assumiam algum papel com protagonismo, pois em geral estavam ali como objeto de desejo, normalmente caracterizadas por não demonstrar resistência ao assédio dos patrões, algo que também vimos ser recorrente acontecer com as escravas negras, conforme o capítulo dois. Os filmes desse gênero faziam grande sucesso de público, em especial o masculino, e possuíam como traço mais marcante, justamente as narrativas cômicas de cunho erótico, e as piadas de duplo sentido.

Como discute Guilherme Fumeo Almeida (2021), a pornochanchada do fim dos anos 1960 a 1980 reuniu filmes diversos que, além do tom erótico, faziam crítica ao machismo, autoritarismo, preconceito racial e de gênero, justamente através do humor e deboche, influenciados pelo teatro de revista, circo, rádio, e entretenimento popular. Contudo, a nomeação do gênero surge com caráter pejorativo, sendo adotado por quem associava pornochanchada a produções de má qualidade técnica, ou sem pretensões estéticas. A tese de Almeida (2021) demonstra que os filmes do período são capazes de produzir discursos de

representação e memória em termos de autoritarismo político, tendo sido produzidos durante um período de ditadura civil-militar:

mesmo privilegiando uma lógica comercial e não contestatória, em tempos de autoritarismo político, o gênero não deixou de refletir o espírito do seu tempo, representando a experiência cotidiana dos indivíduos em uma época politicamente autoritária e socialmente conservadora, com esta representação sendo disseminada pelo diálogo da pornochanchada com seu grande público. (ALMEIDA, 2021, p. 43)

Diversos são os filmes de pornochanchada que se apropriam do estereótipo de mulheres lascivas, ou “iscas” fáceis da sedução masculina. Em *Como é boa nossa empregada* (Victor di Mello, Ismar Porto, 1973), três historietas apresentam os desejos pelas empregadas domésticas e as fantasias com elas. Como comenta Almeida (2021), o filme se centra no universo da classe alta carioca “unindo o retrato de uma sociedade conservadora e politicamente autoritária com o desenvolvimento por vezes tragicômico de questões sentimentais das personagens” (p.17). Em *Chapeuzinho vermelho – A gula do sexo* (Walter Genovesi, 1981), a empregada é contratada para tirar a virgindade do protagonista impotente. Ainda que na pornochanchada os papéis femininos sejam ligados, no geral, a uma hipersexualização, no caso das trabalhadoras domésticas, elas são colocadas como amantes, cobiçadas de forma extraconjugal, ou então são as iniciadoras sexuais, algo que conseguimos vincular com um imaginário presente já citado na obra de Gilberto Freyre (1987).

O primeiro filme dirigido por Hugo Carvana, que também protagoniza a trama, é a comédia: *Vai trabalhar, vagabundo* (1973), a qual reúne Nelson Xavier, Paulo César Pereio, Odete Lara, Otávio Augusto e Zezé Motta no elenco. Shirley, vivida por Zezé Motta, é uma empregada doméstica que se aproxima da representação de empregadas feita nas pornochanchadas, por aparecer em cena com vestidos curtos, mesmo quando está utilizando uniforme de trabalho. Ela é peça-chave na narrativa, possibilitando que a personagem de Carvana, o malandro Dino, possa aplicar o golpe nos patrões ricos da moça. Assim como Ruth de Souza, a atriz Zezé Motta também viveu diversas empregadas domésticas e escravas no cinema, na televisão e no teatro, ganhando destaque em sua carreira por protagonizar *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

Outro filme que Motta participou, ainda nos anos 1970, e podemos destacar, é *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), em que uma família da classe média reforma um apartamento de Copacabana, forçando-se a conviver com os pedreiros que executam o serviço. Dentre as mais diversas loucuras do filme, interessante o contraste entre as duas empregadas domésticas da família, uma é Zezé, que trabalha como prostituta nas horas vagas, e outra é Aparecida de

Fátima (Maria Silvia)¹⁹, católica fervorosa que cria estigmas nas mãos e passa a ser reconhecida por outros crentes como uma santa. Achamos pertinentes as palavras de Jean-Claude Bernardet sobre o filme:

(...) diga-se de passagem que a primeira versão do argumento de "Tudo Bem" era uma viagem pelo Brasil. Na evolução do trabalho, uma condensação espacial transformou o espaço fechado do carro em apartamento, mas a estrutura do filme é como a simetria invertida de um filme de viagem. Trata-se de compor uma metáfora abrangente do Brasil: o filme constrói um microcosmo que representa uma totalidade nacional, e o enredo tende a se tornar uma parábola. Essa "metáfora abrangente", que tanto seduziu o cinema novo, visitou o cinema marginal mais de uma vez. (BERNARDET, 2001, p. online)

Conforme Melo (2016), até os anos 1980 era raro que empregadas domésticas estivessem em papéis principais, sendo percebidas pelo autor como um retrato de uma ambição de consumo, desejo sexual dos patrões, ou o pilar da manutenção da ordem do lar. Um dos primeiros filmes que encontramos como exceção, e que dá protagonismo para uma empregada doméstica, é *Romance de empregada* (Bruno Barreto, 1988), onde Betty Faria faz o papel de Fausta.

Ainda que não sejam muitas as cenas em que Fausta aparece trabalhando, a trama é capaz de expor alguns tensionamentos sociais enfrentados por mulheres da periferia. Fausta vive em um casebre com um marido abusivo e alcoólatra, pega o transporte público lotado, e tem que lidar com assédios, e com a patroa exigente. Em meio a essa vida dura, Fausta torna-se oportunista, aproveitando-se até de um idoso que a cobiça. No final, o seu casebre é destruído por uma enchente, ela escapa pelo telhado, deixando o marido e o idoso para morrer. A fala final, “bicho ruim não morre”, reflete a crueldade e a miséria com a qual vê a própria vida.

Filmes mais recentes, como apresenta Melo (2016), colocam as empregadas domésticas com maior profundidade, como sujeitos históricos. Ao pesquisar filmes em que elas tivessem protagonismo, notamos que a partir de 2001, há maior recorrência, destacando-se na trama com falas, nome e importância no desfecho, como pode ser visto em *Domésticas - O filme* (Nando Olival, Fernando Meirelles, 2001), que gira em torno de protagonistas que exercem essa profissão, suas experiências, as dificuldades que enfrentam, o que desejam e sonham. A história é baseada em uma peça de teatro de Renata Melo, que por sua vez se inspirou no depoimento

¹⁹ Maria Silvia também está no elenco do filme *Perdida*, de Carlos Alberto Prates Correia (1976), com a personagem Estela. Inicialmente ela é uma empregada doméstica que é vítima de violência e maus tratos por parte dos patrões, largando o emprego, e pegando a estrada. Uma série de desventuras levam-na a uma sofrida trajetória, que envolve prostituição, e posteriormente trabalhos em uma fábrica. Como o período em que é empregada doméstica é muito curto, optamos por não adentrar o filme com maior profundidade.

de mais de 200 trabalhadoras domésticas (VELHO, 2017), construindo personagens que são cheias de histórias, ideias e desejos.

Observa-se que alguns desses filmes sobre empregadas domésticas têm direção, ou codireção, de mulheres. É o caso de *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), *Linha de passe* (Daniela Thomas e Walter Salles, 2008), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2018), *Três verões* (Sandra Kogut, 2020), e os curtas documentários *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Luna e Cinara* (Clara Linhart, 2012), *Como se fosse da família* (Alice Riff e Luciano Onça, 2014), *Mucamas* (Coletivo Nós, Madalenas, 2015).

Segundo Pinheiro et al. (2019), “a história do trabalho doméstico enquanto ocupação foi marcada pelas migrações de jovens meninas das cidades do interior, especialmente do Nordeste” (2019, p.18), relação essa que é percebida no documentário de Mascaro, mas também em produções ficcionais como *Que horas ela volta?*, filme brasileiro que ficou assinalado durante um período de efervescência dos debates sobre as leis trabalhistas que envolviam a categoria. Tendo ganhado notoriedade internacional, o longa de Anna Muylaert coloca a atriz Regina Casé no papel de Val, empregada de longa data de uma família classe média de São Paulo. A tensão é criada com a chegada de Jéssica, filha que havia sido deixada por Val no Nordeste, enquanto trabalhava cuidando do filho da patroa, Fabinho.

O filme mais recente citado, de 2020, é da diretora Sandra Kogut e coloca Regina Casé novamente como empregada doméstica. *Três Verões* gira em torno do que acontece com os empregados depois que o patrão é preso por corrupção. Com a alta discussão midiática dos crimes de colarinho branco, o filme busca tratar sobre essas figuras que estão “no entorno” das famílias que são investigadas.

As empregadas domésticas que estamos propondo analisar são personagens que, muitas vezes, são esquecidas na sinopse, cuja presença na narrativa não é a de maior destaque, que nem sempre se fazem presentes no enredo principal. Como anteriormente citado, queremos compreender como é feita a construção dessas personagens, e o que elas dizem sobre os lugares que as empregadas domésticas ocupam em nossa sociedade. Assim, é importante apresentar rapidamente os filmes que serão o foco da análise da dissertação.

3.3 Apresentação dos filmes do *corpus* de pesquisa

Ainda que o foco seja muito mais as personagens empregadas domésticas do que os enredos dos filmes, compreendemos que elas estejam envolvidas nessas tramas, e seja

impossível dissociá-las das narrativas. Os filmes ditam os contextos nos quais as personagens se inserem, e nos dão diversas pistas para compreendê-las. Iremos adentrar de forma breve o enredo dos filmes estudados, já apresentando quem são as personagens que estamos estudando nesses filmes.

Cronicamente inviável (Sérgio Biachi, 2000) transita por vários núcleos diferentes, que se relacionam. Alfredo é um antropólogo que procura compreender o problema da opressão da sociedade, realizando uma viagem pelo Brasil. Carlos e Maria Alice são um casal de cariocas de classe média-alta; ela, sempre querendo manter a (falsa) aparência de preocupação com causas sociais, enquanto ele faz o feitiço de tirar proveito da “bagunça típica do Brasil”. Luís, amigo do casal, é o rico dono do restaurante Pellegrino’s, que emprega migrantes como garçons, para depois envolvê-los em suas aventuras sexuais. Amanda é gerente do restaurante, e comparsa de Alfredo em uma rede de tráfico de órgãos.

Carlos e Maria Alice são os patrões de Josilene (Zezeh Barbosa). Há entre as duas mulheres uma relação de amizade desde a infância, pois os pais de Josilene trabalhavam para a família de Maria Alice, de forma que cresceram brincando juntas. Também o irmão de Josilene, Valdir, trabalha no restaurante de Luiz. A narração do filme dá detalhes da história em um tom documental; em determinado momento, apresenta Josilene na infância e comenta que tanto ela quanto Valdir trabalham “quase de graça” – assim como outrora trabalharam seu pai para a fábrica de tecidos da família de Maria Alice, e sua mãe como empregada doméstica deles.

Com um roteiro sarcástico, o filme expressa uma mensagem de desesperança em relação à situação brasileira – apontando o caos, a corrupção, a pobreza e a falta de organização no país. Elabora uma constante ironia, de apontar que nada é como parece ser, não havendo personagens de caráter admirável. Não há grupos sociais que sejam poupados dessa crítica, ainda que o próprio filme se utilize da falta de realismo possível no cinema de ficção, reconstruindo uma cena para que fique mais palatável, reconhecendo uma construção caricata da sociedade.

A Partilha (Daniel Filho, 2001) é uma comédia de costumes. Em linhas gerais, é sobre os acontecimentos após a morte da patroa de Bá Toinha (Chica Xavier), de quem a empregada e cuidadora esteve ao lado até o último suspiro. Bá Toinha liga para as quatro filhas da patroa, que se reencontram depois de anos para o enterro da mãe.

Como sugere o título, a trama se dá em função das divergências sobre a herança, principalmente do apartamento. Selma é a irmã mais conservadora e tem enorme apego pelo espaço em que cresceu na infância; Lúcia é a mais velha, e mora em Paris, preferindo vender sua parte com urgência para poder voltar para a Europa; Regina, é a mais liberada, espiritual, esotérica, e também tem interesse na venda do apartamento por motivos financeiros; e Laura é

a intelectual que quer investir sua parte nos estudos, financiando seu doutorado na Alemanha. Existem também subenredos: Selma está em crise no casamento, e sua filha adolescente engravidada; Lúcia quer se reconciliar com o filho que deixara no Brasil; e Laura está se assumindo lésbica para a família, ao mesmo tempo em que se vê em crise com a namorada por conta da partida ao exterior. Na resolução, elas vendem o apartamento, Lúcia volta para a França com o filho, Laura e a namorada vão para a Alemanha juntas, e Selma se reconcilia em seu casamento, levando Bá Toinha para tornar-se a babá de sua neta.

Em *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), os protagonistas da história constituem uma família de classe média: Helena, Otávio, e a filha pré-adolescente Vanessa. Otávio é demitido do emprego, justamente quando Helena planeja abrir um mercadinho. Determinada a seguir a empreitada, ela aluga um imóvel e começa a trabalhar, mas o mistério dos antigos donos sempre a assombra, assim como acontecimentos que perturbam as personagens: um líquido preto afluindo das lajotas, um cheiro pútrido, uma infiltração na parede, um cachorro feroz que late para ela na saída. Paralelo a isso, Helena contrata Paula (Naloana Lima), principalmente para auxiliar com as tarefas domésticas e cuidar de Vanessa. Logo há tensão entre Helena e os funcionários do mercado, gerada pelo desaparecimento de produtos, levando-a a assumir uma postura de patroa autoritária.

Otávio, por sua vez, lida com o medo de sua própria obsolescência, observando uma forçada ludificação dos processos seletivos de emprego, bem como a situação de precarização do mercado de trabalho. É interessante notar que mesmo estando em casa, não é capaz de fazer as atividades domésticas ou cuidar da filha, de forma que fica indispensável a força de trabalho de uma empregada doméstica. Paula desenvolve uma boa relação com Vanessa, porém existem tensões constantes com os patrões, e com a mãe de Helena.

No fechamento da história, Helena percebe que a parede já não tem mais conserto e a quebra com marretadas, acabando por descobrir ali uma carcaça de um monstro. Ela e o marido seguem um ritual, queimam os restos da criatura longe da cidade, colocam sal grosso por cima, agarrando-se às superstições. Paula opta por ir trabalhar em um *shopping* como auxiliar de limpeza, conquistando a tão almejada carteira assinada.

O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012) é uma narrativa de múltiplos núcleos, cujo ponto de convergência se dá pelo cenário: uma rua de classe média do Recife. Ainda que não seja uma das primeiras personagens a ser apresentado no enredo, muito se dá no entorno de Francisco de Oliveira, figura patriarcal que dita as regras por ali, tendo como prioridade proteger sua família, e tomando decisões em nome do bairro, onde é proprietário de mais da metade dos imóveis. Além disso, “Seu” Francisco também tem propriedades em Bonito, interior

de Pernambuco, onde possui um engenho. Quando Clodoaldo e sua equipe chegam na rua com um esquema de segurança privada, em que cada morador precisa dar uma contribuição, é a bênção de Francisco que precisam pedir para fornecer o serviço.

Outras personagens que protagonizam a narrativa são João, neto de Francisco, que trabalha como corretor dos imóveis do avô. Ele está conhecendo Sofia, com quem começa a namorar. Bia é outra moradora do bairro, mãe de família, representa uma classe média que passou a ter maior poder aquisitivo, e tem um conflito com o cachorro do vizinho que late constantemente.

Além de possuir esses diversos núcleos, *O som ao redor* também possui muitas empregadas domésticas. Assim como o soldador da grade, porteiro do prédio, entregador de água, guardador de carro, vendedor ambulante, essas figurantes e personagens secundárias estão ali para marcar repetidamente os tensionamentos de classe. Há cenas que demonstram isso, como o barulho constante, e irritante, causado pela solda da janela, ou o guardador que risca o carro da moradora ingrata. Há também cenas oníricas: a transformação da água da cachoeira em sangue; a invasão do pátio por centenas de homens; uma aparição fantasmagórica de um menino negro descamisado dentro da casa, teoricamente vazia.

A questão da falta de segurança urbana é constantemente trazida à baila ao longo da narrativa. Clodoaldo, ao fazer a proposta de oferecer serviço de segurança privada para João e seu tio Anco, comenta: “Seu Anco, eu acho sua casa *arretada*, seu Anco. Bom seria, bom seria se a rua toda fosse assim. Mas a violência deixa?”, reforça a essencialidade de investimentos em segurança, e vigilância.

No fim do filme é revelado que Clodoaldo e seu irmão estavam com planos de vingar-se de Francisco, pela morte de seu pai. Fortalece uma atmosfera presente ao longo da narrativa de que a classe média deve estar atenta a essas figuras que estão ali para servir – o porteiro que dorme no serviço, o guardador de carros que risca os veículos, os seguranças que almejam vingança. Por outro lado, a mesma classe média é capaz de perdoar o neto de Francisco, Dinho, que já é conhecido no bairro por arrombar carro e roubar os aparelhos de som, por puro divertimento.

São quatro empregadas domésticas que identificamos como secundárias dentro dessas tramas: Mariá (Mauricéia Conceição) e Maria (Freedom Cavalcanti), empregadas de João; Francisca (Mariquinha Santos), empregada de Bia; Luciene (Clébia Sousa), empregada de Francisco. Mariá é a mais velha, uma senhora negra de 59 anos que está prestes a se aposentar, depois de ter trabalhado décadas como empregada doméstica para a família de João, é substituída por sua filha, Maria, na mesma casa. Francisca aparece apenas em uma cena, que já

é suficiente para gerar tensão com a patroa, após queimar um equipamento acidentalmente. Luciene trabalha para Francisco e é uma figura misteriosa; ela acaba se envolvendo com Clodoaldo que, nos momentos finais da história, revela uma vingança contra Francisco.

Em *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015), o protagonista é o adolescente Jean. Quando Hugo, seu pai, é demitido, passa a haver uma série de mudanças na vida do jovem e de sua família, até então pertencente à classe alta carioca. Em referência ao título da obra, a imponente Casa grande começa a ruir. A primeira atitude de corte de gastos é a demissão do jardineiro e motorista Severino, confidente e conselheiro de Jean – a quem se mente que o empregado irá tirar férias com os filhos na Paraíba. Quando Jean passa a ir de ônibus para a escola, conhece Luiza, jovem parda, que estuda em escola pública e pertence a outra classe social.

São permanentes as cobranças da família ao adolescente: responsabilidades, escolha do que cursar na faculdade, e a profissão que irá seguir. Ele, no entanto, demonstra outras preocupações, como as voltadas aos relacionamentos, namoro, sexo, etc. Faz fugas noturnas ao quarto de Rita (Clarissa Pinheiro), a empregada doméstica, com quem tem conversas eróticas e constantemente investe sexualmente, sendo repellido por ela. Os tensionamentos se acirram quando a mãe, Sônia, descobre fotos de Rita nua em vários cômodos da casa, despedindo a empregada. A outra funcionária, Noêmia (Marília Coelho), não aguenta realizar todo o serviço doméstico sozinha e, depois de ter o salário atrasado por três meses, decide demitir-se.

Jean termina o relacionamento com Luiza e, após avistar Severino na rua, passa por uma crise existencial. O foco da narrativa é o seu colapso, que em pleno dia de vestibular resolve ir atrás do antigo motorista pela periferia do Rio de Janeiro, sem avisar ninguém. Sua família é notificada de um suposto sequestro por um trote telefônico, e só não cai no golpe pela sagacidade da irmã mais nova. Jean, completamente alienado da crise que causou na família desesperada com sua ausência, vai a um forró com Severino onde encontra-se com Rita, terminando a noite na cama da antiga empregada, concretizando seu desejo antigo.

O enredo de *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) gira em torno de Clara, uma viúva de 65 anos que vive sozinha em um edifício localizado na orla da praia de Boa Viagem, no Recife, cujo nome é o título do filme. A construtora “Bonfim” está há anos fazendo propostas para comprar seu apartamento, pois quer construir um edifício alto e moderno no local. Apesar das pressões da empresa, de seus filhos, e mesmo dos antigos vizinhos que venderam seus imóveis, e precisam que ela faça o mesmo para ganharem o valor negociado, Clara demonstra resistência.

Ela, que já teve um câncer de mama na juventude, defende seu território – rodeada de livros e vinis, a jornalista aposentada tem muito apego à sua história, e não se deixa limitar pela idade. É como se o próprio apartamento fosse metáfora de si mesma, que foi ficando para trás em um lugar solitário, mas segue de pé, lutando por sua sobrevivência. O conflito se dá, dessa forma, entre a moradora e a construtora, que não tem escrúpulos para causar mal-estar a ela, em uma busca de expulsar Clara do edifício.

Ladjane (Zoraide Coletto) é a empregada doméstica que trabalha para Clara há 19 anos, atua como uma escudeira que auxilia a patroa no dia a dia, bem como a acalma em relação ao estresse causado pela situação da construtora. Ladjane, no entanto, tem seus próprios conflitos: perdeu um filho, vítima de um atropelamento, e jamais teve justiça por esse acontecimento.

O filme tem final aberto. Clara descobre que a construtora plantou uma colônia de cupins nos apartamentos vazios, comprometendo a estrutura do prédio. A moradora investiga informações comprometedoras da empresa, e vai com a cunhada advogada, e outros familiares, confrontar os executivos para que a deixem em paz.

Domingo (Clara Linhart e Fellipe Gamarano Barbosa, 2018), último filme de nosso *corpus*, se passa no primeiro dia do ano de 2003, quando duas famílias se encontram para um churrasco regado à champanhe, em um casarão decadente no interior do Rio Grande do Sul.

Diversos são os núcleos do filme: Bete e Nestor, pais do pequeno Matheus, moram na casa com os adolescentes Marcelo e Valentina (filhos de Nestor de um casamento anterior); também habita o mesmo local, a empregada doméstica Inês (Silvana Silvia) e sua filha Rita. Neste dia, que é a posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em seu primeiro mandato, os moradores do casarão recebem convidados. A matriarca Laura tem uma personalidade bastante autoritária e dominadora, é a mãe de Nestor e de Miguel, que vai junto, tendo ele recentemente passado por uma clínica de reabilitação. Eduardo, colega de trabalho de Nestor, leva sua esposa grávida, Eliana, e seus filhos: as crianças Fernanda e Diego, e o adolescente Carlos.

Muitos acontecimentos permeiam a história, entre eles a constante tensão entre Bete e Laura, que não se suportam; a jovem Rita sofre assédio sexual por parte de Marcelo, filho adolescente de Nestor; o pequeno Diego brinca de maquiagem e roupa feminina com Valentina, causando controvérsia entre seus pais; Bete e Miguel usam cocaína e ficam totalmente entorpecidos; Bete tenta seduzir Mauro, seu instrutor de tênis, que acaba se relacionando com Valentina; o caseiro José tenta beijar Laura, convencido de haver reciprocidade por um romance antigo, mas acaba rejeitado; Marcelo e Carlos descobrem uma *sex tape* de Nestor e Bete, e na tentativa de devolvê-la, Carlos acaba presenciando o casal fazendo sexo; Eliana entra em

trabalho de parto e é levada às pressas ao hospital; José morre eletrocutado ao tentar religar o disjuntor.

Não por coincidência, tudo isso acontece no dia da posse do presidente Lula, havendo aí um contexto relevante para a narrativa, havendo diversos os momentos em que o filme coloca a transmissão da TV, a narração do rádio, e o discurso do presidente para pontuar esse acontecimento histórico. Tenta-se resgatar uma atmosfera do período, de esperança das classes trabalhadoras em ver um operário nordestino, representante das camadas mais populares, assumindo um cargo de presidência, bem como a preocupação das elites em perderem seus privilégios.

Longe de ter apenas esses dois polos, *Domingo* aponta para diversos pontos de vista: o caseiro idoso conservador, que imita o voto dos patrões, e teme um governo comunista; Mauro, jovem professor de tênis, idealista, está feliz por ver no governo alguém que fale igual ao povo; o abastado Miguel, artista e liberal nos costumes, é favorável a Lula; a empregada doméstica Inês que lê a notícia da posse com um sorriso no rosto, e assiste ao momento histórico pela pequena TV do quarto; a maioria da família de classe média que é indiferente ao acontecimento; Laura, a matriarca aristocrata decadente que tem desprezo pelas camadas mais populares, tem medo da vingança da classe trabalhadora contra as elites, mas deixa a máscara cair, demonstrando interesse pelo discurso presidencial quando encontra-se sozinha – deixando no ar a pergunta: será que até mesmo ela poderia ser conquistada pela promessa de um país mais justo?

Na resolução, após perceber o sofrimento da filha em relação ao assédio sexual que sofre na casa, Inês decide ir embora com Rita. Ela apaga as luzes da casa quando a família está preocupada em levar Eliana ao hospital. A sequência final do filme é a festa de debutante de Valentina, onde seguem ocorrendo tensionamentos familiares. Mesmo em um momento em que tudo era para ser perfeito, um apagão faz aflorar os piores comportamentos.

Encerrada essa apresentação dos filmes pertencentes ao *corpus* de nossa pesquisa, passaremos agora ao próximo capítulo, cuja proposta é de adentrar as montagens realizadas a partir das cenas em que aparecem as empregadas domésticas nos filmes, de forma a fazer uma análise dos lugares desempenhados pelas personagens.

4 OS LUGARES DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS

Syd Field (2001), quando escreve o *Manual do Roteiro* para aspirantes a criadores de roteiros de cinema, argumenta que ao desenvolver uma personagem sempre a constituiremos a partir de diversos traços de caráter: “ponto de vista, personalidade, atitude e comportamento se relacionam e se interpenetram durante o processo de construção de seu personagem” (FIELD, 2001, p.31). Contudo, é notável que o interesse do autor em discutir o que dá vida para uma personagem são regras aplicadas às protagonistas.

No nosso caso, ao acompanharmos as personagens secundárias de um enredo, reconhecemos que há limitações para compreender quem são essas mulheres, suas origens, seus relacionamentos, e demais traços de personalidade que formariam fundamentalmente uma personagem. Todavia, essa falta de informações, de certa forma, também conduz nosso olhar para o que os filmes têm a mostrar sobre os lugares desempenhados por elas.

Parte de nossa proposta de pesquisa é utilizar a montagem como metodologia, processo que iremos detalhar no subcapítulo *4.1 Montagem*, de forma a expor como fizemos para constituir os vídeos que iremos analisar nos subcapítulos posteriores: *4.2 Ponto de partida: primeiras aparições; 4.3 Obediência e desobediência: o lugar das táticas e das estratégias; 4.4 Entre a afeto e solidão: as relações de ambiguidade afetiva.*

Optamos por indicar apenas os títulos dos filmes neste capítulo, de forma a simplificar a leitura, tendo em vista que já foram mencionados os nomes dos diretores e anos de lançamento diversas vezes ao longo desta pesquisa.

4.1 Montagem

Um dos traços específicos mais evidentes do cinema é a montagem. Como nos ensina Jacques Aumont (2011), essa arte de combinar e organizar imagens, sons e inscrições gráficas, é uma noção central do fazer fílmico. A montagem é uma atividade que também envolve conhecimento técnico, e já passa a ser planejada desde a decupagem do roteiro, onde se define como serão constituídas as unidades mais básicas do filme, os planos. Isso não diminui a importância da montagem, que desempenha função narrativa, garantindo o encadeamento dos elementos da ação e a criação de sentido, como nos ensina o autor.

Aumont (2011) aponta que, em um filme, a montagem possui funções sintática, semântica e rítmica. A função sintática se dá nas relações de ligação e disjunção, seus aspectos mais formais na construção narrativa. Já a função semântica, para o autor, a mais universal e

importante, está atrelada a ideia dos sentidos que se constroem entre os planos, possibilitando a produção de espaço-temporal, capaz de dar ao espectador as perspectivas do “quando” e “onde”. As funções rítmicas, aspecto que tange questões de duração, e composição interna do plano, se relaciona com a sobreposição e a combinação dos ritmos plásticos (associados as questões de cores, iluminação e enquadramento), e temporais (trilha sonora, ritmos visuais).

Geralmente os planos geram muitas tomadas, havendo repetições nas gravações até obter-se um resultado satisfatório – o conjunto das tomadas constitui o material bruto, a partir do qual se inicia a montagem, de fato. Pode-se dividir a montagem em três etapas principais:

- 1^a – Uma seleção, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes).
- 2^a – Um agrupamento dos planos selecionados em uma certa ordem (obtem-se, assim, o que é chamado uma “primeira continuidade” ou, no jargão da profissão, um “copião”).
- 3^a – Finalmente, a determinação, em nível mais preciso, do comprimento exato que convém dar a cada plano e *raccords* entre esses planos (AUMONT, 1995, p. 54, grifo do autor).

Como parte do nosso processo metodológico, extraímos dos filmes pertencentes ao nosso *corpus* todos os trechos em que as empregadas domésticas secundárias aparecem, resultando em uma sequência com 1h33min48s, com 102 cenas. Diferentemente de um processo de montagem de filme, tal qual é descrito pelos autores, em que o editor possui diversas tomadas do mesmo plano para montar as cenas, nosso processo se deu a partir de filmes já prontos.

Ou seja, utilizamos cópias digitalizadas dos filmes e as tratamos como nosso material bruto; extraímos as cenas de nosso interesse, obtendo um copião dessa sequência. Esse total de 1h33min48s de material foi fragmentado em quatro montagens, organizadas a partir da referência dos lugares escolhidos previamente, havendo também trechos que foram descartados. Não foi necessário ter cuidados com continuidade e *raccords**, uma vez que a montagem foi produzida a partir de material editado previamente. Já a duração de cada plano, em um primeiro momento, foi pensada para ser igual ao tempo de presença das personagens domésticas em cena, porém, ao estruturar as sequências baseadas nos lugares, percebemos que poderíamos fragmentar ainda mais, a fim de trazer para a pesquisa discussões referentes a cada um dos lugares, evitando a repetição de imagens.

Podemos observar na Tabela 1 o tempo total de cada um dos filmes em relação ao tempo das imagens selecionadas para as montagens, bem como a quantidade de cenas. Como é discrepante a quantidade de tempo e cenas de um filme para outro, também é possível que

tenhamos discussões de maior fôlego na referência de filmes em que as personagens são mais presentes.

Tabela 1 – Seleção de cenas

Filme	Tempo total	Imagens selecionadas	Cenas
Cronicamente inviável	1h42min10s	6min41s	4
A Partilha	1h36min9s	5min19s	14
Trabalhar Cansa	1h40min21s	22min17s	20
O som ao redor	2h11min6s	16min50s	17
Casa grande	1h49min35s	21min52s	22
Aquarius	2h26min7s	15min36s	12
Domingo	1h34min16s	10min05s	13

Fonte: Autora

Estabelecemos como cena aquilo que Syd Field (2001) descreve como um elemento isolado onde a ação acontece, possuindo o propósito de mover a história, podendo ser definida dentro de relações de lugar e tempo. Alguns exemplos: a cena começa na sala, vai para o corredor, havendo continuidade no diálogo, contamos como uma cena única; outro caso, há duas ações que ocorrem uma na sequência da outra, num mesmo ambiente, mas em tempos diferentes, contabilizamos como duas cenas; a sequência começa do lado de fora da casa, e depois, aparece internamente, contamos como duas cenas, pois há um deslocamento de externo para interno.

Ainda que a aparição das empregadas domésticas nos filmes seja nosso critério principal ao elencar as imagens selecionadas, alguns detalhes de escolha devem ser apontados. São muitas empregadas no filme *O som ao redor*, a maioria surge como figurante. Dessa forma, selecionamos todas as cenas em que estão as empregadas Mariá, Maria, Luciene e Francisca, porque possuem nome, falas e interagem com outras personagens. Mariá e Luciene são as que mais aparecem, possuindo subtramas no enredo.

Por outro lado, notamos ser muito emblemática a primeira sequência do filme, em que duas crianças estão brincando no estacionamento de um condomínio e vão para uma quadra poliesportiva. Ali vemos uma dezena de babás, acompanhando a brincadeira dos filhos dos patrões, paradas na escassa sombra no entorno, escoradas na grade. Ainda que todas elas sejam figurantes, percebemos esse momento como criador de uma atmosfera presente durante todo o filme: a convivência contrastante entre patrões e empregados, o ambiente desconfortável imerso

em um ruído contínuo, um tensionamento incômodo de observar por muito tempo a movimentação, sem que haja alguma ação relevante na cena.

Em *Casa grande*, selecionamos os momentos em que aparecem Rita e Noêmia. Ambas trabalham para a mesma família e são secundárias no enredo. Escolhemos manter também uma cena em que a patroa Sônia encontra fotos eróticas de Rita no quarto da empregada, mesmo que ela não esteja presente de forma literal, por observarmos que esse momento serve de fonte para uma discussão sobre a composição desse espaço destinado à moradia da funcionária, e a atitude de transgressão de Rita ao transformar a casa dos patrões em cenário de suas fotos íntimas. Ainda que Severino também seja empregado doméstico, optamos por manter em nossa proposta apenas as empregadas mulheres.

Os outros filmes possuem, cada qual, uma empregada doméstica que exerce um papel secundário na narrativa: Josilene (*Cronicamente inviável*); Bá Toinha (*A Partilha*); Paula (*Trabalhar Cansa*); Ladjane (*Aquarius*); e Inês (*Domingo*)²⁰. Assim, as imagens selecionadas para a montagem são todas em que essas personagens aparecem, quer estejam exercendo a função de empregadas domésticas, ou não. Também cabe acrescentar que muitas das cenas selecionadas começam antes do que determinamos, e seguem após nosso corte: mantivemos apenas o período que as personagens indicadas se faziam presentes na ação, conferindo no máximo alguns segundos de antecedência e conclusão da ação. A partir desses critérios estabelecidos, muitas vezes os planos duram poucos segundos.

Para que não fosse necessário criar exaustivos critérios para definir a ordenação das cenas em cada uma das montagens, organizamos as cenas dos filmes mais antigos aos mais recentes, tal qual dispusemos na apresentação desta pesquisa. Havíamos invocado Aby Warburg anteriormente que, avesso a uma organização formal baseada em autor, data, técnica, iconografia, ou outros mecanismos comumente utilizados na história da arte para catalogação e organização, inovou em um sistema de organização. Como descreve Agamben (2013), na constituição de sua biblioteca, obra à qual Warburg consagrou a maior parte das suas energias, a ordenação seguia interesses de seu sistema de pensamento: “ao ponto de mudar a ordem em cada alteração dos seus métodos de investigação. A lei que o guiava era a do “bom vizinho”,

²⁰ Rita, filha da personagem Inês, de muitas formas é tratada como uma extensão dos serviços da mãe. São feitos pedidos para elas, dadas ordens, e, quando algo é direcionado para Inês, muitas vezes já se pressupõe que Rita irá ajudar, como se observa em alguns diálogos: “minha avó pediu para vocês levarem as taças lá para fora”. Rita está mais vulnerável do que Inês, não consegue se defender das investidas de Marcelo, ou discutir com Laura, como faz sua mãe em sua defesa. Mesmo assim, neste recorte estabelecemos apenas as cenas que tiveram a presença de Inês, por entendermos que ela é a empregada doméstica da casa.

segundo a qual a solução de um problema estava contida não no livro que procurava, mas noutra que se encontrava ao lado” (AGAMBEN, 2013, p. 116).

Reconhecemos que para realizar uma ordenação que não segue quaisquer critérios formais, teríamos que despender muito tempo construindo essas relações. Dessa forma, nesta etapa da pesquisa, acabamos por construir montagens que vão do filme mais antigo para o mais recente. Mesmo assim, é importante destacar que essa ordenação não surge para traçar uma linha do tempo crescente, evolutiva, entre os filmes. Não é como se houvesse o intuito de discutir como os primeiros filmes são diferentes dos últimos em termos de construção das personagens. Antes, pelo contrário, é visível que alguns filmes sequer estão presentes em uma das montagens, mas entram de forma abundante em outras.

Não é que a ordenação das cenas seja indiferente para nossa interpretação, pois reconhecemos dentro da teoria da montagem fílmica que, quando assistimos algo, estamos relacionando a cena vista com sua anterior, e sua posterior. Usamos a montagem aqui, entretanto, como método de organização dessas imagens, o que possibilita assistir muitas vezes as cenas analisadas, sem que tenhamos a necessidade de retornar ao filme completo para procurá-las.

Fernão Pessoa Ramos (2009) traz um marcante conselho para a análise fílmica, para o qual damos bastante atenção. Menciona que este processo se desenvolve nos anos 1960, ancorado em conceitos da semiologia, psicanálise (principalmente laciana), carregada de temas pós-modernos, havendo sempre essa característica de estar atrelada a conceitos. Contudo, a análise fílmica muitas vezes cai no cacoete do descritivismo das cenas:

A análise se debruça sobre detalhes da narrativa, e depois de descrição plano a plano do espaço cênico e da ação, encontra o que finge buscar (mas que já está dado de antemão). O analista dos anos 1960/1970 embevecia-se pela rara repetição da imagem na moviola e se deixava levar pelo prazer da descoberta que permite a manipulação da velocidade de exibição. A manifestação do embevecimento é a descrição minuciosa e o encontro meio narcisista com uma rede de conceitos que parecem feitos para caber no filme. Em outras palavras, o conceito sempre cabe na palma da mão, se a ação for cortada em fatias suficientemente finas de modo que se encaixem sem atrito. (RAMOS, 2009, p.9)

Procuramos fugir da armadilha do mero descritivismo (ainda que percebamos que surge como uma demanda para poder analisar), mas, principalmente, houve um esforço para olhar as imagens, fazer novas relações umas com as outras, prestar atenção em detalhes antes não vistos quando os filmes eram assistidos como um todo. Montar vídeos curtos, que pudessem nos ajudar a observar (e absorver) as imagens do *corpus* selecionado, foi uma maneira que

encontramos de tornar possível a análise fílmica de personagens que são secundárias, e que estão presentes em poucas aparições.

Da mesma maneira, não *fingimos* buscar pelos lugares, e sim, os construímos enquanto categorias de análise, procurando identificá-los no *corpus* . Nesse processo, muitos outros lugares ficaram de fora, o que nos possibilitou explorar com maior profundidade aqueles que são escolhidos e desempenhados pelas personagens, de forma que vamos ao encontro da resposta do nosso problema de pesquisa.

Em uma continuidade da pesquisa poderíamos ousar trocar a ordem das cenas. Assim, seria possível relacionar as imagens de outras formas. Porém, nosso intuito no momento, foi o de organizar cada uma das sequências em ordenação cronológica, sempre fazendo uma relação dos filmes mais antigos até os mais recentes. Cada uma das montagens surge baseadas nos lugares propostos: *Ponto de partida; Obediência e Desobediência; Solidão e Afeto* ²¹. Na Tabela 2 é possível visualizar o tempo total de cada uma das montagens.

Tabela 2 – Tempo das montagens produzidas

Montagem	Tempo
Ponto de partida	5min45s
Obediência e Desobediência	21min28s
Afeto e solidão	21min46s

Fonte: Autora

Embora quem veja o resultado só perceba uma única ordenação na montagem, ao encaixarmos cada peça desse quebra-cabeça, conseguimos visualizar a parte e o todo. Assim, um dos pontos interessantes de estarmos trabalhando a montagem se relaciona ao fato de podermos assistir às cenas, respectivamente, de cada um dos filmes, bem como nas sequências que aqui nos dispomos a analisar. Isso é profícuo para a análise, pois possibilita ter uma observação do objeto de pesquisa, a personagem empregada doméstica de cada filme, dentro e fora do contexto narrativo, e em relação às outras personagens que estamos abordando.

Pontuamos ainda que, ao eleger cada um dos lugares, muitos momentos se entrecruzavam ao selecionar das cenas. Tal qual ocorre com o filme *Cronicamente inviável* na primeira cena em que Josilene aparece: o mesmo momento que é o *Ponto de partida* da personagem, isto é, a primeira cena na qual ela aparece, também deveria fazer parte da

²¹ Essa montagem está disponível para a consulta dos leitores no *website* : www.cinemadeporao.com.br/domesticasnocinema.

montagem *Obediência e Desobediência*, por conter um diálogo em que Carlos lhe repreende por uma camisa sem botão no armário.

Nesses casos, observando que não seria interessante para a pesquisa manter a cena repetida em duas montagens, deixamos os primeiros segundos da ação em *Ponto de partida*, e a colocamos por inteiro em *Obediência e Desobediência*. Essa opção se deu por perceber que a primeira montagem tem a intenção de discutir como a personagem surge na primeira aparição, como ela é posta em cena, postura, roupas, e aparência, sendo suficiente analisar primeiros segundos da cena. Já a montagem, *Obediência e Desobediência*, tem a intenção de discutir o diálogo e a construção da cena como um todo, sendo essencial, desta forma, a cena estar completa para a análise.

Algo semelhante ocorre no filme *Casa grande*, em que a primeira aparição de Rita é a visita de Jean, cuja cena se estende e foi posta na montagem *Afeto e Solidão*, onde uma das discussões é justamente as relações de atração entre patrões (ou, no caso, filho do patrão) e a empregada doméstica.

Salienta-se que o processo de produção das montagens não se deu de forma linear na pesquisa, pois toda vez que ficava evidente que uma determinada cena se relacionava com mais de um lugar, fazia-se necessário repensar a análise, e efetuar novos cortes, evitando repetições e permitindo que as discussões aqui contidas se desenvolvessem de forma mais fluída. Assim como Aumont (2011) refere-se que a montagem tem o papel de organizar os elementos do filme – no caso, os planos, de acordo com os critérios de ordem e de duração –, nossas montagens também nos ajudam a organizar as imagens que nos propomos a analisar, de acordo com o critério dos lugares sócio-simbólicos desempenhados pelas personagens. Nos próximos tópicos apresentaremos cada uma dessas montagens.

4.2 Ponto de partida: primeiras aparições

Em um roteiro, e conseqüentemente em um filme, pode-se pensar em termos de macroestrutura e microestrutura, como nos explica Doc Comparato (2000). A macroestrutura irá referir-se ao esqueleto das cenas, estrutura geral que determina como a história será contada, enquanto a microestrutura faz referência ao trabalho de estruturação de cada cena. Dentro da macroestrutura, “a forma como abriremos o espetáculo é o que se chama *ponto de partida*. É importantíssimo, visto que nas cenas iniciais as personagens implicadas apresentarão o problema que será resolvido no final” (COMPARATO, 2000, p. 165, grifo nosso).

Pela mesma via, Syd Field (2001) chama o Ato I do roteiro de *apresentação*, referente aos primeiros 10 minutos do filme (e por consequência, as 10 primeiras páginas de um roteiro de longa-metragem entre 90 minutos e 120 minutos), e aponta que esse começo será fundamental para saber se o filme *funciona* ou *não*, sendo o momento de apresentar as personagens, e definir qual é o problema que irá mover a história.

Adaptando essa ideia para nossa pesquisa, separamos as cenas em que as personagens selecionadas aparecem nos filmes pela primeira vez, dentro da proposta de compreender como são apresentadas essas personagens para o espectador. Na Tabela 3, é possível observar o tempo total de cada filme, e a primeira aparição de cada uma das personagens estudadas nesta pesquisa.

Tabela 3 – Primeira aparição

Filme	Tempo total	A primeira aparição da personagem
Cronicamente inviável	1h42min10s	aos 28min do filme
A Partilha	1h36min9s	aos 42s
Trabalhar Cansa	1h40min21s	aos 10min26s
O som ao redor	2h11min6s	aos 7min22s Mariá aos 47min Luciene aos 1h26min52s Maria aos 1h48min15s Francisca
Casa grande	1h49min35s	aos 5min24s Rita aos 6min49s Noêmia
Aquarius	2h26min7s	aos 18min18s
Domingo	1h34min16s	aos 8min44s

Fonte: Autora

Assim, observando a Tabela 3, é possível visualizar que na maioria dos filmes, as personagens surgem no que Field (2001) se refere como Apresentação, ou seja, os primeiros 10 minutos: *A Partilha*; *Trabalhar Cansa*; *O som ao redor* (apenas a personagem Mariá); *Casa grande*; e *Domingo*. Isso não significa que nos outros filmes, em que as personagens não aparecem nos primeiros 10 minutos, elas tenham, necessariamente menos importância no enredo. Fundamental lembrar que Field (2001) constrói um paradigma que discute roteiros dentro de uma estrutura clássica em termos *hollywoodianos*. De qualquer forma, incentivados por essa perspectiva, achamos relevante notar como as personagens vão aparecer no filme, e em que momento – no começo, no meio ou no final.

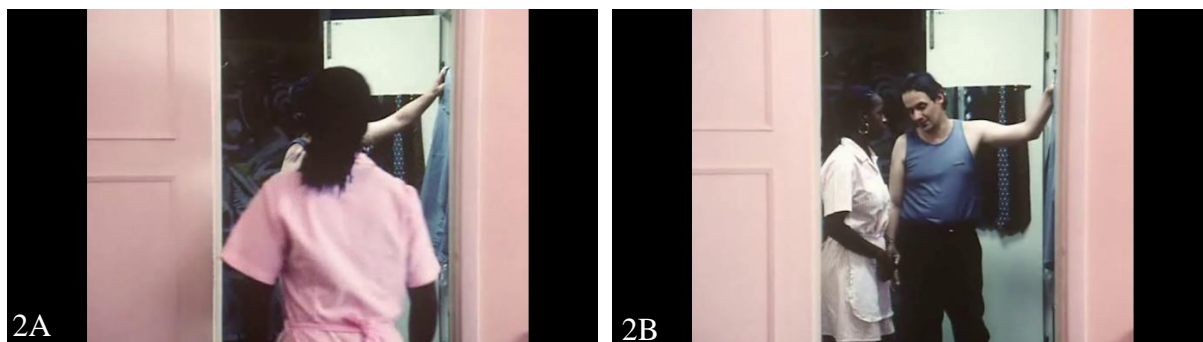
Com efeito, *Cronicamente inviável* não é um filme que pode ser encaixado, de forma alguma, dentro de um paradigma de roteiro clássico. O filme possui diversos núcleos e tramas, que nem sempre se relacionam ou fazem parte de uma narrativa; se constrói em muitos

momentos como um documentário, com voz *over** que vai guiando o espectador, contando detalhes das vidas das personagens; em cenas paralelas constrói discursos explicativos e críticos, inferindo um ponto de vista sobre aquilo que é visto. Mesmo assim, os quatro protagonistas são apresentados em um diálogo na terceira cena do filme: Maria Alice, patroa de Josilene, está fazendo uma refeição com os amigos e marido no restaurante Pellegrino's, e lamenta ter esquecido de deixar o dinheiro da faxineira.

Para esse momento da pesquisa não inserimos as cenas em que as empregadas domésticas são apenas mencionadas por outras personagens, mas observamos como um lugar em potencial para discutir futuramente: são diversos os momentos, em todos os filmes do *corpus*, em que os patrões conversam com outras pessoas a respeito de seus subordinados, evidenciando certos pontos de vista. Nessa terceira cena de *Cronicamente inviável*, Maria Alice faz uma autocrítica a respeito de ter esquecido de deixar o pagamento da faxineira; a desaprovação de seu ato falho logo se dissemina para uma crítica da injustiça social brasileira. Como outros tantos momentos do filme, esse discurso vem carregado de ironia por ser durante um jantar num restaurante fino, e não é levado a sério por seus acompanhantes da mesa.

A primeira cena de Josilene se dá aos 28 minutos de *Cronicamente inviável*, quando é chamada por Carlos ao *closet* de roupas, e escuta dele uma repreensão motivada por um botão que estava faltando na camisa (Figura 2). Pelo contexto da cena, que se dá no período antes de o patrão sair para o trabalho, é seguro dizer que a ação se passa cedo da manhã, e Josilene já está uniformizada e trabalhando nesse período.

Figura 2 – Imagens 2A e 2B – Primeira aparição de Josilene (*Cronicamente inviável*).



Fonte: DVD de *Cronicamente Inviável* (2000).

Josilene é uma mulher negra, magra, entre 30 e 40 anos. Veste um uniforme composto por um vestido rosa claro até os joelhos, um avental branco, cabelos presos em um rabo de cavalo e brincos de argola. Como foi chamada, entra com agilidade e em silêncio absoluto (2A), adota uma posição submissa diante do patrão, os braços para frente, e as mãos se encontrando

sobre o avental. Uma postura bastante rígida, que expõe a personagem em seu desconforto. Os brincos compõem o único adereço nessa primeira aparição, que é capaz de revelar um pequeno traço de sua personalidade. De restante, Josilene é apresentada aqui apenas como uma integrante da profissão, e outros traços de sua personalidade só são apresentados em cenas posteriores. Todavia, o fato de estar vestindo uma cor quente já nessa primeira cena, a coloca em contraste com o restante das cores da cena, mais frias com tons de branco e azul, gerando para personagem um destaque na imagem, mas também um deslocamento em relação ao ambiente.

Em *A partilha*, a primeira aparição de Bá Toinha se dá desde a primeira cena do filme. Mesmo com essa entrada nos primeiros segundos, dentro de nosso *corpus* este é o filme que a personagem empregada doméstica menos aparece (apenas 5min19s), como é possível ver na Tabela 1.

A cena tem quatro planos, que são acompanhados por uma trilha sonora com piano em um *jazz* suave. O primeiro é um plano detalhe de uma mesa de cabeceira com dois porta-retratos, remédios, uma jarra de água, e alguns outros objetos pessoais (imagem 3A). O segundo plano é uma sequência: começa focando a mão da patroa, tentando chamar a atenção com um estralar de dedos e um “psiu”, ela acena, mas acaba falecendo antes de dizer quaisquer últimas palavras (imagem 3B). O chamado, ainda que aqui seja um pedido de ajuda com as poucas forças que restam à patroa, remete a um tipo de chamar atenção que as classes mais abastadas usam para chamar seus subordinados, comumente usada em restaurantes para chamar garçons, ou pessoas de quem não se sabe o nome.

Depois que a mão em primeiro plano cai, a câmera foca em quem está no fundo, revelando a empregada que dorme em uma poltrona (imagem 3C). Com o barulho, Bá acorda e temos um primeiro plano de sua expressão (imagem 3D). Na aparição do nome do filme, outro plano detalhe, agora do porta-retratos quebrado no chão, carregado simbolicamente dessa ideia da ruptura, tanto das irmãs que estão em conflito, e até da própria morte da mãe, que traz mudança para a vida delas, e da Bá Toinha (imagem 3E).

Figura 3 – Imagens 3A a 3E – Abertura de *A partilha*.



Fonte: DVD de *A partilha* (2001).

Bá Toinha é uma mulher na terceira idade, negra, grande, usa o cabelo preso em um penteado bem arrumado, e um figurino que remete a um uniforme, uma camisa de botões. Se Josilene usa roupas que criam certo contraste com o ambiente, aqui Bá Toinha praticamente é absorvida por ele. Os tons marrons, brancos e beges estão presentes em todos os elementos de cena, inclusive nos trajes da empregada.

O nome Bá Toinha é carregado pela personagem ao longo do filme, e já a coloca com a função de “babá”, encurtada de forma afetiva e íntima apenas por “bá” antes do nome da personagem. Bá Toinha já deixou de ser babá há muito tempo, já que as quatro irmãs estão adultas. Ela, contudo, permaneceu na função de doméstica que, como vimos, é uma atividade “flexível”; absorve diversas funções, de cuidados com doentes, cozinhar, e limpeza do lar.

Não é possível saber em que período do dia a cena ocorre, mas Bá Toinha dormindo na poltrona infere que a rotina da empregada era a de zelar pela patroa acamada em qualquer horário, sem possibilidade de um descanso pleno, podendo ser requerida a qualquer momento.

Em *Trabalhar Cansa*, a primeira cena de Paula é um plano geral que acompanha a personagem (Figura 4). Como o espectador ainda não a conhece, demora para percebê-la caminhando do fundo (4A) ao centro do plano (4B). A rua é arborizada, em um bairro de classe média, bastante limpo, com pessoas circulando. Ela pede informação para uma babá (4C e 4D).

Figura 4 – Imagens 4A a 4D – Primeira aparição de Paula (*Trabalhar cansa*).



Fonte: *YouTube*.

Diferente das personagens que comentamos até aqui, Paula ainda não é uma empregada doméstica nesse momento do filme, sendo contratada por Helena na cena seguinte. É interessante que, mesmo havendo outros transeuntes por ali, ela pede informação para uma babá, de uniforme, empurrando um carrinho de bebê. Paula estar perdida evidencia sua não familiaridade com o local, e pedir direcionamentos justamente a uma empregada doméstica expõe uma identificação. Nessa cena, Paula aparece bem ao longe não sendo possível ver muito de sua aparência. Na cena seguinte, fica mais visível que ela é uma jovem de no máximo pouco mais de 20 anos, negra, possui cabelos crespos até os ombros, penteados para trás e presos na parte de cima.

Em *O som ao redor*, antes de adentrarmos as cenas em que aparecem as empregadas que são discutidas nesta pesquisa, fizemos questão de também incluir na montagem uma sequência prévia. Trata-se da primeira cena do filme, em que duas crianças estão brincando no estacionamento de um condomínio – a menina de patins, e o menino de bicicleta, desviando dos carros e pilastras até chegar a uma quadra poliesportiva nos fundos do prédio. Ali muitas crianças de todas as idades estão entretidas com brincadeiras no centro dos planos (Figura 5).

Brincam de bambolê, chute da bola ao gol, ou motoca, havendo ao redor dessas crianças figuras de proteção. Nas beiradas da quadra, tentando aproveitar a sombra escassa, estão as

babás (5A e 5B). É possível ver que a maioria delas usa uniformes brancos (5C) ou verdes (5D). Ou seja, além do uso do uniforme em si ser bastante comum em filmes, normalmente se utilizam cores claras para essas personagens.

Assim como a *Bá Toinha*, a cena coloca essas imagens de zelo ao fundo, podendo ser de longe ou desfocadas, fora da movimentação principal, mas ainda assim uma presença constante para os filhos da classe média do condomínio.

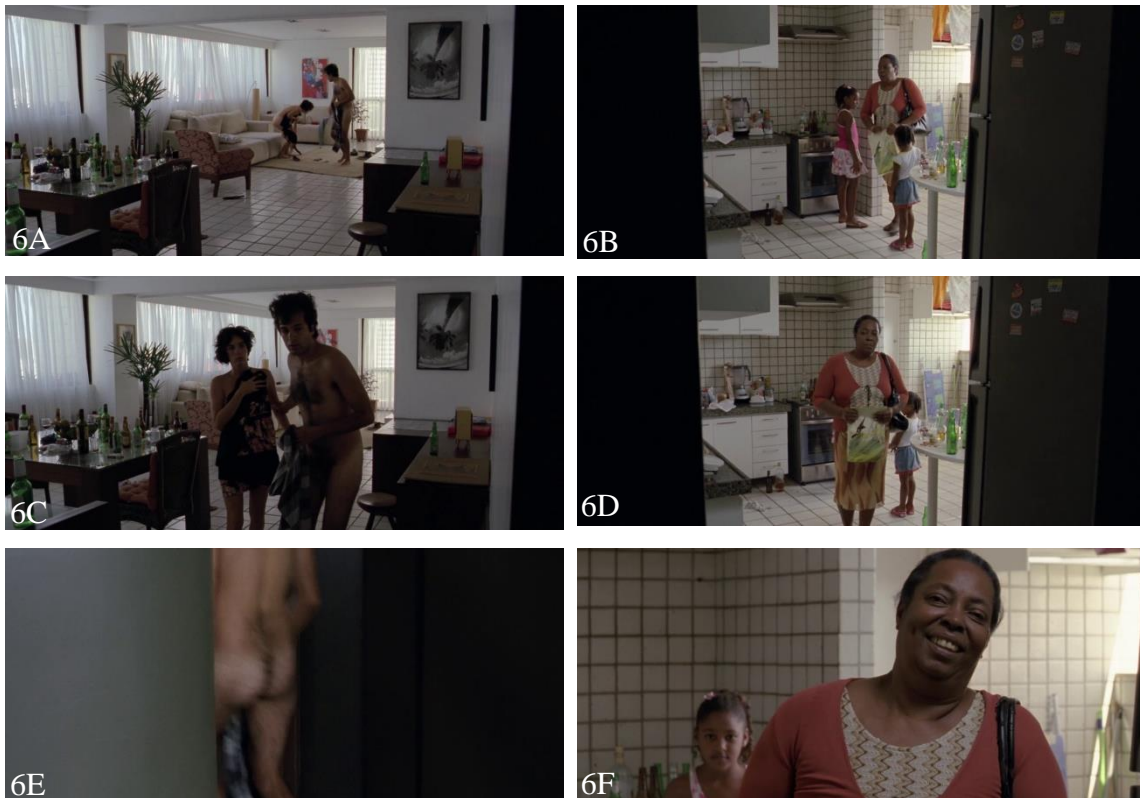
Figura 5 – Imagens 5A a 5D – Primeira cena do filme *O som ao redor*.



Fonte: *Netflix*.

A primeira aparição da personagem Mariá se dá quando o núcleo João e Sofia é apresentado (Figura 6). Um plano geral mostra o apartamento de João depois de uma festa, sendo possível perceber muitas garrafas vazias de bebidas; ele e Sofia nus no sofá. Há barulho de porta em outro cômodo, seguido de vozes infantis. João e Sofia se levantam do sofá (6A), e há um movimento panorâmico para a esquerda que mostra a cozinha e área de serviço, por onde entra a empregada doméstica Mariá acompanhada de suas duas netas pequenas (6B). Ao ver o estado da cozinha, que também está cheia de garrafas vazias, Mariá exclama: “Meu Deus!”. Outra panorâmica, agora para a esquerda, volta para a sala, João avisa: “Mariá, fica aí!” (6C). Novamente o mesmo movimento de câmera, retornando à cozinha, onde Mariá fica aguardando parada (6D). O plano seguinte é uma subjetiva de Mariá, ou seja, simula o olhar da personagem na cena: em um *plongée* que enquadra apenas um vão entre as paredes, passam Sofia e João nus, segurando as roupas (6E). O próximo enquadramento mostra Mariá olhando e sorrindo (6F).

Figura 6 – Imagens 6A a 6F – Primeira aparição de Mariá (*O som ao redor*).



Fonte: *Netflix*.

A reação de Mariá, que olha e ri por ter flagrado João nessa situação, sugere uma intimidade, e até mesmo um carinho entre eles. Ainda que a voz de João já na primeira fala tenha soado ríspida em sua ordem, obedecida prontamente pela empregada que aguarda parada, a sequência tem um tom galhofa – Mariá não fica horrorizada, preocupada pelas crianças, nem irritada de ver a situação, ela abre um sorriso.

O plano da imagem 6F, quando Mariá sorri, é um primeiro plano. Diferente dos outros da cena, que mostravam o ambiente, esse plano tem foco na personagem, para vermos seu sorriso. Precedido pelo plano subjetivo (6E), que dá o olhar da personagem, essa sequência de planos nos aproxima de Mariá.

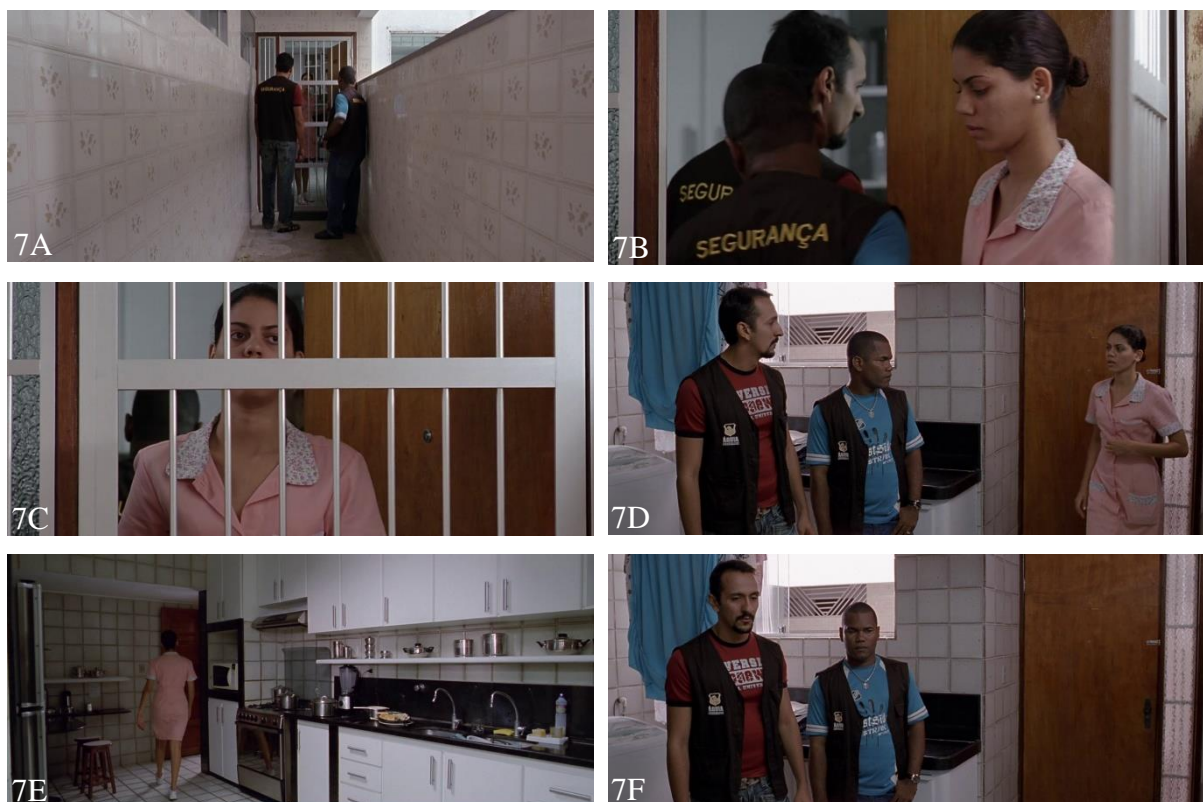
Mariá tem 59 anos, é uma mulher negra e gorda, usa o cabelo preto, um pouco grisalho, preso em um coque. Nesta cena usa roupas coloridas em tons quentes, um casaco vermelho, blusa branca com estampa geométrica, e saia longa amarela. Ela chega de bolsa e uma sacola nas mãos, sendo possível perceber que a alça no ombro já está gasta pelo uso.

A primeira aparição de Luciene em *O som ao redor* ocorre quando ela recebe Clodoaldo e Fernando na casa de Francisco, onde trabalha. Os dois homens vão ao local para pedir autorização ao patriarca para fazer a vigia da rua, e quem os recebe pela porta da cozinha é

Luciene (Figura 7). As grades são elementos bastante presentes no filme *O som ao redor*, em um lembrete constante da falta de segurança urbana, assunto trabalhado dentro de uma perspectiva da classe média no filme. Aqui Luciene abre a porta, abre a grade do corredor, conversa rapidamente com Clodoaldo e Fernando que estão ali para ver Francisco. O corredor estreito que termina na única porta faz com que o olhar se direcione para essa grade, simbólica por proteger, mas também encarcerar (7A).

Corte para um primeiro plano dos dois homens entrando (7B), e Luciene fecha a porta atrás deles, dando um breve olhar para fora (7C). Já com o enquadramento dentro da cozinha/área de serviço, Luciene avisa que vai chamar Francisco (7D), e em um contra plano geral da cozinha ela sai (7E). É possível perceber uma troca de olhares entre eles, seguida por Clodoaldo e Fernando a observarem saindo (7F). Eles olham um para o outro na longa espera (7G). Por fim, Luciene retorna com a notícia: “ele tá vindo”, e dá um sorriso amigável, mas um pouco sem graça (7H). Ela sai novamente e a espera ainda é prolongada até que Francisco apareça.

Figura 7 – Imagens 7A a 7H – Primeira aparição de Luciene (*O som ao redor*).





Fonte: *Netflix*.

Os dois homens entraram no apartamento, bem como Mariá na casa de João, pela cozinha/área de serviço. Em outra cena fica visível que o apartamento de João (e assim espera-se o mesmo do apartamento de Francisco), possui uma entrada principal na sala. Fica posto que os serviçais entram pela porta dos fundos. Luciene não convida os dois para sentar-se, ou oferece uma água seque, pois reflete o tratamento que Francisco dá para eles, deixando-os na espera nos fundos da casa.

Luciene é uma mulher de cerca de 30 anos, negra, magra, usa o cabelo preso em um coque, e nessa primeira cena usa um uniforme muito parecido com o de Josilene: um vestido rosa claro com detalhes em branco, e sapatos brancos. A cena tem várias cores, predominantemente branco, preto, marrom, bege, alguns elementos azuis, a camiseta vermelha de Clodoaldo, e a troca de planos contribui para a percepção de várias informações e texturas no quadro, de forma que Luciene acaba não tendo muito destaque nesse ambiente.

Maria, a terceira empregada de *O som ao redor*, é filha de Mariá, e mãe das crianças que a acompanharam na cena discutida anteriormente. Maria substitui a mãe no emprego, depois que Mariá se aposenta. Ela aparece apenas em uma cena, depois da metade do filme, a qual discutiremos os primeiros momentos.

Maria está passando roupas, enquanto sua filha, João e Sofia tomam café da manhã. Em um plano médio, Maria está em pé, concentrada em seus afazeres (8A), e podemos ouvir barulho de talheres. Fora de quadro, João diz “Tá bem bom o café, hein Maria, parece até o da tua mãe”, e Maria não tem nenhuma reação à frase. Quando há o corte, João está em primeiro plano, e Sofia mais desfocada ao fundo; os dois tomando café, João olha para o lado (8B). Em um primeiro plano lateral, a filha de Maria come, enquanto Maria está no fundo desfocada, ainda passando roupas (8C), João pergunta para a menina: “Quem foi que fez esse cabelo em tu? Foi tua mãe?”, corte para um primeiro plano frontal, a criança dá um sorriso tímido e afirma que sim com a cabeça (8D). Corte de volta para Maria, passando roupas em silêncio.

Figura 8.1 – Imagens 8A a 8D – Primeira aparição de Maria (*O som ao redor*).



Fonte: *Netflix*.

A sequência de acontecimentos dessa cena constrói Maria como uma mulher muito quieta, concentrada em seu serviço, até mesmo um pouco sisuda. Simbólica a manifestação de João de que o café de Maria está bom, e parece o de Mariá, pois sugere uma ideia de tradição dos modos de fazer da família, bem como um interesse velado por parte do patrão em ter suas necessidades contempladas, como era com a antiga empregada. O elogio ao cabelo da criança também remete a algo feito pela mãe dela. São duas falas em sequência que fazem uma conexão entre aquilo que é bom/bonito, e aquilo que é habilmente feito pelas empregadas.

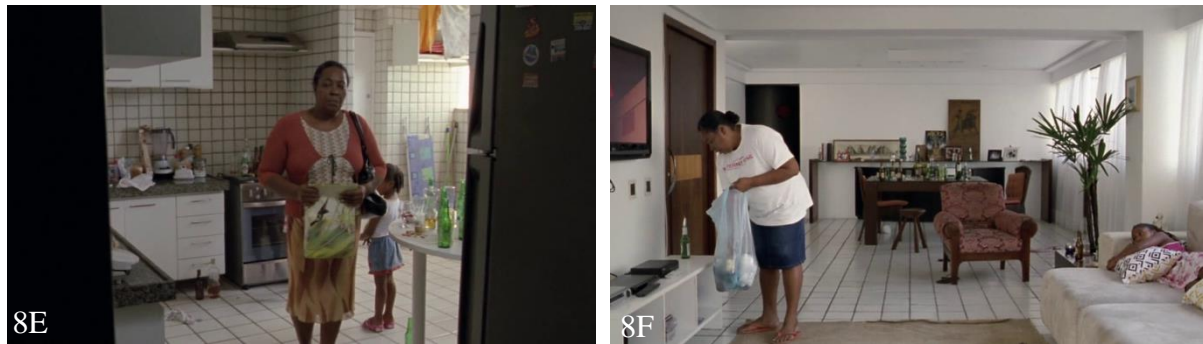
Chamamos atenção ainda para essa presença ao fundo que Maria faz em relação à filha, vista na imagem 8C. Se em *A Partilha*, a empregada estava desfocada ao fundo, velando a patroa, que também ocorre com as babás das crianças na abertura de *O som ao redor*, aqui essa presença do cuidado é feita entre mãe e filha.

Maria é uma mulher negra, magra, ainda bastante jovem, mas que já sabemos ter duas filhas (a mais velha de 10 anos). Ela usa uma blusa regata verde, calça capri *jeans*, e está fazendo o serviço descalça, até que João chama sua atenção e ela veste um chinelo branco. Seu cabelo é preto, cacheado, vai até os ombros, e está solto. Nos chama atenção que, diferente de sua mãe que chega ao trabalho com uma roupa, e depois coloca outra mais velha, ou mesmo outras empregadas que possuem uniformes de serviço, aqui Maria está com uma roupa de dia a dia.

Mariá, sua mãe, empregada doméstica mais experiente, chegava à casa com uma roupa (8E), e depois trocava por uma mais velha para fazer o serviço (8F). Essa relação com a vestimenta, já que nessa residência não usa uniforme, é bastante lógica, pois no cotidiano de faxina se lida com produtos de limpeza, água, se faz tarefas manuais árduas do dia a dia. Havendo a possibilidade de trocar de roupa, se estabelece uma divisão entre a forma como

transita, como anda na rua, e suas vestes para trabalhar. Por outro lado, é como se Maria, a filha, ao estar usando uma roupa não tão desgastada no serviço, usando blusa regata colorida e calça jeans, estivesse pronta para sair da casa a qualquer momento, não passando por esse processo de se vestir, de pertencimento da profissão.

Figura 8.2 – Imagens 8E e 8F – Mariá na chegada e Mariá no serviço.



Fonte: *Netflix*.

A última personagem que estudamos em *O som ao redor* é Francisca, empregada de Bia. Ela só tem uma aparição, de forma que aqui só exploraremos os primeiros segundos de sua presença. Na cena, Francisca queima por acidente um aparelho importado, que Bia comprou para fazer o cachorro do vizinho parar de latir, através de um barulho estridente.

Assim, a cena começa com um primeiríssimo plano de Francisca que olha para o equipamento das mãos e depois o cheira (9A). Corta para Bia, a patroa, que observa a empregada da cozinha, percebendo algo errado (9B). Voltamos para o primeiríssimo plano de Francisca que visivelmente fica muito nervosa com a situação, secando o suor com um pano, e depois passando a mão pela boca, demonstrações de desconforto (9C e 9D).

Figura 9 – Imagens 9A a 9D – Primeira aparição de Francisca (*O som ao redor*).



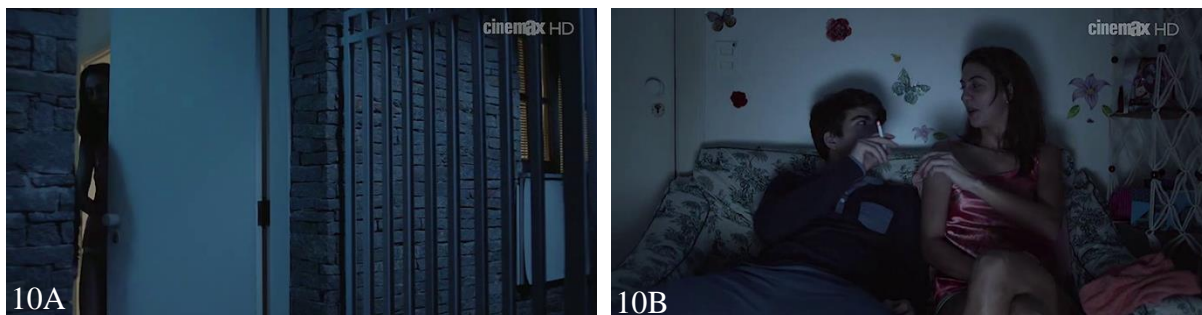


Fonte: *Netflix*.

Francisca é uma mulher entre 40 e 50 anos, negra, de cabelos curtos tingidos, baixa e gorda. Ela veste uma blusa azul clara, usa brincos e tem as unhas pintadas, um pouco de maquiagem nos olhos. Ao mesmo tempo que Francisca rompe com a imagem da empregada doméstica que usa uniforme, que é discreta, que não usa adereços, ou então da empregada doméstica que é desleixada com sua aparência, Francisca acaba sendo associada com o imaginário da doméstica despreparada, ignorante, pois na continuidade da cena acaba sendo rechaçada por ter queimado um aparelho.

Partindo para o filme *Casa grande*, Rita está na primeira cena em uma fuga noturna de Jean para os aposentos da empregada à noite (Figura 10). A primeira cena é um plano médio do adolescente chegando ao cômodo onde mora Rita, ao que tudo indica nos fundos da casa, depois da passagem de um portão. Mais uma vez, essas grades representam um elemento de proteção, mas também podem remeter a uma ideia de jaula. Jean bate na porta, e a luz é acesa. Rita pergunta “quem é?”, e ele responde “sou eu”. Ela demora alguns segundos, mas abre a porta (10A). Há um corte para um plano médio dos dois, dividindo um cigarro no sofá, enquanto assistem TV e conversam (10B).

Figura 10 – Imagens 10A a 10B – Primeira aparição de Rita (*Casa grande*).



Fonte: *YouTube*.

É bastante limitado o que se percebe do lugar em que Rita mora. Vemos uma sala, onde eles assistem televisão, e há um quarto que aparece em outra cena. O lugar é decorado com adesivos na parede branca com esparsas flores e borboletas, uma prateleira onde Rita coloca

seus pertences, e um sofá. Ali ela recebe Jean, que tem uma postura bastante à vontade, comprovando a relação de intimidade entre eles. Nesse momento, não fica tão claro para quem assiste o filme, qual é a relação entre os dois, nem sequer a profissão de Rita, que posteriormente é revelada como (filho do) patrão e empregada.

Rita é uma mulher de cerca de 30 anos, nordestina, faz o tipo “mulherão”, veste uma camisola curtinha, rosa de cetim. Seus cabelos são longos e castanhos com algumas mexas loiras. A primeira aparição de Rita é caracterizada pela sensualidade, algo que não é explorado pelas outras personagens vistas até aqui (ao menos em suas primeiras aparições).

Noêmia, a outra empregada do filme *Casa grande*, tem sua primeira cena de forma bastante discreta, em um único plano geral, com um *zoom in* suave. Ela e o marido, Severino, chegam para trabalhar de manhã bem cedo (Figura 11). Ele toca o interfone (11A), e eles são atendidos por Rita que cumprimenta com um “Bom dia!”; Severino responde “Bom dia, tudo bem?”, já Noêmia não fala nada, apenas entra pelo portão (11B).

Figura 11 – Imagens 11A a 11B – Primeira aparição de Noêmia (*Casa grande*).



Fonte: *YouTube*.

Essa postura reservada de Noêmia se dá por todo filme, onde também se constrói uma situação de ciúme dela em relação a Severino e Rita. Noêmia é uma mulher negra, gorda, baixa, nessa cena, ela chega ao trabalho com os cabelos pretos curtos soltos, uma blusa preta com estampa florida, uma saia jeans, e uma sandália bege. Ela carrega um guarda-chuva roxo e uma bolsa no ombro. Como se trata de um plano aberto, é difícil ver quaisquer detalhes sobre Noêmia. Posteriormente, tanto Rita quanto Noêmia aparecem de uniforme no trabalho.

No filme *Aquarius*, a primeira cena de Ladjane, é a mesma em que Clara aparece mais velha pela primeira vez. O filme começa em 1980 e, depois de quase 18 minutos, tem um salto temporal para a atualidade. Nesta cena, Clara, em primeiro plano, está se alongando e chama por Ladjane, que responde na segunda chamada (12A). Corte para um contra plano geral, onde há um movimento panorâmico suave, imitando o olhar de Clara em um plano subjetivo, Ladjane

aparece fazendo comida na cozinha, com uma perna dobrada sob a outra (12B). Há dois planos detalhes que mostram o vento derrubando revistas e jornais, enquanto Clara pergunta: “Que que tem pro almoço?”. A porta da cozinha bate com força por causa do vento (12D), e Clara se assusta (12E). Ladjane prontamente abre a porta novamente e responde: “Eita, porta chata! Eu tava fazendo um franguinho...” (12F).

Figura 12 – Imagens 12A a 12D – Primeira aparição de Ladjane (*Aquarius*).



Fonte: *Netflix*.

Ladjane é uma mulher da terceira idade, usa óculos, é um pouco gorda, com a pele parda e os cabelos bastante grisalhos. Nessa cena, eles estão presos em um coque, usa uma blusa preta com estampa branca, e uma calça *legging* vermelha. Sua postura na cozinha demonstra que está bastante à vontade, bem como a forma como ocorre o diálogo com a patroa. Clara, já desde esse primeiro momento, demonstra muita confiança em Ladjane, que escolheu o que preparar para o almoço, e irá ficar sozinha cozinhando enquanto a patroa sai.

Em *Domingo*, Inês aparece na cozinha, com a filha Rita (Figura 13). A ação se dá em uma sequência: em um plano médio, Bete, a patroa, entra no recinto e coloca o dedo em um bolo. Inês avisa: “Dona Bete, a gente já vai levar as coisas lá pra churrasqueira” (13A). Ignorando o que é dito por ela, Bete fala do bolo: “Humm, isso tá bom, hein?” (13B), a câmera faz um movimento de panorâmica e mostra Inês, tomando chimarrão e cozinhando (13C). Bete

abraça Inês por trás, dando beijos no pescoço dela. Inês demonstra desconforto com a situação, se encolhendo, rindo um tanto quanto envergonhada (13D).

Figura 13 – Imagens 13A a 13D – Primeira aparição de Inês (*Domingo*).



Fonte: *Net NOW*.

Inês é uma mulher negra, forte, com cabelo crespo curto, e mechas clareadas, que ela deixa penteados para cima. Ela usa *piercing* nas sobrancelhas, e um brinco pequeno. Veste uma blusa com o logo de um banco, e um avental xadrez.

Dado o exposto, ainda que tenhamos citado durante as primeiras aparições das personagens que elas são negras ou pardas, reconhecemos que seria possível haver questionamento nesse sentido, pois conforme cita Silvio Almeida (2020), raça não é termo estático, e por trás dele “sempre há contingência, conflito, poder e decisão, de tal sorte que se trata de um conceito relacional e histórico” (ALMEIDA, 2020, p.24). É possível compreender que raça opera dentro de: **a)** características biológicas, a questão da identidade racial atribuída por traços físicos, como a cor da pele; **b)** características étnico-cultural, que associa identidade a origens geográficas, religião, língua, e outros costumes, relaciona-se a uma forma de existir.

De forma geral, quando olhamos para as personagens nos filmes, são as questões dos traços físicos nos quais nos baseamos em especial para fazer esses apontamentos, porém, algumas nos fornecem outras características, como traços religiosos, sotaque, jeito de falar, lugares que frequentam, que corroboram com nossa observação. Esses aspectos, no entanto, não ficam tão claros nas primeiras aparições, eles são desenvolvidos ao longo do filme como

Josilene (*Cronicamente inviável*) ao desfilar com uma escola de samba no carnaval; Bá Toinha (*A partilha*) ao ter um altar com uma estátua de Iemanjá; as habilidades culinárias de várias personagens, como Mariá (*O som ao redor*) e Inês (*Domingo*); Maria (*O som ao redor*) ao saber trançar os cabelos das filhas; Rita (*Casa grande*), apesar de já estar há muito tempo trabalhando para uma família carioca, conservar seu sotaque nordestino, e frequentar o forró²².

Acrescenta-se a isso o fato de que, como discutido anteriormente, os trabalhos domésticos no Brasil ainda são exercidos predominantemente por mulheres negras de baixa renda, que tiveram pouco acesso à educação formal. Dessa forma, algo que é discutido por Almeida é que na constituição brasileira não é possível desassociar questões de classe e raça:

Para entender as classes em seu sentido material, portanto, é preciso, antes de tudo, olhar para a situação real das minorias. A situação das mulheres negras exemplifica isso: recebem os mais baixos salários, são empurradas para os “trabalhos improdutivos” – aqueles que não produzem “mais-valia”, mas que são essenciais. Por exemplo, as babás e empregadas domésticas, em geral negras, que, vestidas de branco, criam os herdeiros do capital. São diariamente vítimas de assédio moral, da violência doméstica e do abandono, recebem o pior tratamento nos sistemas “universais” de saúde e suportam, proporcionalmente, a mais pesada tributação (ALMEIDA, 2020, p.186)

Ainda que pertençam todas a mesma classe, é notável uma diversidade suas caracterizações em termos de roupas, acessórios, tipos de cabelo, que dão a cada uma das personagens desta pesquisa características diferentes. Como detalhamos, suas posturas também são bastante diversas. Em sua apresentação no filme, Josilene (*Cronicamente inviável*), Bá Toinha (*A Partilha*), Paula (*Trabalhar cansa*), Luciene (*O som ao redor*), Noêmia (*Casa grande*) e Inês (*Domingo*), são figuras silenciosas, com pouca, ou nenhuma, fala. No caso de Luciene e Josilene, há também o marcador de um lugar de subserviência reforçado pelo uniforme de trabalho, que confere desde sua primeira aparição qual sua função na casa. Por outro lado, Rita (*Casa Grande*), desde a primeira cena, está mais à vontade, em seu espaço, com diálogos reveladores com o filho dos patrões. Detalhes sutis de brincos são vistos em Josilene, Paula e Francisca (*O som ao redor*), enquanto Inês usa piercing na sobrancelha. Ou seja, são traços diversos, que também propõe leituras diversas sobre essas personagens.

A discussão trazida por Almeida (2020) está aqui posta, neste primeiro subcapítulo a respeito das imagens dos filmes, para elencar que como *Ponto de partida*, podemos afirmar que as empregadas domésticas são colocadas compartilhando lugares comuns de classe e raça. Para além desses pontos, é possível nessas primeiras aparições perceber que não há uma relação

²² Não estamos inferindo que, caso fossem empregadas domésticas brancas as personagens não poderiam ter essas mesmas habilidades e características. A intenção é apresentar que as personagens que analisamos nessa pesquisa possuem características associadas à cultura afro-brasileira, para além de seus traços físicos.

direta entre as empregadas demonstrarem conforto ou desconforto, de estarem ali naquele ambiente de trabalho, na mesma família, há mais ou menos tempo. Dado o exemplo de Josilene (*Cronicamente Inviável*), que conhece Maria Alice desde a infância, mesmo assim nessa primeira aparição tem uma postura de descaber, de incômodo. Ainda que seja Carlos que causa esse tensionamento, ao qual Maria Alice não parece endossar, a postura retraída de Josilene demonstra uma falta de pertencimento daquele ambiente.

Já o desconforto da Bá Toinha (*A Partilha*), em sua primeira aparição, é outro. Há uma relação de intimidade com a família, com quem trabalha há décadas. Há também carinho entre ela e a patroa, que vem a falecer. Por outro lado, a mulher doente exige que a cuidadora, mesmo sendo também uma pessoa da terceira idade, esteja ali cochilando em uma cadeira. O desconforto é físico, mas também pode ser lido como uma importância que é dada pela empregada doméstica à sua patroa, pois não a abandona nem durante seu sono.

Em *O Som ao redor*, Mariá trabalhou a vida inteira para os mesmos patrões e não lhe causa espanto flagrar o patrão nu com uma namorada, pois a relação deles é de intimidade. Contudo, seu susto é causado por ver a casa em desordem, pois já sabe que é ela quem terá que limpar. No mesmo filme, Luciene e Maria não demonstram desconforto, mas adotam uma postura de submissão, de olhar para baixo e cumprir o ordenado, não parecendo haver espaço para a demonstração de personalidade. A maior diferença entre elas é que Luciene usa uniforme, o que combina com o fato de ser a subordinada de Francisco, patriarca com um império extensivo, havendo no uniforme da empregada um simbolismo em relação às tradições, e às distinções sociais que ele parece fazer questão de reforçar. Também sabemos que Maria tem duas filhas pequenas, que vão com ela para o serviço, possivelmente por não terem creche ou outra pessoa que possa cuidar delas, e isso também é um indicativo de dificuldade social da personagem.

Casa Grande tem duas figuras de personalidades extremamente diferentes, cujo contraste revela muito de seu jeito de ser. Rita, que mora no emprego, abusa da liberdade com Jean, filho dos patrões, e não parece se importar com qualquer tipo de imoralidade; por isso é bastante ousada e sente-se à vontade para usar roupas curtas em seu espaço. Já Noêmia é essa figura silenciosa, de personalidade discreta; depois é falado que ela é uma pessoa religiosa, mãe de família. Esse contraste entre as duas é constantemente apresentado na trama.

Em *Aquarius*, a conversa de Ladjane e Clara soa como o de duas amigas que se conhecem há anos. As relações de hierarquia ficam um pouco apagadas, e a empregada doméstica parece ter liberdade para ficar à vontade, cuidar da comida sem precisar dar muita satisfação. Mas também não podemos ignorar que, ao longo do filme, Ladjane chama Clara de

“dona”, ainda que seja possível ver que elas têm uma idade próxima. E mesmo em casa, a patroa jamais está desarrumada com roupas velhas como sua empregada, que está sempre na labuta.

Já em *Domingo*, a intimidade existe de uma forma forçada entre Inês, e a patroa, Bete, que não respeita o espaço da empregada, a abraça sem medo de estar sendo inconveniente. Mesmo assim, Inês parece à vontade na cozinha, tomando chimarrão, e demonstrando domínio da tarefa de cozinhar em várias panelas – tarefa que faz de maneira hábil, possivelmente por ser empregada doméstica há muitos anos. Aqui novamente se notou a questão dos pronomes de tratamento, que delimitam as relações pela fala.

Assim, também fica visível que morar no emprego, como é o caso de Inês, não gera necessariamente maior intimidade com a família para quem trabalha. Isso é observado no caso de Luciene, que tem um quatinho, mas tem uma relação estritamente profissional com Francisco, ao que indica o filme. Mariá, por outro lado, é íntima de João, mas não mora com ele. Paula também passa a morar no apartamento, e ao longo do filme vai construindo uma relação de muito carinho com Vanessa, filha da patroa Helena, com quem surgem tensionamentos, e até rivalidade. No caso de Rita, morar no emprego propicia a ocasião de um jogo de sedução entre ela e o filho do patrão. Já outros filmes sequer dão indicativos de onde a empregada reside, como é o caso de *Cronicamente inviável*.

Como apontamos, há diversos traços que diferenciam as personagens aqui estudadas, tanto fisicamente, quanto em suas posturas diante das situações em que aparecem, como em suas relações com os contratantes. Essas cenas nos deram norte para compreender como se dão as relações entre empregadas e patrões, assunto que será explorado nos próximos subcapítulos.

4.3 Obediência e desobediência: o lugar das táticas e das estratégias

É no cotidiano que as práticas culturais se materializam, como nos ensina Michel de Certeau (2014), de forma que jamais será estática, e sim absorvida e alterada pela prática social. Por isso, são os pontos de vista, a criatividade, e as maneiras de fazer que produzem a cultura ordinária, ou seja, as maneiras como cada sujeito interpreta e lida com a cultura. Em seu estudo *A invenção do cotidiano*, de Certeau (2014) olha para os inconformados e transgressores, e suas maneiras de fazer, com as quais criam contrapartidas. Examina as formas com as quais é possível individualizar a cultura, seja através de intervenção em objetos, planejamento urbano, rituais, leis e linguagens – aquilo que as pessoas são capazes de se apropriar é o que constrói o significado de cultura.

Ao escrever sobre o cotidiano, de Certeau (2014) faz referência ao combate, ou jogos, entre o forte e o fraco, e as ações que o fraco pode empreender – os atos de rebeldia, capazes de abalar as normas vigentes. As táticas são, portanto, a arte do fraco. Diferentemente das estratégias, atreladas às instituições, que fazem uso dos lugares, e da visão panóptica, as táticas são conectadas à ideia de astúcia, e se aliam ao tempo para que seja possível operar golpes. Cabe ainda ressaltar que as estratégias estão alinhadas à escrita, àquilo que é normativo, enquanto as táticas são a escuta, a conversa.

De Certeau (2014) se apoia na visão de Michel Foucault, na compreensão da microfísica do poder, no qual indica que todas as relações expressam em alguma medida relações de poder. Há, dessa forma, dispositivos que “vampirizam” as instituições, capazes de reorganizar clandestinamente o funcionamento do poder, através da criatividade do cotidiano. Esses golpes às instituições são operados através de táticas articuladas sobre os detalhes do cotidiano, modos de proceder com astúcia, em uma rede de antidisciplinas.

Grande parte das “maneiras de fazer” são cheias de táticas: as vitórias do fraco sobre o forte; os pequenos sucessos antes de aplicar o golpe; a astúcia de “caçadores”; as performances operacionais que dependem de saberes antigos (p. 46). Por outra via, o poder vigente está sempre preocupado em manter os lugares, justamente porque sabe que em alguma medida existem abalos, ranhuras e rompimentos nas relações com o outro.

A partir do exposto, adentramos o presente subcapítulo para analisar a montagem *Obediência e desobediência*, na qual separamos dos filmes do *corpus* todos os momentos em que as cenas em que figuras de autoridade são manifestadas, ou, pelo contrário, são rompidas. O intuito aqui é explorar a discussão em torno dos lugares desempenhados pelas personagens empregadas domésticas no âmbito do jogo, como constrói de Certeau (2014); dessas relações de poder, reforçadas e quebradas pelas práticas do cotidiano.

A primeira cena é a já citada aparição de Josilene em *Cronicamente Inviável*. Dando continuação ao que foi apresentado anteriormente, a empregada doméstica é chamada para o *closet*, onde Carlos a instrui sobre a ausência de um botão na camisa:

Carlos: Josilene, quando uma camisa está no armário supõe-se que ela teja pronta pra ser usada, se não, ela não deveria estar no armário. Entendeu? Quando você lava ou passa uma camisa você deve, normalmente, verificar se está faltando alguma coisa ou se ela está rasgada. Se uma camisa tem seis botões, ela deve ter seis botões, ou então ela não está pronta para ser usada, não deve ser colocada no armário. Entendeu?

Josilene: O senhor quer que eu troque o botão?

Carlos: Que cê acha, Josilene? Vamo lá, você pega uma agulha, que é um instrumento cumprido de metal, com uma ponta bem mais fina que a outra. Na ponta mais grossa tem um orifício através do qual você deve introduzir uma linha. A ponta mais fina deve ser pressionada sobre o tecido, até que você possa atravessar o tecido com toda a agulha, e parte da linha. Você repete a operação no sentido inverso, você passa a

agulha e a linha pelos orifícios do botão, e recomeça o ciclo. Se nada sair do controle, se você tiver colocado o botão no local exato, você deve obter sucesso.

Josilene: Então, o senhor quer que eu conserte a camisa agora?

Carlos: Não. Agora estamos atrasados e não adianta mais, obrigado.

(CRONICAMENTE INVIÁVEL, 2000, 29min)

A cena se dá em um único plano, que começa distante, na porta do armário (14A), e vai se aproximando dos dois, por vezes cortando um pouco Josilene do enquadramento (14B). Essa aproximação enfatiza o constrangimento de Josilene em relação ao que é dito por Carlos, ao mesmo tempo que vai “prendendo” ela no enquadramento, a apertando contra a extremidade do quadro, assim como o patrão que a humilha. Josilene ouve Carlos com atenção durante todo seu discurso, explicando como costurar um botão, fica olhando para ele, ou para o chão, com a postura submissa, demonstrando vergonha diante dele. Nesse momento, Josilene não se revolta, nem protesta, ou demonstra insatisfação com as ordens de Carlos. Pelo contrário, coloca-se de forma atenta, enquanto o patrão dá a explicação, ainda que seja possível notar seu constrangimento.

Figura 14.1 – Imagens 14A e 14B – Obediência de Josilene.



Fonte: DVD.

Nas cenas seguintes, em que é revelado um pouco da vida de Josilene, a família aparece em uma casa simples, onde se veem carretéis de tecido ao fundo, e no que parece ser uma máquina de costura (14C). Ou seja, quando Carlos dá a ordem, e prepotentemente ensina a empregada como se “prega” um botão em uma camisa, não está apenas sendo autoritário, está desprezando os modos de fazer da família de Josilene, seu passado e sua história de vida – a qual é evidente que conhece, uma vez que é casado com Maria Alice, e sabe que as duas cresceram juntas. O excessivo discurso de Carlos sobre *como* se coloca um botão em uma camisa se agrava, tendo em vista que a família da empregada trabalhou a vida inteira na fábrica de tecidos da família de Maria Alice, esposa de Carlos. Na cena, a voz *over* nos dá esse relato enquanto os empregados “posam” com a mãe de Maria Alice, encenando um retrato (14D).

Figura 14.2 – Imagens 14C e 14D – Passado de Josilene.



Fonte: DVD.

Se a cena em que Carlos instrui Josilene sobre o botão está dentro da *obediência*, na *desobediência* propomos analisar outra cena do mesmo filme. Josilene está na cama da patroa com Oswaldo. O casal brinca, rindo, Josilene diz: “para, Oswaldo, não, Oswaldo!” (14E). Chega no quarto Maria Alice (14F), de forma que eles se levantam rapidamente. Josilene começa a arrumar tudo enquanto Oswaldo se veste, havendo o diálogo (14G):

Josilene: Maria Alice?! A senhora não ia voltar só amanhã?!

Oswaldo: Que merda é essa?

Maria Alice: Cadê o Gabriel?

Josilene: Ele tá na casa de um amigo. A senhora não lembra, ele ficou enchendo o saco e a senhora deixou ele ir? Olha, Dona Maria Alice eu ia arrumar tudo a senhora não ia nem perceber... eu vim aqui na cama da senhora com o Oswaldo, porque eu sempre tive vontade de fazer igual a senhora faz com o seu Carlos no sábado, que a senhora pega a fita de vídeo e fica aí deitada na ca...

Maria Alice: Josilene, por favor, coloca esse homem pra fora e depois a gente resolve isso.

Josilene: Ai, Dona Maria Alice, eu sempre fiz tudo que a senhora mandou. E olha, eu trabalho aqui não foi pra sacanear não, viu? É porque...

Oswaldo: Não adianta explicar, sua vaca. A merda já tá feita. Encosta aí, Dona!

Oswaldo pega um abajur e passa a ameaçar Maria Alice.

Josilene: Para com isso, Oswaldo! Para com isso!

Oswaldo: Encosta aí! Se chamar a polícia eu mato a senhora, hein!

Maria Alice: Josilene, tira esse homem daqui, Josilene! Tira esse homem daqui e depois a gente resolve isso, não vai ter polícia nenhuma.

Josilene: Eu trabalho aqui porque a gente é amiga, a gente foi criada junta desde pequena. Eu até fiz um doce para a senhora e pro seu Carlos...

Oswaldo: Cala a boca, mandei calar a boca, porra! Encosta aí, dona!

Oswaldo joga Josilene na cama, e vai na direção de Maria Alice.

Maria Alice: Josilene, escuta o que eu tô mandando e leva esse homem pra fora daqui!

Josilene: A senhora tá maluca? O homem tá aí quase abrindo a tua cabeça, o teu bucho, e a senhora só fica aí dando ordens! Só sabe mandar, mandar. Tá pensando que é melhor do que eu, é? Tá certo o Oswaldo, abre logo o bucho dessa vaca!

Oswaldo: Fica quieta!

Oswaldo empurra novamente Josilene para a cama.

Josilene: A senhora é filha da puta e sempre foi. Eu prefiro o doutor Carlos que pelo menos assume. A senhora nem percebe que é.
(CRONICAMENTE INVIÁVEL, 2000, 1h06min56s)

Na continuidade, Oswaldo agarra Maria Alice e a faz de refém, Josilene intervém, tentando impedir (14H), e acaba tomando golpes do abajur na cabeça (14I). A cena corta dos gritos de Josilene, levando repetidas batidas, para Maria Alice na praia, com uma trilha bossa nova (14J).

Figura 14.3 – Imagens 14E e 14J – *Desobediência de Josilene.*



Fonte: DVD.

É muito presente nas narrativas ficcionais que envolvem empregadas domésticas a figura da empregada invejosa. A cena deu indicações de que Josilene quis se aproveitar da ausência dos patrões para usar o quarto da casa, bem como imitar a forma com a qual os patrões fazem sexo nos fins de semana. Esses elementos, como nos explica Roncador (2007), estão

ligados a um imaginário construído desde o período da chamada *Belle Époque brasileira*, entre 1870 e 1922, período onde se instaura uma relação de medo das doenças trazidas das ruas e cortiços pelos criados, bem como um imaginário relacionado à violência e desonestidade dos empregados, lidos pela elite brasileira como decorrência de sua condição social e racial:

Como símbolo de contaminação e agressividade, as empregadas domésticas participam das narrativas nos “enredos de ‘delitos’ físicos e morais como furtos, extravio de cartas, chantagens, perversão dos valores morais burgueses, assassinatos permeiam o universo doméstico das classes dominantes na literatura brasileira do entresséculos XIX e XX” (RONCADOR, 2007, p. 128).

Desde a abolição da escravidão, é gerada uma crise patronal, o que passa a aparecer em obras como *A viúva Simões*, de Júlia Lopes de Almeida, publicada em 1897. Ali, a empregada Simplícia “encarna a uma só vez os estereótipos da empregada invasora da privacidade e intimidade burguesas e invejosa do lugar da patroa; a ênfase na sua sexualidade ‘de mulata’ poderia, ainda, colocá-la em posição de disputa do lugar de esposa/amante” (RONCADOR, 2008, p.47). Sendo assim, os filmes aqui analisados também, muitas vezes, fazem uso desses imaginários de ressentimento e paranoia que surgem naquele período, mas permanecem enquanto imaginário popular até os dias atuais.

Dentro dessa narrativa, se na casa em que trabalha, a empregada doméstica é frequentemente usada como panóptico para vigiá-la, os momentos em que os patrões saem são vistos como oportunidade. Ao mesmo tempo em que Josilene quer copiar seus subordinadores, afirma, ao ser flagrada por Maria Alice, que “ela não iria nem perceber”, ou seja, não está ali se apropriando de fato, e sim tomando conta provisoriamente – enquanto o panóptico está desativado.

Por outro lado, se as estratégias são permeadas pelas normas escritas, pelas ordens e leis, faz parte das táticas se darem pela fala. Diante da situação extrema, Josilene faz várias afirmações para Maria Alice, em um momento catártico: “Só sabe mandar, mandar. Tá pensando que é melhor do que eu, é?”, e “A senhora é filha da puta e sempre foi. Eu prefiro o doutor Carlos que pelo menos assume. A senhora nem percebe que é”. Em ambas as falas, fica explícito o descontentamento de Josilene diante de uma relação antiga que possui com sua patroa, a qual conhece desde a infância. Nesse momento, ela reafirma suas percepções sobre a própria opressão, denotando que é melhor ter um patrão que é explícito em sua autoridade, do que ter uma patroa que pensa ser melhor, mas nunca o assume.

Mesmo expondo sua indignação nesse conflito, Josilene acaba não permanecendo nesse lugar das táticas, dos golpes, das revelações, na narrativa do filme. Muito pelo contrário, entra no lugar de violência, já tão explorado por narrativas com personagens empregadas domésticas

(e personagens negras de forma geral), como conferimos em Roncador (2008). Tanto Maria Alice, mulher branca classe média, quanto Josilene, mulher preta e periférica, estão suscetíveis em relação à violência do homem, mas Josilene, não por acaso, ainda é vítima principal. Femicídio no Brasil, crime análogo ao que ocorre na cena, afeta especialmente as mulheres pobres e racializadas. Ou seja, não é controverso afirmar que Josilene está num lugar de vulnerabilidade em relação à violência de gênero.

Passando para as cenas de *ordem* em *Trabalhar cansa*, na segunda cena de Paula, ela pode ser vista mais de perto: usa um vestuário casual, jaqueta branca, blusa florida, calça jeans e tênis, e alguns acessórios discretos. Está escorada na pia cheia de louças, observando a casa atentamente (15A). O telefone começa a tocar, e Paula demora um pouco para decidir o que fazer, olhando para fora do campo*. Ela sai do quadro, há um corte, e ela entra em um primeiro plano lateral, onde atende o telefone (15B). Paula fala com alguém do outro lado da linha e avisa que “Dona Helena não pode atender agora”, de forma que anota o recado.

Figura 15.1 – Imagens 15A e 15B – Paula na entrevista de emprego.



Fonte: *YouTube*.

Notável que, até o momento em que atende o telefone e fala “*Dona Helena*”, não havia ficado claro quem é a personagem e o que está fazendo ali, a partir disso, já se supõe que ela trabalha na casa, pelo modo formal da fala. Em contrapartida, Helena conhece a tia de Paula, mas ao se referir a ela não usa pronomes de tratamento – a chama apenas de Cida. Ser uma entrevista de emprego é algo que só fica claro numa cena adiante, quando Paula interrompe a explicação de Helena sobre o amaciante, para perguntar qual é o salário da vaga.

O fato de a personagem ainda não ter sido contratada como empregada doméstica, mas já se prontificar a “ajudar” a contratante ao atender o telefone, é uma gentileza de sua parte, talvez uma proatividade que a coloca em vantagem para ser contratada, apesar de sua falta de experiência. Por outro lado, a coloca num lugar de subordinação, pois ainda não foi firmado nenhum acordo até ali. Essas ambiguidades são postas em outros momentos do filme, dado o

exemplo de Paula auxiliar Helena no mercado durante o feriado de carnaval, algo ilegal, levando-se em consideração que empregados domésticos jamais podem ter seus serviços terceirizados em atividades que gerem lucro ao empregador.

Depois de sua contratação, Paula passa a aparecer com roupas menos formais: calças *leggings*, camisetas sobrepostas, roupas mais velhas para o trabalho (15C). Em um determinado momento da história, mais ou menos depois da visita da mãe da patroa Helena, Paula começa a usar um uniforme cinza, avental e os cabelos presos (15D). Como acompanhamos as dificuldades financeiras dos patrões, é certo afirmar que o investimento em um uniforme para a empregada doméstica não parece surgir como uma despesa necessária para o momento, o que nos faz ter a sensação de que, neste filme, o uniforme também entra como uma ferramenta estratégica para manter Paula em um lugar de subordinação, marcar sua presença na casa como uma empregada, desvincular seus traços de personalidade.

Figura 15.2 – Imagens 15C e 15D – Paula nos primeiros dias de trabalho e Paula de uniforme.



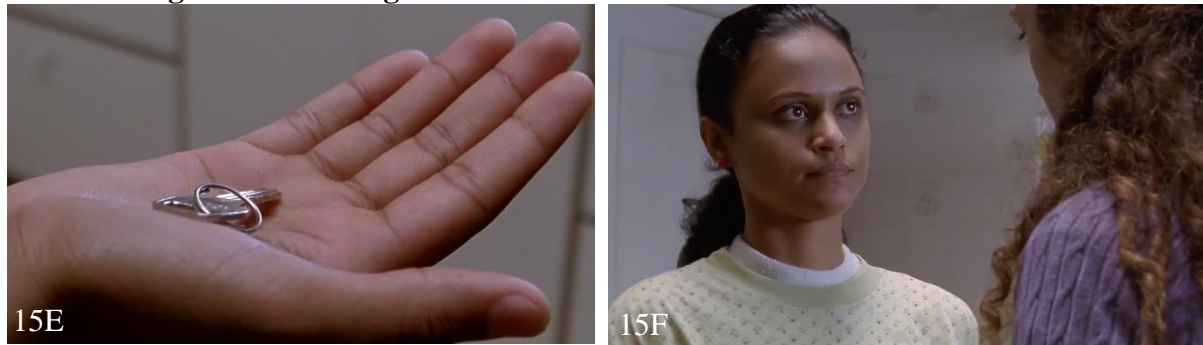
Fonte: *YouTube*.

Assim que é contratada, Paula é instruída por Helena sobre deixar café pronto para seu marido, e não deixar o motorista do transporte escolar da filha, Vanessa, esperando. Atarefada com o café da manhã da menina, a empregada concorda com um “pode deixar, Dona Helena”. A patroa ainda parece hesitante quando a chama e entrega a chave, confidenciando “Paula... essa é sua cópia. Ela abre a porta da cozinha. Toma muito cuidado, nunca deixa sem trancar”, ao que Paula responde afirmativamente.

Como *Trabalhar cansa* é um filme com marcadores do cinema de horror e de suspense, é possível notar a tensão que se constrói em um simples gesto de passar de chave de patroa para empregada. O plano detalhe na chave (15E), a ênfase na expressão de Paula (15F), quase que constroem a expectativa de que o pior irá acontecer, que a empregada vai esquecer de trancar a porta, que aquela sensação de desconfiança da patroa é, de alguma forma, fundamentada. No

decorrer da narrativa, percebe-se que não, que a preocupação de Helena em relação à chave é exacerbada, e esse gesto que, poderia ser um sinal de confiança entre as duas, só demonstra um tratamento de suspeita.

Figura 15.3 – Imagens 15E e 15F – Paula recebe a chave de Helena.



Fonte: *YouTube*.

É justo colocarmos que, como nos sinaliza Saffioti (1978), é normal que haja ainda uma falta de confiança das patroas em relação às empregadas nos primeiros tempos de vigência, “quando a patroa ainda não conhece bem seus hábitos” (SAFFIOTI, 1978, p.78). Em sua pesquisa empírica, realizada em Araraquara com 164 empregadas domésticas, e 148 patroas, 68,4% delas tinham a posse da chave da casa. A autora afirma que muitas das empregadas que não têm chave não desejam assumir a responsabilidade que a posse implica. Havendo em tal posse um símbolo de confiança e responsabilidade, muitas das trabalhadoras que não as possuem são as mais jovens. No caso de Paula, no filme *Trabalhar cansa*, seria inviável não ter a chave, pois ela passa a morar no serviço, e em muitos momentos fica sozinha. Por outro lado, também é simbólico que ela tenha a chave que abre a porta da cozinha, ou seja, dos fundos, e não tenha a da porta da sala. Novamente, fica aparente essa característica dos serviçais só poderem entrar pelos lugares de seu trânsito, cozinha e área de serviço.

Depois de um jantar de família, é a mãe de Helena, Inês, que assume o papel do panóptico: enquanto Paula lava os pratos, a outra seca. Avaliando uma das louças, entrega para a empregada e afirma: “hum... toma, esse aqui tá com sujeira, precisa lavar melhor”. Sem nem disfarçar com palavras polidas, ou a sutileza de usar “por favor” ou “obrigada”, a mãe de Helena é um estereótipo de uma burguesia brasileira autoritária, que inferioriza o outro, reforçando as hierarquizações sociais. Paula pega o prato e avalia, não parecendo ver nada, mesmo assim começa a esfregar.

O diálogo incômodo continua, e Inês pergunta: “A Helena *deixa* você usar essa louça todo dia?”, Paula responde: “Ela que pediu”. A empregada doméstica “usar” a louça todo dia é

um ponto que chama a atenção, já que não é ela que usa, e sim serve a mesa para outros e depois fica responsável por lavá-la. Em seguida, a mãe da patroa explica que a louça é importada, e demanda cuidado. Novamente, como na situação da chave, surge a instrução do cuidado, que reforça a perspectiva de que o tratamento dado à Paula, uma empregada doméstica jovem negra e sem experiência prévia de emprego, é sempre de ela não ser digna de confiabilidade – ainda que tenha sido indicada por Cida, sobre quem Helena afirma “ser de confiança”. Em momento algum, fica claro qual a relação entre Cida e Helena, mas é possível inferir que Cida possa ter sido sua antiga empregada, e é também tia de Paula. Assim como em *O som ao redor*, vemos essa ideia de uma família de empregadas domésticas trabalhando para os mesmos empregadores.

Com o andamento do filme, Helena passa a enfrentar uma série de problemas no mercado que gerencia, bem como estresses financeiros em relação a Otávio, que está desempregado. Helena passa a ter um comportamento mais agressivo em relação a Paula, que em certa cena dá ordens de maneira bastante ríspida, ao que a empregada não responde ou discute. Se torna aparente que Helena expressa um lado de sua personalidade que é cuidadosa com as palavras, ainda que autoritária, e um outro lado que é bastante hostil e até mesmo invejosa da relação entre a empregada e sua filha, Vanessa.

Voltamos mais uma vez para Roncador (2008), que discute como o período pós-abolicionismo trouxe mudanças de contrato nas formas de tratamento do serviço escravo ao assalariado. Passam a ser publicadas crônicas em jornais, e manuais voltados ao público das donas de casa, em que empregados eram descritos como incompetentes, indolentes, desleixados, descuidados, arrogantes, e uma série de taxações pejorativas. Se anteriormente eram associados a um símbolo de prosperidade, durante o período da Velha República se difunde cada vez mais um imaginário do empregado como um símbolo de contaminação, pois, ao invés de morarem na casa dos senhores, passaram a morar em lugares longínquos e insalubres:

Era comum o medo dos patrões que se viam ameaçados pelo contágio de doenças (a febre amarela, o cólera, a sífilis, a varíola, a febre tifoide) trazidas da rua, ou melhor, dos cortiços onde passara a habitar parte da sua criadagem. Era também recorrente o medo da violência e da desonestidade, as quais as elites brasileiras, eram mero reflexo da condição social e racial da maioria de seus serventes. (ROCANDOR, 2008, p. 18)

Os momentos de obediência nos filmes remetem a construção desse imaginário, que une medo e desconfiança dos empregados, e busca justificar a forma como são segregados em espaços da casa tais quais o quarto de empregada ou a área de serviço.

Ainda, segundo Roncador (2008), a possibilidade de ganhar salários também gerou um “poder de barganha” nas ex-escravas, que passaram a habitar um imaginário de rebeldia e desobediência (p. 34). Percebemos que, em algumas cenas, os filmes acabam constatando que essas desobediências ocorrem quando os panópticos são desativados. É o caso do momento de *Trabalhar cansa*, em que Paula fuma um cigarro, recebe a amiga Wanda na casa, escutam música, e têm uma conversa íntima sobre alguns rapazes. Como Wanda usa uniforme, subentende-se que também é trabalhadora doméstica do prédio.

Wanda conta para Paula que vai convidar seu paquera para um forró, e que vai pedir para ele chamar Alexandre, na intenção de aproximá-lo da amiga. Paula, ainda que interessada, dá desculpa: “eles estão com visita na casa, pega mal sair de noite”. Retrata a imobilidade de Paula, que mora no ambiente de trabalho e tem pouco espaço para se divertir, sentindo que precisa levar em consideração a opinião dos contratantes sobre sua vida privada. Inês chega e dá “boa noite” olhando para as duas, com expressão de insatisfação. Mesmo fora do horário de trabalho da empregada, não parece satisfeita em vê-la conversando com uma companhia. Wanda, sentindo que não é bem-vinda, sai pedindo licença, e dá apenas um aceno para Paula.

Percebemos que o elemento da música, do cigarro e da companhia de Wanda já se mostram como desobediências da personagem de Paula que, assim que Inês chega em casa, apronta-se para não ser flagrada: joga fora o cigarro, abaixa o som, e despede-se da amiga. Wanda, que antes estava sentada de forma relaxada na cadeira, levanta-se e pede licença de forma automática. Quando Inês comenta: “tá um cheiro de fumaça aqui, não tá?”, Paula responde: “deve ser do vizinho”.

Ou seja, há uma intenção de desobedecer, que dá para Paula algumas liberdades provisórias, ocorrendo quando o panóptico está desativado, nesse caso, quando não há ninguém em casa. Porém, assim que essas figuras de vigilância retornam ao lar, é o momento de despedir-se e voltar ao que se espera dela. O cheiro de fumaça não será assumido, para evitar discussões com a mãe da patroa, e não irá pedir para a amiga permanecer, pois entende que o espaço não é dela para que possa receber visitas. Por outro lado, Paula aplica-se de certa forma a tudo que esperam dela, quando responde para a amiga que não pode sair por ter visitas na casa da patroa.

O único momento em que Paula parece pronta para construir suas táticas para, efetivamente, reagir a essas estruturas de poder, é na cena em que negocia um possível novo emprego. Vestida com uniforme, ela fala no celular: “tem como ser mais cedo a entrevista? É que no final da tarde fica mais difícil de sair daqui. Não, não... eu vou sim, eu dou um jeito”. Mesmo que em um primeiro momento tente negociar para que possa fazer a entrevista em um horário que não atrapalhe sua rotina na casa, o fato de Paula afirmar que “dará um jeito” de

comparecer na entrevista quebra a expectativa de submissão aos seus empregadores, e a constrói como uma pessoa ativa, determinada a conquistar seus próprios objetivos.

No filme *O som ao redor*, Mariá é empregada de João e de sua família, há muito tempo. É daqueles casos que a empregada acompanha o crescimento dos filhos dos patrões, e depois segue trabalhando para a mesma família depois que seus contratantes falecem, assim como ocorre em *A Partilha*. Quando João passa em casa, Mariá aproveita para perguntar se ele virá para o jantar, ao que ele responde que não terá tempo, mas que ela pode deixar uma sopa pronta para ele. A preocupação em verificar se João precisará de algo, antes mesmo de ele pedir, demonstra que a empregada conhece muito bem a rotina do patrão, que eles já têm uma dinâmica de entendimento. A relação de confiança entre eles se estende: Mariá leva as netas para o serviço e só comenta com João depois, ao que ele responde que não tem problema. No filme não se são apresentados atritos entre essas personagens, mas o que nos chama atenção é essa presença da empregada na mesma família durante toda uma geração, e depois sua filha Maria assumir seu lugar.

Outro momento do filme que conseguimos averiguar a presença das relações de obediência é quando Maria está passando roupa, João olha para seus pés e percebe que ela está descalça. Enquanto João diz: “Maria, posso te pedir uma coisa?”, temos uma sequência que sai de sua expressão em primeiro plano (16A), a um movimento panorâmico que termina no plano detalhe dos pés descalços de Maria (16B). Corta para Maria olhando para ele (16C), ao que completa a frase fora do quadro: “Para tu botar a sandália”. Mesmo que ela faça que sim com a cabeça, João soa até mesmo ríspido na frase seguinte: “Eu já te falei, tu vai acabar levando um choque”. Ela larga o ferro na tábua, e a contorna em silêncio, sem revidar, ou dar qualquer tipo de resposta.

Figura 16.1 – Imagens 16A a 16D – Maria passando roupa descalça.





Fonte: *Netflix*.

Ainda que a ordem de João esteja fundamentada na segurança de Maria, a forma como ela é dita tem um tom autoritário. Em um primeiro momento, a frase parece que será em um formato de favor, mas quando, anuncia que já havia dado o aviso anteriormente, e o “tu vai acabar levando um choque” soam como uma advertência um pouco exagerada. Notamos que, durante o filme, em diversos momentos as personagens estão descalças, demonstrando como isso é um traço cultural, principalmente de regiões mais quentes do Brasil (Figura 16.2), significando uma relação de conforto com o ambiente que, assim se indica, Maria não pode sentir. Reforça-se essa ideia, pois quem está usando seu chinelo é a filha, a quem ela deixa descalça. Também seria possível a interpretação que Maria não tenha condições financeiras para dar um chinelo para a filha, e por isso a menina está usando o da mãe, de modo que a situação se torna ainda mais embaraçosa para Maria – mas indiferente para João, que não pergunta o porquê de a empregada estar descalça.

Figura 16.2 – Imagens 16E a 16H – Personagens aparecem descalços.





Fonte: *Netflix*.

Permeada pelo tensionamento entre *obediência* e a *desobediência*, a cena em que Francisca e Bia discutem sobre um aparelho queimado é uma das poucas que encontramos em que a personagem da empregada não fica passiva em relação ao confronto, e a repreensão da patroa. Quando percebe que tem algo errado, Bia se aproxima de Francisca, de forma que se desenvolve um diálogo:

- Bia:** Que foi, Francisca?
Francisca: Dona Bia, a senhora tá sentindo um cheiro estranho?
Bia: Tô, tô sentindo, o que foi que tu fez?
Francisca: Eu coloquei isso na tomada.
Bia: Puta que pariu, não acredito que tu queimou esse negócio. Tu botou na tomada? Porra, isso era para botar no transformador. Francisca, tu não tá vendo que tá escrito aqui, eu escrevi "Atenção: ligar em 110 volts", Recife é 220 volts.
Francisca: Desculpa, Dona Bia, eu não prestei atenção...
Bia: Tu não leu, Francisca! Puta que pariu, não acredito, não.
Francisca: Desculpa, Dona Bia, a senhora desconta do meu salário.
Bia: Queimou o negócio do cachorro. Isso aqui é importado, não vou descontar do seu salário.
Francisca: Não precisa falar desse jeito, Dona Bia.
Bia: Não, tá bom, Francisca, tu sabe o que tu tem que fazer, né? Então vai fazer tuas coisas.
Francisca: Não precisa falar comigo assim.
Bia: Vai fazer tuas coisas. Puta que pariu, não acredito que tu fez isso. Vai fazer tuas coisas!
Francisca: Eu vou, mas não precisa gritar.
Bia: Sai daqui, por favor. Vai fazer seu trabalho, Francisca!
(O SOM AO REDOR, 2011, 1h48min28s).

Parte-se de uma ação acidental da empregada para uma gritaria na cena, em questão de segundos. Francisca, ainda que tente se defender, também está constrangida e se sentindo culpada por ter cometido o erro de ligar o eletrônico na tomada, sem ter lido a etiqueta de aviso colada por Bia. A sugestão de Francisca de desconto do próprio salário pode ser observada como uma tentativa de tomar a responsabilidade, mas Bia não aceitar não é motivado por consideração, já que segue gritando com a empregada. Bia não querer descontar do salário de Francisca também dá o indicativo de que a remuneração que paga para a empregada é muito

baixa, pois não cobriria o aparelho importado – comprado apenas para obrigar o cachorro a sair de perto, uma futilidade.

Lembramos dos manuais escritos para as donas de casa, no fim do século XIX, por Júlia Lopes de Almeida, onde há evidências do pensamento da sociedade burguesa da época. Como nos aponta Roncador (2008), a obra de Almeida apresenta que a dona de casa deve manter sua autoridade e prestígio em relação aos empregados, observá-los constantemente, sem fazer seu serviço – pois aponta que o esforço da atividade degrada o corpo fisicamente. Para Júlia Lopes de Almeida, a mulher burguesa era uma santa, ou até mesmo mártir, por precisar viver na mesma casa que sua “inimiga”, empregada doméstica, a quem acusa de estupidez, ignorância, preguiça, má vontade, entre outras ideias consideradas por Roncador uma “histeria burguesa”. Criou-se a ideia de que o ideal da dona de casa era permitir que as empregadas realizassem algumas atividades mais duras do serviço, mas que qualquer atividade que envolvesse objetos mais delicados deveria ser executada pelas patroas, dentro de um imaginário que as serviçais jamais seriam capazes de polir objetos preciosos, ou atender a atividades que exigissem um pouco mais de esmero ou preparo. Algo que é percebido na cena entre Bia e Francisca, pois a patroa, mesmo não executando o serviço o observa, e no deslize da empregada em ligar na tomada errada o equipamento, a transforma em alvo de grande represália por sua ignorância.

Se Francisca vai ao encontro do imaginário da empregada doméstica ignorante e despreparada, Luciene traz à tona a empregada doméstica sendo representada como invasora e lasciva, não muito diferente do imaginário que Josilene carrega. Luciene está trabalhando quando recebe uma mensagem de Clodoaldo, que faz a segurança da rua. Ela avisa o patrão, Seu Francisco, que irá aproveitar que está com tempo para levar as roupas para lavanderia. Ele, possivelmente um pouco desconfiado do comportamento dissimulado, avisa: “Vai, e volta”. Ela troca de roupa rapidamente, e encontra com Clodoaldo na rua em seguida. Ele explica que Seu Valdomiro, vizinho do bairro, está viajando e pediu para que ele molhasse as plantas, de forma que convida Luciene para ir com ele.

Eles caminham pela rua, entram na casa, e Clodoaldo fica de olho na janela dos vizinhos para ter certeza de que não estão sendo observados. Enquanto Clodoaldo pede para Luciene não mexer em nada, preocupado em serem descobertos, ela faz questão de pedir água, e pedir para eles irem para a cama. No andar de cima, chegam ao quarto onde há uma impecável colcha branca esticada sobre a cama (16I). Clodoaldo tira uma foto, possivelmente para depois deixar tudo como estava (16J), e pergunta para Luciene: “Tu tá menstruada?”, e ela responde que não. Na sequência, é possível ver a pressa de ambos no ato sexual, sem despirem-se ou dar espaço para preliminares (16K). No suspense da cena, em que o telefone parece tocar cada vez mais

alto, um vulto passa pela porta (16L). A figura de um menino sem camisa, descalço, vestindo apenas uma bermuda bege, passa por ali sem ser visto, sincronizado ao aumentar da trilha, que causa a sensação de susto.

Figura 16.3 – Imagens 16E a 16H – Luciene e Clodoaldo se encontram para transar.



Fonte: *Netflix*.

Essa figura, que remete a uma assombração, aparece em outros momentos do filme. Em uma cena, aparece andando por um telhado enquanto Bia fuma em uma sacada. Em outra cena, é repreendido com violência pelo grupo de seguranças ao ser encontrado em cima de uma árvore. Esse menino, dentre outros tantos simbolismos que carrega ao longo do filme, reforça ainda mais um imaginário da classe média que o filme busca discutir: o medo da invasão. E, mais especificamente, um temor da invasão daqueles que outrora foram injustiçados, aqui sendo representado por um menino negro, sem camisa, e de roupas velhas e sujas, que remete aos “moleques”, filhos das mulheres escravizadas.

Ao adentrar uma casa sem autorização, com a intenção de usar uma cama que não é a sua para o sexo, Luciene, assim como Josilene, adentram o imaginário dos empregados invasores, como já discutido, amplamente utilizado na literatura da *Belle Époque*. A ideia da empregada doméstica “fogosa”, no entanto, é também presente já na obra de Gilberto Freyre (1987); como vimos antes, o autor falava da presença das mulheres cuidadoras que iniciavam os *sinhozinhos* em sua sexualidade. A figura da “mulata” surge como um ícone na democracia racial, permeada por um imaginário de sedução, lascividade, utilizando sua sexualidade em

troca de favores. Vimos também que essa narrativa é reforçada nas pornochanchadas pelas diversas personagens empregadas domésticas que se mostravam sexualmente liberadas, disponíveis e fogosas.

Esses imaginários criam na ficção os tensionamentos entre empregadas e patroas, que demonstram temor da relação entre seus maridos e suas subordinadas. Este é o caso de *Casa Grande*. Quando Sônia fica sabendo através de Noêmia, a outra empregada, que havia uma camisinha usada em uma lixeira da casa, a cena seguinte é de Sônia bisbilhotando nas coisas de Rita, até que encontra fotos embaixo da cama (17A). Se em um primeiro momento a patroa ri debochadamente das poses das fotos sensuais de Rita (17B), começa a se incomodar quando percebe que a empregada tirou fotos nua dentro da casa, inclusive em seu closet e em sua cama (17C).

Figura 17 – Imagens 17A a 17B – Sônia encontra as fotos de Rita.



Fonte: *YouTube*.

Na cena seguinte, Sônia despede Rita, que chora, havendo o diálogo:

Rita: Por favor, Dona Sônia, eu te imploro, por favor.

Rita se ajoelha no chão. Enquanto isso, Hugo no cômodo ao lado escuta a conversa disfarçadamente.

Sônia: Rita... não faz isso, levanta. Não dá mais. Eu te tratei como uma filha desde que você chegou aqui. A gente foi construindo um elo, uma relação, e esse elo se quebrou. Eu acho que a gente pode um dia... retomar. Eu, inclusive, vou querer continuar recebendo notícias suas. Se você precisar de referência, pode dar meu telefone. Desde que você me diga que tá verdadeiramente arrependida. Você tá arrependida, Rita?

Rita balança a cabeça afirmativamente.

Sônia: Você tá mesmo?

Rita: Muito.

Sônia: Então me diz, por favor, quem foi que tirou essas fotos?

Rita: Não se preocupe não, Dona Sônia, não foi ninguém da sua família.

Sônia: Você tem certeza?

Rita: Eu juro, eu juro.

Sônia: Tá bom...

Rita está de saída, mas retorna.

Rita: A senhora também tá arrependida de ter mexido nas minhas coisas?
(CASA GRANDE, 2015, 1h05min20s)

A cena também se constrói como uma imposição de *obediência* por parte de Sônia, que tenta manipular a empregada para que ela conte a origem das fotos. Sônia fala sobre dar o número como referência “desde que” Rita se mostre arrependida. Uma vez que é confirmado o arrependimento por parte da empregada, Sônia impõe saber quem foi que tirou as fotos. Ainda que a pergunta final não seja respondida por Sônia na cena, é impactante ela ser feita. Tanto o ato de tirar as fotos, quanto esse enfrentamento por parte de Rita, que estava fragilizada na cena, também constituem o que enquadramos como *desobediência*; a quebra das expectativas que se tinha em relação à empregada doméstica. O filme deixa em aberto quem foi que tirou as fotos de Rita, porém, ela é convincente sobre não ter sido ninguém da família – Sônia parece dar-se por satisfeita em relação a isso, talvez por uma desconfiança de ter sido Hugo, ou mesmo Jean.

Outras duas cenas anteriores também representam esse tensionamento, em uma delas Rita vai chamar Jean para atender o telefone, e Sônia corrige a pronúncia do nome do filho, que faz questão que soe com a pronúncia original em francês: “*Jã*, Rita, quantas vezes vou ter que te dizer, *Jã*”, e Rita responde prontamente “Ai Dona Sônia, não sei falar essas coisas não”. O domínio da língua francesa no Brasil foi há muito estabelecido como um símbolo da elite, havendo no caso de Sônia uma conexão com seu trabalho, pois dá aulas particulares da língua. No entanto, existem cenas em *Casa grande* em que os patrões falam em francês para evitar serem compreendidos pelos empregados – e até mesmo pelos filhos.

A falta de interesse em aprender a pronúncia francesa do nome de Jean, ou mesmo referir-se à língua como “essas coisas”, demonstra que Rita não faz questão de atender todos os caprichos de sua patroa, ainda que ela soe ignorante ao não saber pronunciar o nome dentro do que é esperado. Resistir em obedecer a uma ordem de pronúncia, ou alterar sua forma de falar, são, nesse contexto, parte dessas pequenas táticas, um certo orgulho de continuar fazendo as coisas do seu jeito. Algo parecido ocorre depois da demissão de Severino. Talvez por uma

genuína falta de atenção, ou mesmo para demonstrar incômodo por terem demitido seu companheiro, Noêmia não mantém o capricho esperado ao arrumar a mesa de café da manhã.

Hugo: Noêmia, vê um cafézinho pra mim, querida?

Noêmia: A Rita vai levar.

Hugo: Cadê a faca, hein? Gente tá faltando faca, faca do queijo... faca para a manteiga já tem?

Sônia: Uhum.

Hugo: Dá uma faquinha por favor, querida? Adoçante... que que houve?

(CASA GRANDE, 2015, 28min23s)

A irritação de Noêmia com os patrões naquele momento é tão grande que ela sequer quer servir o café, falando que Rita irá realizar a tarefa – visivelmente pegando a colega de surpresa. Hugo, ao que parece sempre acostumado a ser servido e ter tudo a mão, parece perdido e pergunta “que que houve?”. A resposta não é dada, mas por descobriremos no final que Noêmia é companheira de Severino, podemos perceber uma conexão de sua *desobediência* com a revolta em relação ao que aconteceu com o marido.

É perceptível que em *Domingo*, quando Laura dá instrução para Inês, e para a filha dela, não utiliza palavras de polidez – dizer “por favor” ou “obrigada” para os empregados parece fora de cogitação, ou então repleto de ironia. Laura sequer é a patroa, mas por ser sogra de Bete parece tratar a todos os empregados como se fossem seus. Mais do que isso, as ordens se estendem entre todas as personagens, e a matriarca está sempre exercendo sua autoridade.

Quando chega à casa para passar o fim de semana, já vai dando ordens para que a ajudem a descarregar o carro, e leva o vestido de debutante até Inês falando: “Esse vestido precisa passar, porque eu acho que ele tá amassado, e depois a Valentina tem que provar, experimentar, pronto, tudo bem”. Inês, por sua vez, não a desobedece, mas também não a responde prontamente.

Não adotando uma postura de submissão, muito pelo contrário, Inês tem uma linguagem corporal firme. Quando percebe que Marcelo está mexendo com sua filha, Rita, ela adentra o recinto perguntando: “Tá procurando alguma coisa, Marcelo?”, efetivo questionamento que leva o jovem a se afastar. Em nenhum momento ela levanta a voz, ou entra em algum tipo de discussão, mas quando vê que a jovem está sofrendo assédio, decide deixar a casa, na resolução do filme.

Quando Laura a questiona sobre as taças de cristal que estão faltando, Inês já sabe que elas foram quebradas quando Rita estava tentando se esquivar de Marcelo. No entanto, ela é firme ao dizer “essas taças não estão nessa cozinha”, mesmo depois da insistência de Laura em ordená-la que procure. Por fim, vendo que não irá convencer a mulher, Inês diz: “Então, a gente tem um problema agora. Mas quem vai resolver é a minha patroa.”

Assim como nos lembra Mattoso (1990), desde o período escravagista quando se faz surgir o imaginário do "bom escravo", há uma idealização de que os empregados sejam obedientes. A obediência, no entanto, tem muitas caras. Como discutimos ao longo deste capítulo, as táticas surgem como formas de desobedecer, resistir, revoltar-se, responder, mas muitas vezes reinam nos detalhes da sutileza, só ocorrem quando não há ninguém olhando.

Por um lado, os pequenos golpes discutidos ao longo deste capítulo não são verdadeiros enfrentamento do poder. Muitos deles sequer podemos dizer que são morais. Muitas vezes, as desobediências vistas aqui estão mais ligadas aos imaginários que constituem as empregadas como invasoras, lascivas, ignorantes, do que algo que poderia ser observado como atos de sobrevivência. No entanto, conseguimos observar as táticas em comportamentos sutis: na não discussão sobre as taças quebradas, que impede que Laura brigue com Inês; em Rita saber que, ainda que tenha extrapolado a confiança de Sônia, isso não dá direito da patroa de mexer nas suas coisas; em Noêmia já não arrumar a mesa do café da manhã com esmero; em Paula esperar não ter ninguém por perto para agendar a entrevista de emprego.

Dessa forma, ainda que estejamos vendo a utilização das táticas do cotidiano, auxiliando as personagens empregadas domésticas a saírem das regras, para poder encontrar formas de realizar seus desejos, são atos realizados na surdina, sem a intenção de revolucionar sua relação com os patrões. Como sabemos que é um trabalho realizado por necessidade, é ainda mais evidente que elas sequer estão em posição de fazer algo que possa prejudicá-las – ainda que por vezes o que havia sido planejado dê errado, como o caso de Josilene e Rita, pegadas no flagrante.

O que vemos acontecendo com Paula e Inês é a partida. Irem embora como uma forma de mostrar que não é mais possível conciliar a estadia na casa com seu bem-estar – no caso de Inês, o bem-estar de sua filha. Ou seja, fica perceptível através dos filmes que as relações de poder não são binárias, pois, muitas vezes, a ideia de resistência vem do próprio ato de desistir, de partir.

Também foi notado ao longo deste capítulo que mais do que uma relação que se estabelece por *obediência*, o que temos são relações de confiança e desconfiança. Atos de confiança, como o de dar uma chave; permitir que a empregada more na mesma casa; ordenar que passe um vestido importante; esses momentos são permeados pela desconfiança, por uma forma de tratar que é autoritária. Da mesma forma, evidenciou-se que palavras de polidez raramente são direcionadas as empregadas.

No máximo, os elogios sairão meio atravessados como elogiar o café por ser igual ao da mãe, que ficou décadas servindo a mesma família, como no caso de *O som ao redor*. Por outro lado, para qualquer deslize, haverá uma cobrança, uma humilhação – haverá formas

diferentes de reagir a isso, quer seja em forma de defesa, como faz Francisca, ou em forma de um comportamento submisso, como faz Josilene.

4.4 Entre a afeto e solidão: as relações de ambiguidade afetiva

Em um estudo antropológico realizado nas favelas do Rio de Janeiro, durante a década de 1990, a pesquisadora estadunidense Donna Goldenstein escreveu *Laughter Out of Place: Race, Class, Violence, and Sexuality in a Brazilian Shantytown*²³ (2003), fazendo uma reflexão sobre violência cotidiana, gênero, raça, classe e humor. A partir de sua principal interlocutora, Glória, uma empregada doméstica, e a sua família, Goldenstein faz um relato que traz à luz o quanto as relações entre empregados e patrões são permeadas por ambiguidades.

Ainda que tenha uma diferença de classe bastante aparente entre as contratadas e seus contratantes, o espaço da casa acaba sendo ocupado por ambos, ocorrendo em muitas ocasiões uma relação de intimidade. No entanto, como se refere à autora, essa intimidade ocorre diversas vezes como via de mão única, havendo muito mais envolvimento e conhecimento das empregadas na vida dos patrões, do que o contrário.

Podemos acrescentar ainda a percepção de Jurema Brites (2007), que nota a forte carga afetiva na relação entre patrões e empregadas percebida através de detalhes como “nas negociações de pagamentos extrassalariais, na troca de serviços não vinculados ao contrato, nas fofocas entre mulheres e trocas de carinhos com as crianças” (BRITES, 2007, p. 93). Essas trocas, porém, também demarcam hierarquias, e produção de desigualdades, fazendo com que cumplicidade e antagonismo sejam vistos de mãos dadas.

Dessa forma, dentro das relações entre empregadas domésticas e as famílias para quem trabalham, constroem-se esses lugares sócio-simbólicos, que chamamos aqui de *solidão* e *afeto*, mas que sabemos que são permeados por muitos outros sentimentos, principalmente, por ambiguidade afetiva. Os filmes mostram diversas cenas que trazem à tona essa discussão, que desenvolveremos ao longo deste subcapítulo.

Começamos por uma cena de carnaval, em *Cronicamente Inviável*, em que Josilene desfila na Sapucaí com uma escola de samba, usando fantasia branca e prateada (18A). No camarote, acima, Maria Alice olha para o desfile e acena para sua empregada (18B).

Figura 18 – Imagens 18A e 14B – Josilene desfila na Sapucaí e é vista por Maria Alice.

²³ “O riso fora do lugar: raça, classe, violência e sexualidade em uma favela brasileira”, em uma tradução livre. O livro não foi traduzido para o português.



Fonte: *DVD*.

A voz *over* do filme entra, desacelerando as imagens, junto a uma trilha dramática, como em tantos momentos do filme, e impõe uma crítica:

Narração: A que serve então, depois de adulta, se fantasiar de ouro e prata e desfilar e uma rua fechada? Quase como um curral, ladeada por camarotes onde continuam lá estar seus senhores. O que resta para Josilene são alguns segundos de glória, o suficiente para sentir e se convencer que a dominação é importante. Não porque ela gosta de ser dominada, mas por uma cumplicidade diante do prazer de dominar. A esperança de um dia ser, de alguma forma, senhor, faz com que seja suportável a dominação. (CRONICAMENTE INVIÁVEL, 2000, 34min.)

Não pretendemos nos alongar nas discussões do que representa o carnaval no imaginário e na cultura brasileira, mas é um fenômeno capaz de integrar comunidades, trazer inclusão social, e ser uma manifestação belíssima da cultura popular brasileira, movimentando a economia, e escancarando discussões sobre o racismo estrutural. Há também uma celebração de diversos símbolos e ícones da cultura afro-brasileira, como o próprio samba. Inclusive, no filme *Trabalhar cansa*, há uma cena em que Paula também fica olhando para a TV, assistindo ao desfile, e comenta com a patroa que gosta daquele samba.

Embora o carnaval tenha esse cunho de enaltecimento, Lélia Gonzalez (1984) nos lembra que a imagem da mulher negra, rainha do carnaval, é o da “mulata”, sexualizada e desejada. Quando a festa acaba, essa mesma mulher volta a ser vista pela sociedade como empregada doméstica – mesmo quando não é, mas simplesmente pela sua característica racial. Como afirma Gonzalez, a mulher negra que samba na avenida vê nisso oportunidade de perder seu anonimato, de ser enaltecida por “príncipes” estrangeiros, que estão ali para vê-la, assim “dá o que tem”, sonhando em estampar as capas de jornais e revistas, ser admirada no mundo todo:

Toda jovem negra, que desfila no mais humilde bloco do mais longínquo subúrbio, sonha com a passarela da Marquês de Sapucaí. Sonha com esse sonho dourado, conto de fadas no qual “A Lua te invejando fez careta / Porque, mulata, tu não és deste planeta”. E por que não? Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua

violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALEZ, 1984, p. 227)

Mesmo assim, há de se perceber um certo exagero na narração do filme de Sérgio Bianchi em *Cronicamente Inviável*, ao comparar uma avenida durante o carnaval a um curral, ou seja, cercado para criação de animais. Não se trata de confinar pessoas pretas em uma rua fechada, trata-se de uma das raras ocasiões em que há de fato uma expressão artística, almejada por aqueles que ali estão, em um projeto que dura o ano todo. Ora, a existência de tantos lugares de segregação na cultura brasileira, como o próprio quarto de empregada, seria uma ilustração mais assertiva para a crítica trazida.

Todavia, animalizar essas figuras, e até mesmo colocá-las em um lugar de passividade em relação aos subordinadores, nos parece um argumento simplista. Mais do que isso, categorizar Josilene e Maria Alice como oprimida e opressora, e postular que a empregada doméstica apenas suporta essa relação por um desejo de, um dia, também poder atuar como opressora, não condiz com as ambivalências que temos na realidade. Dentro do próprio filme, é justamente durante a cena em que Josilene estaria mais fragilizada, após ter sido flagrada pela patroa na cama com Oswaldo, que ela decide expressar seus sentimentos de insatisfação em relação à Maria Alice – porém, o momento catártico dura pouco, tendo em vista que a empregada doméstica é vítima de violência de gênero pelo próprio namorado.

Uma contradição interna dentro do filme, mas que na realidade revela o quanto a relação de Maria Alice e Josilene é, na verdade, marcado pelas ambiguidades afetivas. Ao mesmo tempo que cresceram brincando juntas pertencem a classes diferentes, Josilene sente que a patroa se acha “melhor” que ela. Mas quando Josilene vai sambar na avenida no carnaval, o que vemos é uma acenando, sorrindo, e mandando beijos para a outra. Como fica evidente em trabalhos de cunho antropológico, como no de Goldenstein (2003) e Brites (2007), as relações entre empregadas e patroas, principalmente nesses casos de se conhecerem há muito tempo, nunca é apenas uma relação estrita de dominante e dominada, e sim, permeada por esses atravessamentos de afeto.

Passando para o filme *A Partilha*, os contrastes entre *solidão* e *afeto* são sucessivos para a personagem da Bá Toinha. Selma, filha da patroa falecida, é a primeira a chegar depois da morte da mãe, e recebe o abraço demorado de Bá como consolo (19A). Este momento também é aproveitado, no plano seguinte, para mostrar a amplitude do apartamento, deixando-as

abraçadas no centro do plano (19B). Dentro desse mesmo conjunto de cenas, do reencontro das irmãs, Regina aparece bastante emocionada, sentada ao lado de Bá, em quem dá um beijo nas mãos (19C). Por fim aparece Laura, que se agacha perante a cama, onde a empregada está sentada (19D). Essa sequência inicial é a que dá mais notoriedade para Bá, que está ali nesse papel de cuidadora e de consolo às outras.

Figura 19.1 – Imagens 19A a 19D – Bá Toinha consola as irmãs que perderam a mãe.



Fonte: *DVD*.

Mesmo depois da morte da patroa, Bá segue morando no apartamento. Em nenhum momento as irmãs chegam a perguntar o que ela planeja fazer agora, pois, em tese, seus serviços de cuidadora já não são mais necessários. Não é dada a oportunidade de a empregada dizer o que ela deseja fazer, muito pelo contrário, as irmãs apenas conversam entre elas, duas vezes no filme, “o que vamos fazer com a Bá?”. Ou seja, o trato com a personagem remete a um objeto, que é simplesmente deixado no apartamento junto com todo o restante da mobília, e que também entra na divisão de bens.

Essa situação chega ao nível do absurdo, pois Bá Toinha segue ali mesmo depois que todos os móveis são retirados, o que tornaria a casa impossível de ser habitada (19E). Os espaços ocupados por ela são aqueles que remetem ao cuidado do outro, ou seja, o quarto da patroa de quem ela cuidava, o trajeto da porta, a qual ela abre aos outros, a área de serviço – local amplamente associado à limpeza e ao trabalho doméstico.

Ela também aparece em seu quarto, imagem que revela a falta de conforto em que vive, em uma cama preta de metal, num ambiente mal iluminado e pouco aconchegante (19F).

Percebe-se ainda a presença dos porta-retratos, com fotografias de pessoas que não sabemos quem são, pois em nenhum momento é mencionado se ela teria uma família.

A área de serviço é um dos poucos lugares habitados por Bá Toinha, e ali é possível perceber um de seus fatores identitários, através de um altar construído em uma prateleira. Ela acende uma vela a algumas imagens, dentre elas São Jorge e Iemanjá, sinalizando sua crença, e o sincretismo religioso (19G).

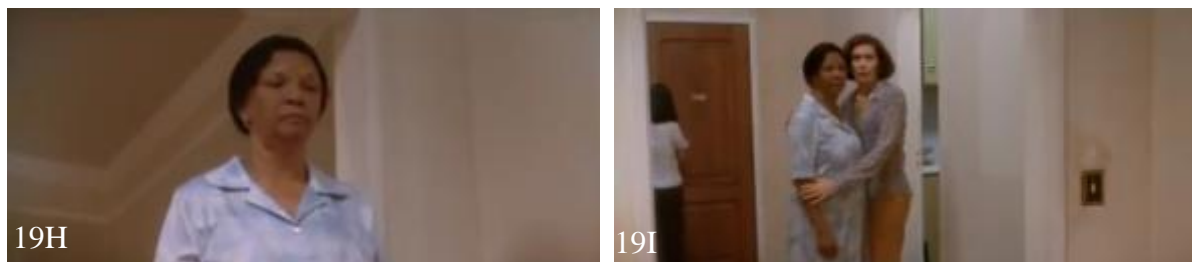
Figura 19.2 – Imagens 19E a 19F – Bá Toinha segue morando no apartamento vazio.



Fonte: *DVD*.

Há diversos momentos em que as irmãs demonstram carinho pela personagem. Em uma delas, estão brigando entre si, mas param assim que Bá aparece. Ou seja, ela é uma figura de afeto, mas também de autoridade, capaz de fazer a confusão terminar apenas com sua presença, reforçada pela aparição de sua perna em um dos planos, e o *contra-plongée*, que transmite uma sensação de superioridade (19H). Essas ideias são quebradas rapidamente nos planos seguintes, em que mais uma vez a empregada é conduzida, sem sabermos seus reais desejos, e tratada como se não estivesse à par da situação – remetendo a um tipo de tratamento dado na nossa sociedade tanto para crianças quanto para idosos, uma ideia da pessoa humana incapaz de se posicionar, opinar, ou mesmo de colaborar para se encontrar uma solução ao conflito das outras (19I).

Figura 19.3 – Imagens 19H e 19I – A presença de Bá Toinha encerra a briga.



Fonte: *DVD*.

Na resolução da narrativa, Bá Toinha é quem “conserta” tudo, pois é ela quem tem a cópia da chave, depois que elas se veem trancadas no apartamento. Também é ela que decide nas entrelinhas que irá ficar com Selma, a mais conservadora e com vida mais bem estruturada, que terá uma neta logo mais. Ela dá esse entendimento quando guarda os brinquedos das irmãs e afirma: “bebê netinho vai gostar de brincar com o aparelho de chá; vocês estão muito velhas para isso”.

Na última cena de *A Partilha*, Selma está assistindo a um filme caseiro dos seus tempos de criança. Temos a voz *over* de cada uma das irmãs, como se fossem cartas umas para as outras, contando um pouco de si. Nas imagens, aparece Toinha mais nova, carregando a torta de morango, espécie de símbolo de reconciliação das irmãs que a empregada faz desde que eram crianças (19J e 19K). Quando Bá vê que está sendo filmada, coloca as mãos em frente ao rosto em uma sinalização de timidez (19L). Depois que arruma a mesa com o bolo, ela sai de quadro (19M).

Figura 19.4 – Imagens 19J a 19M – Gravação antiga com Bá Toinha.



Fonte: *DVD*.

Selma fala sobre como vivemos em ciclos, percepção que teve depois que vê sua antiga babá, agora cuidando de sua neta. É interessante fazer notar que, dentro dessa percepção afetiva, é muito poético dentro da narrativa que esse ciclo ocorra. Contudo, dentro da percepção dessa pesquisa, havendo por trás do emprego doméstico diversos estigmas que remontam ao período da escravidão, seria impossível não fazermos essa associação. Assim como os bens da família, a empregada doméstica está ali representada como uma forma de herança, e uma força de trabalho fiel e dedicada. Essa percepção acaba sendo aprofundada por outros detalhes da narrativa, como o fato de não reconhecermos quais são os desejos e as vontades da empregada, com quem mais ela se relaciona no mundo para além da família das patroas, e quem irá cuidar dela em sua velhice.

Em *Trabalhar cansa*, é possível perceber que Helena contratou Paula para fazer as atividades domésticas, mas principalmente para cuidar de sua filha, Vanessa – o que motiva que a patroa peça para ela dormir no trabalho, havendo, portanto, a necessidade de cuidar da menina até mesmo à noite. Ainda durante a entrevista de emprego, Helena mostra o quarto que será ocupado por Paula, ela já pressupondo que era certo que a candidata aceitaria a vaga, sem antes discutir questões de pagamento ou de carteira assinada. O quatinho, que é um depósito (20A), reúne quinquilharias da casa, como brinquedos velhos e uma lata de tinta. Helena fala: “Precisa dar uma limpada, tirar essa tralha... com o tempo você arruma do seu jeito”. Quando há o contra plano (20A), é possível perceber que o quatinho fica atrás da cozinha, e ao lado da área de serviço.

Figura 20.1 – Imagens 20A e 20B – Helena mostra o quarto para Paula.



Fonte: *YouTube*.

Remete ao que é descrito Goldenstein (2003) sobre a arquitetura brasileira, onde as divisões entre cômodos e espaços também são atravessadas por questões de classe. E a própria estrutura dos prédios de elite é pensada para que haja porta dos fundos e elevadores de serviço, pensado principalmente para atender os empregados. Dentro dos apartamentos, a área de

serviço e a cozinha são sempre distanciados das acomodações dos quartos dos donos da casa. Já o quartinho da empregada, que fica próximo aos fundos e normalmente é um espaço sem janelas, é tão apertado que cabe não muito mais do que a própria cama de solteiro. Também postula que é comum as empregadas terem seus próprios banheiros, os quais descreve:

Essas áreas apertadas mal têm espaço suficiente para um chuveiro e um vaso sanitário. Em muitos que vi, o vaso sanitário não tem assento, e a arquitetura em si é tal que, quando o chuveiro funciona, encharca todo o cômodo. É difícil, se não impossível, fazer com que esses espaços pareçam limpos e arrumados. (GOLDENSTEIN, 2003, p.80, tradução nossa).

Cabe lembrar, como exposto no capítulo dois desta dissertação, que esses quartinhos atualmente são ocupados por menos de 1% das empregadas moram nas residências em que trabalham (PINHEIRO et. al., 2019), mas ainda são muito associados nas ficções. Acreditamos que isso ocorra por uma questão de um imaginário ainda muito presente, bem como pela oportunidade narrativa e aproximação que ocorre com a figura da empregada quando ela mora sob o mesmo teto dos patrões.

Depois que se muda para a residência, a aparição do quarto de Paula é precedida de um desabafo de Helena com Inês, sua mãe, na cozinha. Depois de um momento de tensão que Helena vivenciara no mercado, conta que a princípio estava sozinha, mas ouviu barulhos, e na saída se deparou com cachorros a encarando. Em um *close*, vemos a expressão de Helena muito preocupada, ela ouve algo e olha para o lado, “que barulho foi esse?”, pergunta (20C). Paula entra na cozinha e a patroa suspira aliviada (20D). Paula foi até ali apenas para buscar um copo d’água, mas pede “licença”, as duas ficam ali esperando ela sair para poderem seguir a conversa (20E). Novamente, nos deparamos com esse imaginário da empregada invasora, reforçado pelo barulho ouvido por Helena, muito parecido com aquele que a assustara no mercado. Paula, por sua vez, como mora na mesma casa, precisa transitar até à cozinha, mas o faz sem estar à vontade. Após pegar a água, vai para seu quarto, cômodo apertado, sem janelas, onde sua única distração é um rádio que fica ouvindo enquanto olha para baixo (20F).

Figura 20.2 – Imagens 20C e 20F – Helena sobressaltada, Paula entra na cozinha.





Fonte: *YouTube*.

Apensar de um estranhamento inicial entre Paula e Vanessa, a menina a quem foi contratada para cuidar, logo institui uma relação verdadeira de carinho, como se Paula substituísse o lugar de Helena como mãe (20G).

Figura 20.3 – Imagens 20G – Paula e Vanessa assistindo TV.



Fonte: *YouTube*.

Novamente, estamos observando o imaginário da empregada invasora, pois se a própria Helena contratou Paula, logo percebe que ela passa a trocar as coisas da cozinha de lugar, *fazer do seu jeito*, e toma conta também de atividades com Vanessa, anteriormente feitos por Helena. Vemos como exemplo, quando Helena, acompanhada da mãe Inês e de Otávio, se deparam com Paula e Helena terminando de montar a árvore de Natal (20H). Helena não esconde sua expressão de desapontamento (20I), Paula nota e trata de justificar: “A Vanessa que pediu, Dona Helena, ela tava ansiosa”, Helena responde: “É que eu monto com ela. Todo ano.” (20J). A patroa se aproxima da árvore e critica, olhando para Paula: “Esse laço está errado” (20K).

Figura 20.4 – Imagens 20G e 20J – Paula e Vanessa montam a árvore de Natal.



Fonte: *YouTube*.

Mesmo com esses momentos de rivalidade, a relação entre e Paula e Helena também é repleta de ambiguidades afetivas, como quando elas passam o carnaval sozinhas, e, ao ver que a empregada demonstra interesse em assistir ao desfile das escolas de samba, a patroa a convida para assistir, e depois promete que quando sobrar um dinheiro colocará uma TV no quarto da empregada. Paula, por sua vez, também demonstra preocupação com a patroa em diversos momentos do filme.

Porém, algo que percebemos como uma quebra de paradigmas, é que Paula, mesmo se dando bem com a patroa e com a filha dela, Vanessa, prefere ir embora para um emprego com carteira assinada no final do filme, ainda que seja na árdua tarefa de serviços gerais de um shopping (20L). Quando recebe a carteira de trabalho assinada é dito a ela: “Primeiro registro, hein? Agora você existe.” (20M). A ideia de *existir* a partir da assinatura da carteira de trabalho é emblemática, tendo em vista que não é comum esse contrato oficializado dentro da profissão do emprego doméstico, exercida por Paula anteriormente. O contrato é uma forma de garantia de direitos, bem como de estabelecer um comprometimento por parte do empregador. Ela trocar o emprego doméstico por uma função análoga, trabalhando em um *shopping*, onde é possível delimitar melhor os horários e as funções, vai ao encontro de algo percebido pelas pesquisas em relação à categoria, onde jovens que têm oportunidade saem do emprego doméstico em busca de outras profissões, não tão estigmatizadas.

Figura 20.5 – Imagens 20L e 20M – Paula começa a trabalhar no *shopping* e recebe a carteira de trabalho.



Fonte: *YouTube*.

Ainda que haja grande afetividade de Paula em relação à Vanessa, ela se distancia de alguns dos aspectos que constituem o estereótipo da *mãe preta*, que muito tem a ver com a personagem ser ainda muito jovem, não pertencer ao imaginário constituído pela corpulenta contadora de histórias, que cozinha muito bem, e que carrega ideias supersticiosas. Ainda assim, pouco se sabe sobre Paula, porque poucos são os momentos em que a personagem fala a respeito de si, ou de suas ambições.

Em *O som ao redor*, quem demonstra muito afeto pela empregada é João por Mariá, que sabemos ter trabalhado por anos para sua família. João entra na cozinha para tomar café da manhã com Sofia, sua ficante. Ele abraça Mariá por trás e a beija, ela dá bom dia, ele a cheira e diz “hum, cheirosa hein?”. Algo muito próximo ocorre na cena de *Domingo*, em que Bete beija e cheira Inês pelas costas, e a chama de cheirosa. Mariá, no entanto, ao falar sorrindo: “Sai, menino”, demonstra muito mais estar à vontade, e receber com maior espontaneidade a brincadeira e o carinho do patrão do que Inês, que não fala nada, apenas se encolhe e sorri, embaraçada.

João apresenta Sofia para Mariá, pergunta se tem café pronto, e Mariá leva uma térmica para a mesa, mas eles mesmos se servem. Eles conversam sobre Sofia ter morado no bairro em “90”, e Mariá comenta que nessa época já trabalhava ali para os pais de João, irmão e irmã. Como Sofia não sabia que João tinha irmãos, Mariá fala brincando: “danou-se, não se conhecem mesmo”. Chama atenção essa espontaneidade da empregada, que pode falar tudo o que pensa, tamanha sua relação de intimidade com seu patrão, que também faz brincadeiras perto dela. No diálogo que segue conversam sobre a aposentadoria de Mariá:

João: Mariá tá meio tristonha, normalmente ela é mais alegre. Mas é que ela tá ficando com saudade de mim, já. É a última semana dela aqui...

Mariá: Tô véia. Tô me aposentando.

Sofia: Tu tem quantos anos?

Mariá: Vou fazer 60.

João: Tá véia nada, Mariá.
(O SOM AO REDOR, 11min, 2012)

Essa negação de João em relação a sua empregada doméstica estar “velha” já dá uma pista de que, dependendo dele, ela poderia ficar mais tempo trabalhando ali. Como sabemos que João não tem mais os pais vivos, percebe-se que a sua relação de estreitamento com Mariá novamente faz remeter ao imaginário da *mãe preta*. Mariá, sim, segue aquele estereótipo da mulher negra, gorda, mais velha, contadora de histórias, que faz parte do imaginário e das narrativas brasileiras. Essa figura da *mãe preta*, como relatado por Roncador (2008), surge durante o modernismo, expresso por autores como Gilberto Freyre, para referir-se a um outro mitificado, servindo a uma narrativa de confraternização racial, e apagando marcas de opressão como a violência, e o abuso sexual sofrido pelas mulheres, sejam elas as escravas, mucamas, ou empregadas libertas que ainda representavam esses papéis das *mães pretas*.

Não por obrigação ou resignação, mas por um gesto altruísta de servilismo, bondade, e afeição maternal, a mãe preta dedica-se aos cuidados de “seus” meninos aristocráticos. Geralmente velha, corpulenta, supersticiosa e fervorosamente católica, a mãe preta não representa perigo algum de degradação moral da família por meio da cópula com o senhor ou “sinhozinho” brancos; além disso, sua índole fiel, mas devota às demandas da casa-grande que aos interesses da própria senzala, distancia-a igualmente da figura do escravo revoltado e vingativo. (RONCADOR, 2008, p. 83-4)

Noêmia, em *Casa Grande* também acaba adentrando esse mesmo imaginário fisicamente, porém, sua relação com os patrões e seus filhos não é de tamanha intimidade, sendo a mulher bastante reservada. Já Rita, por outro lado, vai ao encontro de outro imaginário modernista, o da *mulata*. Na *Belle Époque*, era rotulada como degenerada, figura sedutora que exigia uma vigilância constante por parte das patroas para não corromperem seus filhos. Como vimos no Capítulo dois desta dissertação, Freyre vinha na contramão dessa ideologia, postulando que ao satisfazer os desejos masculinos, a *mulata* estaria apenas cumprindo ordens, colocando-as no lugar de objeto de desejo enquanto iniciadoras sexuais.

A personagem Rita, por sua vez, mesmo talvez não sendo uma mulher negra – identifica-se como nordestina, mas não é definido de qual raça se declara – também acaba adentrando esse lugar de ambiguidade: desejada pelo filho dos patrões; indesejada pela patroa ao descobrir seu lado lascivo. Jean, no entanto, já conhecia esse lado de Rita há muito tempo, pois em suas escapadas ao quarto da empregada durante a noite, eles têm conversas de cunho sexual e dividem o mesmo cigarro:

Rita: Te contei a história da moto?
Jean: Moto?!
Rita: Me peguei com um cara na moto e rolou na moto mesmo!
Jean: Ué, mas andando?

Rita: Não, né Jean, como é que eu ia fazer em movimento?

Jean: Sei lá...

Rita: Mas enfim, o cara me pegou, me levou prum beco...

Jean: Quando foi isso?

Rita: Como assim quando foi, Jean?! Te importa saber quando foi? Tu faz cada pergunta, menino. Como foi que importa. Vou te contar como foi. O cara me levou prum beco, me virou assim, de uma vez, pá! Levantou minha saia, nem falou nada, já levantando a saia. Começou a beijar minha bunda, e a beijar a minha bunda e a lamber a poupa da minha bunda. Eu adoro quem beija minha bunda. Nossa, e ele beijava sem parar. Ia lambendo, beijando, lambendo, beijando. Subindo até chegar na nuca. E eu a gemer, enlouquecidamente.

Jean: Cê gemia como?

Rita: Ai, Jean, só beijando minha bunda pra saber.

Jean tenta beijar Rita.

Rita: Pera aí, tá doido, é?

Jean se deita no sofá e coloca a cabeça sob o colo de Rita. Rita passa a mão no rosto dele.

Rita: Que foi?

Jean: Nada...

Se a figura da *mulata* é apresentada na obra de Gilberto Freyre (1987) como dóceis e obedientes, aqui Rita quebra completamente esse ideal. Ela exerce poder e domínio sobre Jean, ditando as regras, e mantendo a relação deles sob controle. Ainda que conte suas histórias para o jovem, instigando-o sexualmente, não possibilita da parte dele um avanço mais concreto. Também não é dócil, ainda que seja carinhosa com o rapaz, de quem também se torna confidente.

É para Rita que Jean conta quando começa a namorar com Luiza, menina parda e que ele acredita morar na Rocinha, favela do Rio de Janeiro. Na cena, que também ocorre no sofá de Rita, ele passa hidratante nas pernas dela enquanto conversam (21A). Rita chama Jean de frouxo por ainda não ter tentado transar com Luiza, e ele tenta beijar Rita. A empregada sempre se desvencilha, mas acabam, de fato, se beijando (21B). Depois de alguns segundos, ela acaba se afastando e pedindo para ele ir embora: “Vamo ali pra cama...”, ele insiste: “Tu vai pra tua cama e eu vou pra minha, Jean, vai” (21C). Assim que ele sai, ela brinca: “Ó, pode sonhar comigo, tá? Que amanhã eu vou trocar os lençóis”. Rita volta para o sofá rindo (21D). Mais uma vez se demonstra que a aproximação de Rita com o imaginário da empregada doméstica hipersexualizada, e disponível só ocorre em partes. Ainda que dentre todas as personagens estudadas, ela seja a que mais exerce sua sexualidade, utiliza disso também para dominar, autônoma de seus desejos, e só permite realmente uma aproximação de Jean quando já não trabalha mais para a família.

Figura 21.1 – Imagens 21A a 21D – Jean investe sexualmente em Rita.



Fonte: *YouTube*.

Nas cenas finais do filme, Jean e Rita encontram-se em um forró, onde o antigo motorista Severino toca triângulo. Sorridente ao ver o rapaz, ela dança com Jean (21E). Corte seco para um plano geral aberto em que Jean e Rita estão na cama pela manhã, ambos nus. Ele acorda, descobre o corpo dela e o beija (21F). Depois, Jean se veste e vai fumar um cigarro na janela do quarto. Ele olha para ela e para fora (21G e 21H). Ainda que durante todo o filme tenhamos percebido que Rita exerce muito domínio sobre Jean, e apenas nesse final cede em transar com o rapaz que sempre insistia, os últimos segundos do filme constroem uma imagem carregada de simbologia. Ainda que pudéssemos pensar que entre eles não há mais hierarquias nesse momento, pois não se trata mais de uma relação de poder entre patrão e empregada, o que temos é uma construção de imagem em que ele está acima, e ela, abaixo. Ela nua, deitada de bruços, numa posição passiva. Ele, ativo, desperto, próximo a um tecido vermelho, cor tão associada com a nobreza.

Figura 21.2 – Imagens 21E a 21H – Depois do forró, Jean e Rita vão para cama.

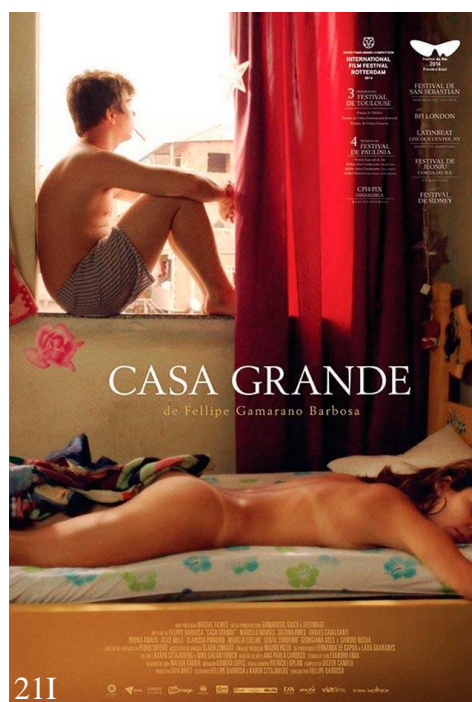




Fonte: *YouTube*.

Não pensamos ser por acaso que essa imagem também seja o pôster do filme que, por se chamar *Casa grande* (21I), remete diretamente à obra de Freyre, publicada originalmente em 1933. Como discutimos, esse livro é carregado dessa perspectiva de confraternização racial, que costuma pensar que a sociedade brasileira foi capaz de neutralizar as diferenças e os conflitos entre diferentes etnias graças à miscigenação, tão presente na formação social do país. A conclusão do filme expõe essa contradição do mito: Jean tem uma relação melhor com Severino do que com seu próprio pai; não se importa em andar de ônibus, e até gosta; tem uma namorada parda e que não se importa de ser de outra classe social; gosta de ir ao forró; sente atração e fascínio por Rita; rompe expectativas dos pais em relação a sua vida e carreira. Mesmo assim, quando está na favela e transa com Rita, ele é a prole da casa-grande, superior, no topo da imagem.

Figura 21.3 – Imagens 21I – Pôster do filme *Casa grande*.



Fonte: *Divulgação*.

Em *Aquarius*, a relação de afeto entre Clara e Ladjane é notável, havendo muita intimidade em uma relação que dura há quase vinte anos. É uma percepção que mora nos detalhes, de Ladjane usar roupas confortáveis no trabalho, e ter uma postura descontraída. Os diálogos também surgem de uma forma íntima, demonstrando um conhecimento mútuo, como quando fala para Clara: “vou buscar uma água que sei que cê tá nervosa, viu?”. Em outra cena, Clara beija Ladjane no rosto (22A e 22B), entrega um chá e convida: “vem aqui, vêm, quero te mostrar uma coisa”. A patroa vai até o piano e toca uma música em homenagem ao aniversário de Ladjane (22C), que abraça, olha nos olhos e diz: “tu sabe que pode contar comigo pra tudo, não sabe?” (22D).

Figura 22.1 – Imagens 22A a 22D – Clara dá parabéns para Ladjane.



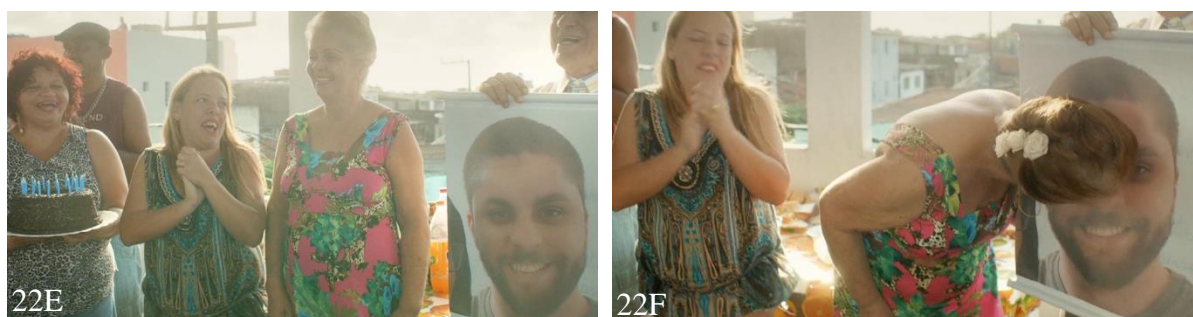
Fonte: *Netflix*.

Poderíamos dizer que Ladjane é uma das poucas personagens estudadas que possuem um passado, não relacionado ao trabalho, e que é contado de forma a constituir a personagem. Outra seria Josilene, porém em *Cronicamente inviável*, sua biografia é contada de uma forma muito mais retratada, com cenas de *flashback*, e *voz over* contando sobre sua família. No caso de Mariá e Maria, em *O som ao redor*, Rita e Noêmia, em *Casa grande*, descobrimos suas histórias dentro daquilo que é contado por elas, e mostrado pelo filme, sendo possível captar algumas informações escassas sobre suas vidas – por exemplo, sabemos que Mariá é mãe de Maria, que tem duas filhas; Rita conta suas histórias eróticas; Noêmia é religiosa, casada com Severino, que já tinha uma filha de um casamento anterior. Outras personagens como Bá Toinha

(*A Partilha*), Paula (*Trabalhar cansa*), Francisca e Luciene (*O som ao redor*) e Inês (*Domingo*) tão pouco sabemos delas, de sua vida, que parecem figuras misteriosas.

No caso de *Aquarius*, Clara comenta sobre Ladjane para Júlia, namorada de seu sobrinho Tomás, quando estão andando pela praia indo passar na casa de Ladjane para a celebração de seu aniversário. Ela conta que no ano anterior, o filho de Ladjane estava indo para casa do trabalho em uma moto, foi atropelado por um bêbado, e não houve uma responsabilização do motorista em relação ao ocorrido. Quando cantam parabéns, é colocada uma imagem do filho de Ladjane ao seu lado, em quem dá um beijo (22E e 22F).

Figura 22.2 – Imagens 22E e 22F – Aniversário de Ladjane com a foto do filho.



Fonte: *Netflix*.

Uma vez que é posto esse passado trágico da personagem, e sua enorme força e resiliência em lidar com a situação, há outra cena em que a família de Clara está olhando fotos antigas. Ladjane aparece, servindo mais vinho para eles que conversam animados e fala: “queria mostrar para a senhora também a foto do meu filho, que eu carrego na carteira”. Ela mostra uma 3x4 (22G), e todos ficam visivelmente sentidos, sem saber o que dizer, pois sabem o que ocorreu (22H).

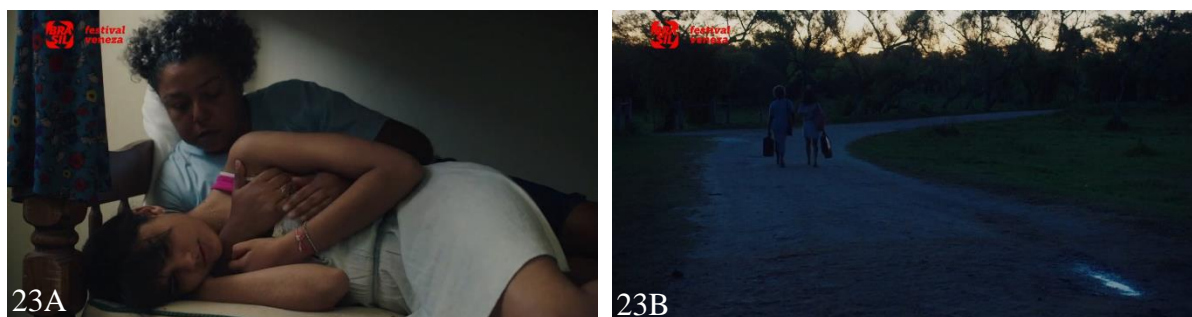
Figura 22.3 – Imagens 22G a 22H – Ladjane mostra a foto do filho.



Fonte: *Netflix*.

No último filme de nossa análise, *Domingo*, na primeira cena de Inês, os diálogos demonstram uma relação de confiança entre ela e Bete, pois a patroa fala explicitamente mal da sogra para Inês. Porém, o carinho não surge de forma aberta e recíproca, muito pelo contrário, parece uma ação forçada que deixa Inês desconfortável. Ainda que Inês não verbalize um pedido para que Bete a largue, também não demonstra carinho mútuo. Outra pista da disparidade entre as duas é Inês chamar Bete de “Dona”, sendo que elas têm idade próxima – Bete, pelo contrário, a chama apenas de “Inês”. A única cena em que Inês demonstra afeto e carinho por alguém na narrativa, é por sua filha Rita (23A), percebendo que é preciso ir embora da casa (23B).

Figura 23 – Imagens 23A a 23B – Inês demonstra afeto e Inês e Rita vão embora.



Fonte: *Netflix*.

Assim como a saída de Paula (*Trabalhar cansa*), na busca de “ser alguém” e ir atrás de suas ambições, Inês e Rita vivem em um momento de esperança, com a posse do presidente Lula, em que se sonha com um país mais justo, e que dê maiores oportunidades para a classe trabalhadora – conforme o discurso que aparece no próprio filme, na cena anterior à saída da Inês e Rita da casa.

Mais do que isso, a decisão de Inês de ir embora remete à proteção da filha, a quem ela não quer que passe pelas mesmas coisas que, com certeza, a empregada passou a vida inteira. Além das cenas de afeto, bastante alusivas para esta pesquisa, são cenas em que as personagens aparecem sozinhas, como na Figura 24.

Figura 24 – Imagens 24A e 24B – Imagens da solidão de Ladjane e Bá Toinha.



Fonte: 24A Netflix. 24B DVD.

Ladjane está na cozinha (24A), de costas, de forma que a vemos apenas por uma fresta, esse momento ocorre depois de ela mostrar a foto do filho para a família da patroa. A trilha da cena é “Pai e Mãe” de Gilberto Gil, em que o músico canta “Como é, minha mãe? Como vão os seus temores?”, aqui cabendo como uma voz de um filho que fala com a mãe. Essa imagem da mãe trabalhadora, que perdeu um filho que não mais conversa com ela, dura apenas poucos segundos no filme, mas é carregada de um grande impacto, tendo em vista que já sabemos do passado de Ladjane, da sua tragédia pessoal.

A cena em que Bá Toinha está em seu quarto, também dura apenas alguns segundos, nos quais ela olha um porta-retrato, enquanto em voz *off** as filhas da ex-patroa debatem a partilha de bens (24B). Há um contraste entre a futilidade da discussão das irmãs sobre móveis, enquanto Bá Toinha parece estar verdadeiramente passando pelo luto da mulher de quem cuidou por anos. Não sabemos de quem é essa imagem do porta-retratos, mas não surpreenderia se fosse da própria falecida, uma vez que não é referenciado se essa personagem tem uma família. Como nos aponta Brites (2003), realmente ocorre de as empregadas domésticas terem fotos das famílias para quem trabalharam por anos:

No pequeno álbum de fotografia de Edilene, encontramos, ao lado das fotos usuais de família (a mãe no caixão, seu próprio casamento, algumas 3x4 de irmãos e sobrinhos) pelo menos uma foto de cada criança de quem cuidou em seus 28 anos de carreira doméstica. Quando ela está em casa, “depois do serviço”, não pára de contar as façanhas de seus tutelados do momento – o que fulaninha falou, o que beltraninho fez..., de forma que seus vizinhos e familiares conhecem tudo dessas crianças (seus aniversários, sua roupa preferida...). É quase como se fossem parte da família da empregada. É comum – mesmo quando o contrato de trabalho é suspenso – as empregadas continuarem a acompanhar a vida das crianças de quem tomaram conta. Telefona eventualmente para falar com elas, consulta uma colega que esteja trabalhando na rede de sociabilidade da ex-patroa, ou simplesmente calcula suas idades, de longe, lembrando da data de seus aniversários ou mantendo fotos das crianças nos seus álbuns de recordação. (BRITES, 2003, p. 98)

Ainda que aqui a referência seja às crianças, não seria espantoso que o mesmo ocorresse em relação às patroas que se tornam amigas. Principalmente quando fazem parte da vida das empregadas por anos – exatamente como o caso de Bá Toinha que, como percebido pelas imagens no vídeo caseiro, já estava trabalhando para a família desde a infância das irmãs, hoje adultas. A fotografia de uma ama-de-leite negra e seu filho branco de criação, datada do ano de 1860, aparece muito na bibliografia brasileira (Figura 25), bem como na abertura do curta-metragem documentário *Babás*, de Consuelo Lins (2010), em que a realizadora faz uso de fotografias e vídeos de arquivo, de terceiros e pessoais. Tomando emprestada a voz de Flávia Castro como a sua, conta em tom confessional:

Quando vi essa foto pela primeira vez, pensei que se um dia eu fizesse um filme sobre babás, ele começaria com essa imagem. Ela foi feita no Recife, em 1860. O menino veio com a sua ama. Para ter direito à foto, ela certamente foi sua ama-de-leite, sua mãe preta, quem o amamentou desde as primeiras horas de vida. O menino se apoia nela com afeto e intimidade. Ela provavelmente transferiu para ele o amor pelo filho que lhe foi tirado, para que ela fosse a *sua* ama-de-leite. Talvez, por isso, a dureza no olhar que confronta a câmera. Ao comentar essa imagem um historiador escreveu: "quase todo o Brasil cabe nessa foto". (BABÁS, 27s, 2010)

Figura 25 - Augusto Gomes Leal e a ama-de-leite Mônica. Recife/PE, 1860.



Fonte: João Ferreira Villela, Fundação Joaquim Nabuco. Site Templo Cultural Delfos

Como afirma Roncador (2008), a foto demonstra as relações de amor e poder, simbolizadas pelas mãos do toque e da pressão exercida pelas mãos da criança branca no braço e ombro da ama. Com os discursos médico-higienistas do período, a favor da amamentação das mães, e o terror que se criou em torno da figura das amas-de-leite, essas figuras gradualmente desapareceram dos álbuns de família, e passaram a aparecer apenas como rastros (uma mão, um punho, uma sombra), até serem banidas das imagens. No filme *Aquarius*, ao observarem os álbuns de família, Clara acaba se deparando também com as fotografias das empregadas (Figura 26). Comenta com o irmão, Antônio, e com a cunhada, Fátima:

Clara: Antônio, aqui essa mulher, lembra? A... qual o nome dela? Fazia uma comida maravilhosa, todo mundo adorava ela, lembra? Acabou que era uma filha da puta, roubou nossas joias, as joias da mamãe, lembra? Da vó. Essa aqui escafedeu-se lá pro Ceará, nunca mais ninguém viu.

Fátima: Inevitável né? A gente explora elas. Elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai né?

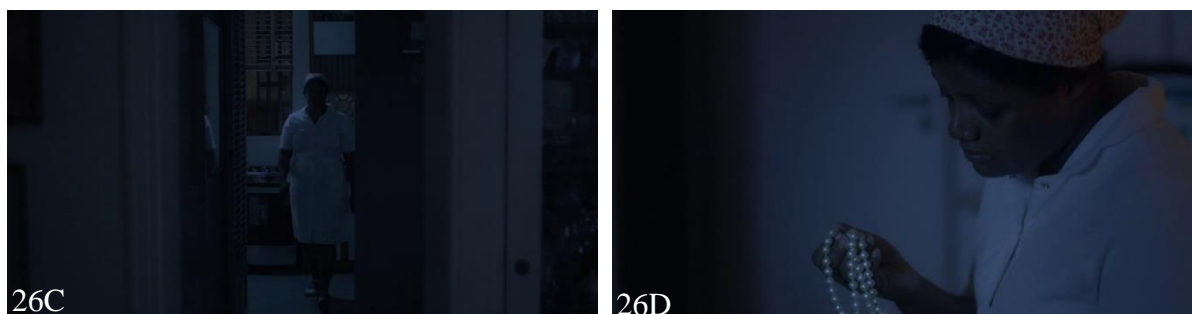
Figura 26.1 – Imagens 26A a 26B – As empregadas nos álbuns.



Fonte: *Netflix*.

Clara lembra-se que o nome da empregada era Juvenita, e em cena posterior no filme, sonha com a empregada andando por sua casa e roubando as joias. A cena lúdica remete aos medos de Clara de ser obrigada a deixar o apartamento, mas assim como em *O som ao redor*, do mesmo diretor, remete novamente à ideia desse outro de classe, invasor, pronto para dar o golpe e expulsar. Ainda que em seu subconsciente habite essas figuras, a relação que Clara mantém com Ladjane, em contrapartida, parece ser de igualdade. Mais uma vez a presença da ambiguidade afetiva manifesta-se na narrativa.

Figura 26.2 – Imagens 26C a 26D – As empregadas nos pesadelos.



Fonte: *Netflix*.

Outras duas imagens de solidão que chamam nossa atenção são de Paula (27A) e de Rita (27B). Paula sozinha em seu quarto (27A), ouvindo rádio, olhando para baixo. Naquele espaço tão limitado, ela conserva um painel de fotografias, provavelmente com registros de sua família, que parecem antigas, remetendo novamente a essa presença das memórias afetivas. Diferente de *A partilha*, no entanto, aqui é possibilitado que se explicita que a empregada doméstica também tem uma família dela. Por fim, a cena em que Rita janta uma banana na cozinha (27B) também nos parece dialogar com as demais. Mesmo que aqui não haja esse elemento tão próprio e pessoal, como das fotos, o enquadramento geral que mostra Rita, como se fosse entre duas frestas da parede resgata uma proposta de isolamento. Seu lugar afastado, na cozinha, jantando

apenas uma fruta, enquanto a família faz a refeição completa servida por ela, na sofisticada sala de jantar, nos traz um impacto visual que remete a solidão.

Figura 27 – Imagens 27A e 27B – Imagens da solidão de Paula e Rita.



Fonte: 27A YouTube. 27B DVD.

Como visto, dentro do âmbito doméstico, é comum que as relações entre patrões e empregadas saiam dos campos profissionais e passem a ser exercidos nos campos afetivos, como nos lembra Iasiniewicz (2017). Essas relações, no entanto, intensificam ainda mais as relações de subordinação por parte dos patrões, que enxergam o serviço prestado como um tipo de “favor”, e os direitos adquiridos como “boa vontade” de sua parte. Os limites das funções não são claros; a faxineira passa a executar funções de babá, cuidadora de pessoas ou animais, cozinheira, faxineira, etc. Ouvir frases como “ela é quase da família” vinda de uma patroa tornou-se um jargão comum.

Ou seja, temos dentro das relações afetivas, um velamento de uma situação de desigualdade e exploração, reforçada pelo racismo, classismo e machismo estrutural. Patricia

Hill Collins (2019) nos lembra que a demanda por respeito, a autoafirmação, é o que garante que sobrevivam em um meio que tenta subjugar-las, desprezá-las, reprimi-las através das ferramentas de violência estrutural que temos discutido até então. Essas demandas também marcam a história das mulheres negras.

Essa proximidade deixou essas mulheres expostas à toda sorte de violência, como a sexual. Lélia Gonzalez (1984) ainda nos atenta a pensar sobre esse lugar da mulher negra escrava na construção da mentalidade brasileira, expondo a persistência dos desejos que são aflorados, causadores também da situação de violência e dominação, a partir da figura da “mulata” e da “mãe preta”. Como bem expõe a autora, a “mãe preta” era a mãe, pois era quem amamentava, limpava, educava e botava a criança para dormir, a “mãe branca” é que era a outra. Os tensionamentos entre mulheres negras e brancas também são estruturadas a partir desse período (GONZALEZ, 1984).

Desde as primeiras aparições, fica postulado que Josilene (*Cronicamente inviável*), Paula (*Trabalhar Cansa*), Maria e Francisca (*O som ao redor*), Noêmia (*Casa Grande*) e Inês (*Domingo*) estão presentes em cena com uma postura de desconforto em relação dos patrões, havendo em Inês uma resistência a uma forçosa situação de intimidade. No caso de Paula, ao longo do filme também se constrói um contraste da forma com que ela é tratada e sua postura diante dos familiares, que é totalmente diferente das cenas em que está com Vanessa, a filha da patroa de quem cuida.

Já Bá Toinha (*A Partilha*), Mariá (*O som ao redor*), Rita (*Casa Grande*), Ladjane (*Aquarius*), em contraste, possuem uma relação com os patrões que se referem a elas como “parte da família”. No caso de *A Partilha*, o pertencimento da Bá Toinha à família é tão grande que ela acaba sendo deixada para trás em uma casa vazia após a morte de sua patroa, e depois acaba indo trabalhar na casa de Selma, uma das filhas de quem cuidara na infância. Mariá, por outro lado, está finalmente se aposentando, depois de trabalhar para a mesma família a vida inteira. Se em *A Partilha*, é a empregada que é “passada” de geração dentro da mesma família, no caso de *O som ao redor*, é a filha que substitui o emprego da mãe, na mesma família. Rita, cuja relação com Jean é de muita intimidade, é tratada pela patroa “como se fosse uma filha”, dentro do que é citado.

A criação de laços e afeto em relação à família dos patrões, para quem por vezes trabalham por anos, é assunto presente em diversos dos filmes, e é também algo recorrente nas relações empregatícias sociais brasileiras. Giovanna Iasiniewicz (2017) nos apresenta, através de uma pesquisa de campo na qual entrevistou patroas e empregadas domésticas, que é comum

que os vínculos da categoria não estejam apenas restritos ao que se refere às ocupações, o que ela interpreta como um obstáculo ao reconhecimento da profissão:

A especificidade de ser realizado dentro das casas das famílias e o fato de não remeter simbolicamente a uma forma de relação de trabalho capitalista, acaba promovendo um embaçamento das fronteiras entre uma simbologia dos afetos dentro de um arranjo social hierárquico subalternizante e uma luta por reconhecimento jurídico de uma condição de cidadania social efetiva (IASINIEWICZ, 2017, p. 12).

Podemos pensar que essas relações destoantes, nas quais se mistura o campo afetivo do profissional, também passam por questões do imaginário em torno da figura da empregada doméstica, que por muito tempo não foi compreendida como um trabalho como os demais, conquistando seus direitos tardiamente.

As funções exercidas por elas são vastas, e cabe ainda ressaltar que “em boa medida, executam diversas dessas tarefas, mesmo que sejam contratadas apenas para algumas delas” (PINHEIRO et. al., 2019, p. 17). Concessão nas funções que não capta a obrigatoriedade do adicional por acúmulo de tarefas prevista por lei, refletindo uma falta de limites claros que permeiam questões trabalhistas. Da mesma forma, não ficam claros os limites entre a relação de âmbito profissional e pessoal, havendo uma mistura dentro do âmbito doméstico daquilo que é realizado como profissional, e do que faz parte de uma experiência genuína de amizade.

Os filmes acabam atravessando essas relações presentes na sociedade, repletas de ambiguidade afetiva, como refere-se Goldenstein (2003). É perceptível que não se trata apenas de uma relação de exploração vertical, entre patrões que mandam e empregadas que obedecem. Ou, como faz parecer a cena do filme *Cronicamente inviável*, não se trata apenas de ser dominada, por reconhecer o prazer de dominar, como é descrita a relação entre Josilene e a patroa Maria Alice. Como nos mostram as pesquisas de viés antropológico, as empregadas acabam apegando-se às famílias. Segundo Brites (2007), isso ocorre principalmente em relação às crianças cuidadas pelas babás:

Se, nos discursos sobre limpeza, os patrões adultos são impermeáveis ao universo cultural das empregadas domésticas, o mesmo não acontece com as crianças. Elas dialogam com as empregadas, ouvem suas histórias, escutam a mesma música no radinho de pilha da cozinha, perguntam muitas coisas. Nessa intimidade cotidiana, as empregadas podem assumir conscientemente o papel de transmissoras de conhecimentos (BRITES, 2007, p. 99).

A autora relata que há casos de empregadas que entram em depressão quando separadas dos pequenos. Como postulado no texto de Consuelo Lins no documentário *Babás*, a ama-de-leite transfere o amor pelo filho que não teve oportunidade de cuidar, e cremos que em muitos casos isso ocorre com as babás, que veem na relação com os filhos dos patrões seu

papel de mãe – que por vezes é abalado, justamente pelo árduo trabalho das empregadas, que passam mais tempo trabalhando do que com seus próprios filhos.

A composição de cenas e personagens abordada neste capítulo nos auxiliou a perceber como as personagens empregadas domésticas desempenham certos lugares. Ainda que sejam secundárias, elas apresentam traços, pontos de vista, personalidade, atitudes e comportamentos que puderam ser analisados. Todos esses elementos, além de possibilitar compreender como elas são construídas enquanto personagens ficcionais, nos instigaram a conduzir um olhar sobre os imaginários existentes em torno da figura das empregadas.

Os estigmas vivenciados pelas empregadas domésticas remontam ao período escravista brasileiro, mas permanecem presentes na profissão através de anos de negligência do poder público em relação aos direitos da categoria. A conquista de equiparação legislativa recente não anula esse histórico, tanto é que ainda há uma parcela significativa de trabalhadoras que vivenciam injustiças sociais, e a persistência de condições laborais precárias, além da baixa renda.

A empregada invasora, vingativa, “mulata” lasciva, corruptora de menores, transmissora de doenças, passa a fazer parte de obras da literatura, como a de Gilberto Freyre, já na década de 1930, bem como nas ficções do entresséculo XIX ao XX, como discutido por Roncador (2008). Por outro lado, o imaginário em torno do “bom escravo”, da empregada doméstica permitida, mucama, “mãe preta”, assexuada e obediente, contadora de histórias, também se fazem presentes no mesmo período. Para além de participarem dos filmes brasileiros, como apresentamos em nossa análise, essas construções também fazem parte de como as empregadas domésticas são vistas na sociedade, pois relacionam-se com os imaginários construídos, que também são consolidados pelas narrativas ficcionais. Mais do que isso, é seguro afirmar que as mulheres pretas também são inseridas dentro desses imaginários, independentemente de sua classe social e profissão, como apontado por Lélia Gonzalez (1984).

Há uma desvalorização material e simbólica da empregada doméstica, que pode ser observada tanto nas ficções, como em sua presença social. Quando observamos as personagens dos filmes presentes no *corpus*, percebemos que os lugares desempenhados por elas são permeados por relações de ambiguidade. Nos lugares de *obediência* e *desobediência*, pudemos perceber como as relações entre patrões e empregadas se desenvolvem de forma hierarquizada, ainda que permeada por relações de *afeto*.

Os lugares de *obediência* são desempenhados desde os pronomes de tratamento, “*Seu Carlos*”, “*Dona Helena*”, “*Dona Clara*”, “*Dona Bete*”, até o acatar de ordens sem pestanejar; a obediência servil bastante presente nos filmes tratados. Já os lugares de *desobediência* aqui

expostos são relacionados com as quebras de expectativas. Nesses lugares, encontramos as táticas do cotidiano, como a astúcia de não confessar que as taças foram quebradas; esperar estar sozinha para marcar uma entrevista de emprego; não servir o café por estar aborrecida com a demissão do marido. As exemplificações de táticas, no entanto, foram escassas na nossa pesquisa, e muito mais presentes aquelas ações de *desobediência*. É quando as empregadas aguardam os patrões não estarem olhando para que possam invadir espaços, que não lhes são permitidos. Como vimos, essas *desobediências* são relacionadas aos imaginários que colocam empregadas domésticas como *invasoras*.

Esse mesmo imaginário marca os lugares de *afeto*, muito observado na cinematografia brasileira, principalmente discutido nos filmes de pornochanchada, produzidos do fim da década de 1960 a 1980. A empregada doméstica que é objeto de desejo dos patrões, ou de seus filhos – sendo invejada e motivo de ciúme das patroas –, também são presentes nos filmes do *corpus*.

Tanto no caso de Josilene (*Cronicamente inviável*) como no caso de Luciene (*O som ao redor*), seu desejo se dá na relação com homens “perigosos”, que não têm relação direta com seu trabalho (ainda que os encontros amorosos se deem durante o expediente); com isso, reforçam mais uma vez o imaginário da empregada lasciva e perigosa, que leva um intruso para a casa dos patrões. Por outro lado, Rita (*Casa grande*) apresenta um jogo de sedução com o filho dos patrões, Jean, e é demitida após a descoberta de fotografias eróticas no quarto em que mora, na casa da família para quem trabalha. Rita e Jean fazerem sexo, como discutido, também é ação permeada por relações hierárquicas, ainda que apagadas por uma aparente escolha da mulher mais velha, em consumir o ato apenas depois de já ter sido demitida.

Todos os filmes que aqui discutidos expõem um lugar de *afeto* entre patrões (principalmente patroas) e empregadas. Estão presentes nos abraços, nos beijos, na companhia, nos diálogos íntimos, na demonstração de apreço. Como foi apresentado por Goldenstein (2003) e Brites (2007), essas relações de ambiguidade afetiva existem também dentro da própria sociedade brasileira, e aplacam imposições hierárquicas, possibilitando inclusive uma potencialização das relações de exploração. Como nos aponta Iasiniewicz (2017), a atividade do emprego doméstico, desde a formação do mercado de trabalho livre no Brasil, se aproximou das relações de afeto, ocasionando obstáculos do reconhecimento jurídico de todo um conjunto de direitos – e, até hoje, impede que mulheres assalariadas da profissão exijam seus direitos, por quererem conservar a boa relação com seus patrões.

O que nos leva aos lugares de *solidão*. A construção das casas que, em suas subdivisões, afastam das áreas comuns familiares a cozinha, área de serviço e quartinho da empregada; as

portas de entrada dos fundos; a presença dos elevadores de serviço; se formam espaços de exclusão e segregação de classe dentro dos espaços domésticos. Nos filmes aqui trabalhados, essa *solidão* aparece em algumas imagens de forma sutil. A presença da personagem de Bá Toinha (*A partilha*) na casa vazia, sem que saibamos de quaisquer outras relações que a personagem tenha fora da família da patroa falecida; o quartinho apertado para onde Paula (*Trabalhar cansa*) se recolhe para dormir, sem nenhum tipo de distração; Rita jantar uma banana sozinha na cozinha, depois de servir uma mesa farta na sala de jantar aos patrões; Ladjane ter perdido o filho em um acidente, e homenageá-lo no aniversário dela, bem como mostrar sua foto para a família da patroa. É possível dizer que, de forma mais explícita ou implícita, todas as personagens aqui estudadas desempenham o lugar de *solidão*, pois há sempre um deslocamento, ainda que tênue, entre elas e a casa em que aparecem nas narrativas, que não é sua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira ideia desta pesquisa surgiu ainda no período de graduação, pensando em escrever um texto sobre empregadas domésticas no cinema brasileiro para um *blog*. Perceber a inviabilidade de discutir essa temática de forma breve foi a prova cabal de que o assunto merecia mais, surgindo a proposta de utilizá-lo como projeto de mestrado anos depois. Pudemos vivenciar o fenômeno da pesquisa que vai se construindo na própria escrita, resposta ao tempo e ao cenário que vivenciado. Hoje, nas etapas de finalização desta dissertação, fica perceptível que não se trata de encerrar uma investigação, sendo possível reconhecer diversos caminhos possíveis para sua continuidade. Quanto mais buscamos nos aprofundar nesse tema, mais foi possível reconhecer lacunas que ainda não pudemos preencher, novos *lugares* a se investigar.

Josilene, Toinha, Paula, Maria, Luciene, Mariá, Francisca, Rita, Noêmia, Ladjane e Inês já faziam parte desta análise há muito tempo, mas demorou para que as descobríssemos como nossas protagonistas. Contudo, fazer análise de filmes em que empregadas domésticas são secundárias mostrou-se tão desafiador quanto falar sobre personagens protagonistas. Não é porque elas apareciam pouco que não houvesse o que dizer sobre elas.

É intrigante perceber, em conformidade com nosso levantamento histórico das empregadas domésticas ao longo da história do cinema brasileiro, que muitas vezes quando estão em lugar de protagonismo, as empregadas domésticas são mulheres brancas, como é o caso das personagens vividas por Dercy Gonçalves, Maria Gladys, Helena Ignez, Betty Faria, Sandra Corveloni, e até mesmo Regina Casé (que se considera branca²⁴). Já as personagens que pesquisamos são, com exceção de Clarissa Pinheiro (que faz o papel de Rita em *Casa grande*), interpretadas por mulheres negras.

Nesta pesquisa, nos debruçamos sobre o papel das personagens empregadas domésticas, na busca por discutir *obediência e desobediência; solidão e afeto*, de forma a entender como as empregadas domésticas desempenham esses lugares sócio-simbólicos. Dessa forma, foi possível relacionarmos as obras do *corpus* entre si, e discutir esses espaços a partir das montagens.

Ao utilizar as montagens como método, foi possível olhar melhor para algumas imagens, que antes, ao constituir parte dos filmes como um todo, acabavam não sendo observadas com tamanha atenção. As próprias imagens que analisamos ao discutir os lugares

²⁴ Conforme entrevista com Regina Casé para a Universa UOL, “Não-racista, antirracista e neoabolicionista” (junho de 2018). Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/especiais/regina-case/#nao-racista-antirracista-e-neoabolicionista>>. Último acesso em 28 de maio de 2022.

de *solidão* demoraram para serem descobertas pela pesquisa, por seus poucos segundos, só havendo o vislumbre da discussão depois de compará-las.

A primeira etapa, de retirar todas as cenas do filme, foi a que mais nos ajudou a fazer essa observação cautelosa. Através de uma sequência de imagens de mais de uma hora foi possível perceber os lugares sócio-simbólicos em comum para se discutir. Após decidi-los, processo que exigiu a leitura de diversos textos para que fosse possível indicar quais poderiam despertar uma discussão mais fértil, foram produzidas três montagens para separar essas imagens das demais: *ponto de partida*; *obediência e desobediência*; *afeto e solidão*.

Foi durante o processo de análise, no entanto, que percebemos que para além das montagens, sempre acabaríamos precisando recuperar as narrativas dos filmes. Com exceção dos *pontos de partida*, que muito se limitam a discutir as primeiras impressões que causam as personagens estudadas na primeira vez em que aparecem, as outras duas montagens exigiram, em alguns momentos que recorrêssemos a cenas que não estavam ali. Caso fosse feita uma comparação entre o texto do capítulo e a montagem, ficaria visível que nem tudo está nas montagens, nem tudo segue realmente a ordem que havia sido pensada – e, nesse caso, não seria possível estar, uma vez que a montagem foi feita *antes* de começarmos a escrever, e é no próprio ato da escrita que surgem alguns direcionamentos da análise.

Da mesma forma, muitas vezes, vimos os lugares de *obediência e desobediência* se cruzarem com aqueles que haviam sido pensados para *afeto e solidão*, então foi exigido uma outra montagem, que não a do vídeo, a ser feita dentro do próprio texto. Já natural na escrita acadêmica, a estrutura do texto nem sempre aparece como algo linear, de forma que os ensinamentos de Warburg, ao pensar em organizar uma biblioteca, uma obra de arte, um atlas, foram preciosos. Por isso, quando falamos de filmes, muitas vezes também sentimos a necessidade de falar sobre sociedade, política, notícias, estudos antropológicos, históricos, e toda a bagagem que, como nos foi ensinado por Fernão Pessoa Ramos (2009), tem a acrescentar na análise fílmica, que pode utilizar conceitos das mais diversas áreas, e o vem fazendo já desde a década de 1960.

Chegamos à conclusão de que, ao desempenhar papéis de *obediência*, alguns dos imaginários que são trazidos são o do “bom escravo”, figura idealizada pelos proprietários durante o modo de produção escravagista. A obediência não era, contudo, uma desistência da população cativa, e sim um método de sobrevivência. Da mesma forma, passam a surgir outras táticas, no sentido de Certeau (2014), para que seja possível ao oprimido transformar lugares em espaços de transgressão, utilizando da astúcia. Analisamos a utilização dessas táticas nos filmes, aqui tratadas também por *desobediência*.

Essa quebra de expectativa daquilo que se espera de uma empregada, no sentido de subserviência e docilidade, é rompido por elas em diversas cenas. Em alguns momentos para que seja possível “sobreviver” e se defender. Um bom exemplo é o de *Domingo*, em que Inês esconde as taças quebradas, e quando Laura cobra que elas sejam encontradas, a empregada se recusa a discutir, e joga a responsabilidade para sua patroa, que é a pessoa encarregada da casa. A própria saída do emprego, como ocorre com Inês, Paula (*Trabalhar cansa*), e Noêmia (*Casa grande*) se situam como atitudes ainda maiores de resistência – pois nesses momentos, as personagens priorizam seu bem-estar.

Por outro lado, também existem diversas atitudes de *desobediência* nos filmes que são questionáveis: as escapadas feitas na surdina; o desejo de usar a cama da patroa; a abertura dada ao filho dos patrões. As desobediências vistas aqui muitas vezes estão ligadas aos imaginários que constituem as empregadas como invasoras, lascivas, ignorantes, muito mais do que atos de resistência.

Se a *obediência e desobediência* acabam não sendo manifestações binárias nos filmes, o mesmo ocorre com os lugares sócio-simbólicos de *afeto e solidão*. Como demonstraram as referências antropológicas consultadas ao longo da pesquisa, Goldenstein (2003) e Brites (2007), as relações entre as empregadas e as famílias para quem trabalham é permeada de uma ambiguidade afetiva. De fato, elas estão arraigadas e incorporadas ao longo do fluxo das relações sociais cotidianas, e independem de boas intenções. Goldenstein (2003) expõe que mesmo quando a patroa abriu a casa para auxiliar a filha da empregada, que acabara de ter bebê, havia limites espaciais internos que eram impostos naturalmente, ainda que as regras não fossem mencionadas: “Nunca, por exemplo, encontrei Glória ou Soneca descansando na sala de Beth; permaneceram na cozinha e na área de serviço. Esses limites físicos são marcados em ambas as extremidades. Apesar dos afetos ambíguos envolvidos, patroa e empregada conhecem seus lugares” (GOLDENSTEIN, 2003, p.84, tradução nossa).

Cozinha, área de serviço, dependência de empregada, banheiro de empregada, elevador de serviço. Conforme vimos discutindo na pesquisa, é possível dizer ainda que a formação social brasileira não apenas mantém esses lugares físicos como segregados aos empregados, como também estabelece diversos lugares sócio-simbólicos no imaginário que se mantém habitados pela figura das empregadas domésticas. Elas podem tanto desempenhá-los conforme o esperado, como rompê-los. Dessa forma, permanece dentro das relações de ambiguidade a empregada que é “parte da família” como figura de afeto, ou como objeto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 111-132.
- AGENCIA Estado. **Primeiro Jorge Amado no cinema pede socorro**. Estadão - Portal do Estado de S. Paulo. 20 de abr. de 2001. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,primeiro-jorge-amado-no-cinema-pede-socorro,20010420p1901>>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.
- ALMEIDA, G. F. **A política do cotidiano nas pornochanchadas: construções fílmicas de relações interpessoais durante a ditadura civil-militar brasileira**. Tese. (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.
- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMADO, J. **Terras do sem-fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSUNÇÃO, D. A. **Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Belas Artes). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.
- _____. **Imagens do trabalho doméstico no cinema brasileiro: um inventário de ficções entre 1958-2019**. Conferência Internacional AVANCA | CINEMA 2021. Revista online. 2021. p. 147-155. Disponível em: <<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/225/436>>. Último acesso em 31 de ago. de 2022.
- AUGÉ, M. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9.ed. Campinas: Editora Papirus, 2012.
- AUMONT, J. A montagem. In: AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. **A estética do filme**. Capinas: Papirus, 2011.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto &. Grafia, 2004.
- _____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2010. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 67-77.
- BARROS, J. D. A. **O campo da história: abordagens e especialidade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- BIROLI, F. **Gênero e desigualdades**. Limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BENEDITO, L. **Setor de serviços é o que mais emprega no Brasil, segundo o IBGE**. O Dia, p. Online, 13 jan. 2017. Disponível em: <<https://odia.ig.com.br/economia/2017-01-15/setor-de-servicos-e-o-que-mais-emprega-no-brasil-segundo-o-ibge.html>>. Último acesso em 31 de agosto de 2022.
- BERNADINO, J. L. A. **Luz, Câmera, Limpando: Interseccionalidades e Representações Sociais em Domésticas, O Filme (2001) e Doméstica (2012)**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História). Brasília: Universidade de Brasília, 2016.
- BERNARDET, J. C. Cinema marginal? Categorização antiquada pode reduzir as possibilidades interpretativas das obras do período. Folha de São Paulo. São Paulo, 10 de jun. de 2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>>. Último acesso em 31 de ago. de 2022.
- BRITES, J. **Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores**. Cadernos Pagu, n. 29, p. 91-109, 2007.

CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. 21. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

CHRIST, K. D. **O horror do serviço doméstico: a representação das empregadas nos filmes *Trabalhar cansa* (2011) e *As Boas Maneiras* (2018)**. Revista Temática, v. 15 n. 10, 2019. p.212-228. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/48345/27810>>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.

CHRIST, K. D. SILVA, M. B. **“Ela é da família”**: O Trabalho no documentário *Doméstica* de Gabriel Mascaro. In: VI Encontro de Pesquisas Históricas, 2019. Porto Alegre. Anais. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acesolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2019/arquivos/48.pdf>>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.

COMPARATO, D. **Da Criação ao Roteiro**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

COSTA, E. V. **Da senzala à colônia**. São Paulo. Editora UNESP, 2010.

DIAS, R. O. **O Mundo como Chanchada** Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIDI- HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ENTREVISTA COM CACAU PROTÁSIO. **Conversa com Bial**. Rio de Janeiro: Globo, 2019. 1 vídeo (40min). Entrevista no programa *Conversa com Bial* de 07/11/2019. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/8070334/programa/>>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

FIELD, S. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

FREYRE, G. **Casa-grande & Senzala: Formação da família brasileira sobre o regime de economia patriarcal**. 25.ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1987.

GÊNERO E NÚMERO; SEMPRE VIVA ORGANIZAÇÃO FEMINISTA. **Sem parar: o trabalho e a vida das mulheres na pandemia**. 2020. Disponível em: <https://mulheresnapanademia.sof.org.br/wp-content/uploads/2020/08/Relatorio_Pesquisa_SemParar.pdf>. Último acesso em 31 de ago. de 2022.

GIACOMINI, S. M., **Mulher e escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1988.

GOLDSTEIN, D. **The Aesthetics of Domination: Class, Culture, and the Lives of Domestic Workers**. In: *Laughter out of place: Race, Class and Sexuality in a Rio Shantytown*. Berkeley, University of California Press, 2003.

GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

GONÇALVES, R. O pioneirismo de A Mulher na Sociedade de Classes. In: SAFFIOTI, H. **A Mulher na Sociedade de Classes**. 3. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013. p. 11- 25.

GONZALEZ, L. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje, v. Anpocs, p. 223–243, 1984.

IASINIEWICZ, G. **Trabalho doméstico no Brasil: entre o poder simbólico patronal e a luta por reconhecimento jurídico**. Universidade Federal de Pelotas. Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, 2017.

JODELET, D. **As Representações Sociais**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. 4.ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

MAESTRI, M. **O escravismo no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Atual Editora, 1994.

_____. **Como era gostoso ser escravo no Brasil**. A apologia da servidão voluntária de Kátia de Queirós Mattoso. Revista Crítica Histórica, v. 12, p. 1-31, 2015.

MASCELLI, J. V. **Os cinco Cs da Cinematografia**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MATTOSO, K. M. Q. **Ser escravo no Brasil**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELO, M. L. **Primeira vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon**. Notícias UOL, v. Online, 19 mar. 2020.

MELO, M. M. T. **Personagens Brasileiras: As domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert**. Dissertação (Programa de Pós- graduação em Mídia e Cotidiano). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2016.

NETO, A. L. S. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. 1.ed. São Paulo: Editora do autor, 2002.

OLIVEIRA, G. R. **O som ao redor e Homens e Caranguejos: a construção do ponto de vista e a representação socioespacial nas narrativas**. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada). Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila, 2019.

PESAVENTO, S. J. **História e história cultural**. 3.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

PINHEIRO, L. et al. **Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD contínua**. 2019. Disponível em: <https://ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2528.pdf>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.

PINHEIRO, L.; TOKARSKI, C.; VASCONCELOS, M. **Vulnerabilidades das trabalhadoras domésticas no contexto da pandemia de COVID-19 no Brasil**. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10077/1/NT_75_Disoc_Vulnerabilidades%20das%20Trabalhadoras%20Domesticas.pdf>. Acesso em: 08 de jun. de 2022.

RAMOS, F. P. Apresentação à edição brasileira. In.: **Lendo as imagens do cinema**. JULLIER, L. MARIE, M. São Paulo: Editora Senac, 2009, p. 9-13.

RONCADOR, S. **A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889 - 1999)**. Brasília: Editora UnB. 2008.

_____. **Histórias paranóicas, criados perversos no imaginário literário da Belle Époque tropical**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 127-140.

ROSSINI, M. S. **O cinema e a história: ênfases e linguagens**. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS; Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. Narrativas, imagens e práticas sociais. Percursos em história cultural. Porto Alegre: Asterisco, 2009, p. 123-147.

SAFFIOTI, H. I. B. **Emprego doméstico e capitalismo**. Petrópolis: Editora Vozes. 1978.

SANTOS, R. J. **Entre a Casagrande e o Borracho**: as representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas na novela Cheias de Charme. Tese de doutorado (Programa de Pós- Graduação em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia - UFU, 2018.

SCHUCMAN, L. V. **Racismo e antirracismo**: a categoria raça em questão. Rev. psicol. polít. vol.10 no.19 São Paulo jan. 2010. p. 41-55. Disponível em: <
<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v10n19/v10n19a05.pdf>>. Último acesso em 31 de ago. de 2022.

SILVA, L. R. Da. **Não me chame de Mulata**: Uma Reflexão Sobre a Tradução Em Literatura Afrodescendente No Brasil No Par De Línguas Espanhol-Português. Trabalhos em Linguística Aplicada, v. 57, n. 1, p. 71–88, 2018.

SILVA, O. C. **Domésticas - O Filme**: Um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese. Programa de Pós- Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

TEIXEIRA, J. **Trabalho doméstico**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

VASCONCELLOS, E. G. A Capital Federal e Samba em Berlim: o teatro de revista em filmes de Luiz de Barros. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual - IMAGOFAGIA. 2021. Disponível em:
 <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/535/517>>. Último acesso em 31 de ago. de 2022.

VELHO, F. S. A **(i)mobilidade da doméstica brasileira nos filmes “Domésticas” (2001) e “Que Horas Ela Volta?” (2015)**. Dissertação de mestrado (Latin American Studies). Leiden: Leiden University, 2017.

VENTURA, M. **Guedes diz que dólar alto é bom**: ‘empregada doméstica estava indo para Disney, uma festa danada’. O Globo, p. Online, 12 fev. 2020. Disponível em: <
<https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365>>. Último acesso em 31 de ago. de 2022.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- AMEI UM BICHEIRO. Jorge Ileri e Paulo Wanderley. 1952. Filme.
- AS BOAS MANEIRAS. Juliana Rojas e Marco Dutra. 2018. Filme.
- AVENIDA BRASIL. Amora Mautner, José Luiz Villamarim, Ricardo Waddington. 2012. Telenovela.
- BABÁS. Consuelo Lins. 2010. Curta-metragem.
- CALA A BOCA, ETELVINA Eurides Ramos e Hélio Barrozo Netto. 1960. Filme.
- CHAPÉUZINHO VERMELHO – A GULA DO SEXO. Walter Genovesi. 1981. Filme.
- CHEIAS DE CHARME. Denise Saraceni. 2012. Telenovela.
- COMO É BOA NOSSA EMPREGADA. Victor Di Mello e Ismar Porto. 1973. Filme.
- COMO SE FOSSE DA FAMÍLIA. Alice Riff E Luciano Onça. 2014. Curta-metragem.
- CUIDADO MADAME. Júlio Bressane. 1970. Longa-metragem.
- DANCIN' DAYS. 1978. Telenovela.
- DIVÃ. José Alvarenga Júnior. 2009. Filme.
- DOMÉSTICA. Gabriel Mascaro. 2012. Filme.
- FORÇA DE UM DESEJO. 1999). Telenovela.
- LINHA DE PASSE. Daniela Thomas e Walter Salles. 2008. Filme.
- LUNA E CINARA. Clara Linhart. 2012. Curta-metragem.
- MINERVINA VEM AÍ! Eurides Ramos e Hélio Barrozo Netto. 1960. Filme.
- MUCAMAS. Coletivo Nós, Madalenas. 2015. Curta-metragem.
- O CASAMENTO DE LOUISE. Betse de Paula. 2001. Filme.
- O SACI. Rodolfo Nanni. 1951. Filme.
- QUE HORAS ELA VOLTA? Anna Muylaert, 2015. Filme.
- RICO RI À TOA. Eurides Ramos, 1957. Filme.
- ROMANCE DE EMPREGADA. Bruno Barreto, 1988. Filme.
- SAMBA EM BERLIM. Luiz de Barros. 1943. Filme.
- TERRA É SEMPRE TERRA. Tom Payne. 1951. Filme.

TERRA VIOLENTA. Edmond F. Bernoudy e Paulo Machado. 1948. Filme.

TRÊS VERÕES. Sandra Kogut. 2020. Filme. Fonte: YouTube.

TUDO BEM. Arnaldo Jabor. 1978. Filme.

TRÊS VERÕES. Sandra Kogut. 2021. Filme.

VAI QUE COLA. César Rodrigues, João Fonseca, Aaron Salles Torres, Regis Faria. 2013 – Presente. Série.

VAI TRABALHAR, VAGABUNDO. Hugo Carvana. 1973. Filme.

XICA DA SILVA. Cacá Diegues. 1976. Filme.

APÊNDICE

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Coprodução: Walter Salles. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Edição: Eduardo Serrano. Direção de fotografia: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu. Design de Produção: Juliano Dornelles, Thales Junqueira. Design de figurino: Rita Azevedo. Equipe de arte: Tyaga Sá Brito, Bruno Cabús, Gabriela Miranda, Neno, Helga Queiroz. Maquiagem: Tayce Vale. Decoração de set: Joana Claude, Bob Kensinger. Elenco: Zoraide Coletto como Ladjane, Sônia Braga, Humberto Carrão, Fernando Teixeira, Maeve Jinkings, Irandhir Santos et al. Distribuição: Vitrine Filmes: Brasil, 2016. Filme. Fonte: Netflix.

A PARTILHA. Direção: Daniel Filho. Produção: Valeria Costa Amorim, Caíque Martins Ferreira, Daniel Filho, Euclides Marinho. Roteiro: João Emanuel Carneiro. Edição: Felipe Lacerda. Direção de fotografia: Félix Monti. Design de Produção: Marcos Flaksman. Figurino: Marília Carneiro. Direção de Arte: Daniel Flaksman. Decoração de set: Tiza de Oliveira. Departamento de arte: Paulo Dubois, Sergio Farjalla Jr. Elenco: Chica Xavier como Bá Toinha, Glória Pires, Andréa Beltrão, Lília Cabral, Paloma Duarte et al. Distribuidora: Columbia Tristar: Brasil, 2001. Filme. Fonte: DVD.

CASA GRANDE. Direção: Fellipe Gamarano Barbosa. Produção: Iafa Britz. Empresa produtora: Migdal Filmes, Gamarosa Filmes, Guiza Produções. Roteiro: Fellipe Barbosa, Karen Sztajnberg. Edição: Nina Galanternick, Karen Sztajnberg. Direção de fotografia: Pedro Sotero. Design de Produção: Ana Paula Cardoso. Direção de Arte: Ana Paula Cardoso. Design de figurino: Gabriela Campos. Maquiagem: Natalia Camelo. Elenco: Clarissa Pinheiro como Rita, Marília Coelho como Noêmia, Marcello Novaes, Suzana Pires, Thales Cavalcanti, Marília Coelho, Bruna Amaya, et al. Distribuição: Imovision: Brasil, 2015. Filme. Fonte: Netflix.

CRONICAMENTE INVIÁVEL. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sergio Bianchi, Alvarina Souza e Silva, Gustavo Steinberg. Roteiro: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg, João Emanuel Carneiro (Colaboração). Edição: Paulo Sacramento. Direção de fotografia: Marcelo Coutinho, Antonio Penido. Direção de arte: Beatriz Bianco, Jean-Louis Leblanc, Pablo Vilar. Design de figurino: Beatriz Bianco, Luiza Marcier. Departamento de arte: Paulo Dubois. Elenco: Zezeh Barbosa como Josilene, Cecil Thiré, Betty Gofman, Daniel Dantas, Dan Stulbach, Umberto Magnani, Dira Paes, Leonardo Vieira, Cosme dos Santos, Zezé Mota, Cláudia Mello, Rodrigo Santiago et al. Distribuição: Rio filmes: Brasil, 200. Filme. Fonte: DVD.

DOMINGO. Direção: Clara Linhart, Fellipe Gamarano Barbosa. Produção: Fellipe Gamarano Barbosa, Clara Linhart, Yohann Cornu, Fernanda de Capua, Marcelo Ludwig Maia. Coprodução: Arte France Cinéma, Canal Brasil, Globo Filmes. Roteiro: Lucas Paraizo. Edição: Waldir Xavier. Direção de fotografia: Louise Botkay. Design de Produção: Rafael Faustini. Design de figurino: Paula Stroehler. Maquiagem: Angélica Dutra Ribeiro, Ana Thorelly. Elenco: Silvana Silvia como Inês, Camila Morgado, Augusto Madeira, Ítala Nandi, Martha Nowill, Ismael Caneppele, Chay Suede, Maria Vitoria Valença et al. Distribuidora ArtHouse: Brasil, 2018. Filme. Fonte: Globoplay.

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. Edição: João Maria, Kleber Mendonça Filho. Direção de fotografia: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu. Design de produção: Juliano Dornelles. Direção de Arte: Thales Junqueira. Decoração de set: Thales Junqueira. Maquiagem: Marcos Freire. Departamento de Arte: Thales Junqueira, Lellye Lima, João Ricardo. Elenco: Mauricéia Conceição como Mariá, Clébia Sousa como Luciene, Freedom Cavalcanti como Maria, Mariquinha Santos como Francisca, Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings, Waldemar José Solha, Irma Brown, Lula Terra, Yuri Holanda et al. Distribuição: Vitrine Filmes: Brasil, 2012. Filme. Netflix.

TRABALHAR CANSA. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: André Gevaerd, Maria Ionescu, Ronald Kashima, Sara Silveira. Empresa produtora: Bodega Films. Roteiro: Juliana Rojas, Marco Dutra. Edição: Caetano Gotardo. Direção de fotografia: Matheus da Rocha Pereira. Design de

produção: Fernando Zuccolotto. Direção de arte: Fernando Zuccolotto. Design de figurino: Graciela Martins. Maquiagem: Rosemary Paiva, Priscila D'Elia. Departamento de arte: Luana Demange, Chiquinho Ribeiro, Joana Rougier, André Hayato Saito, Ivi Vitoriano, Isabella Yumi. Elenco: Naloana Lima como Paula, Helena Albergaria, Marat Descartes, Gilda Nomacce, Marina Flores, Lilian Blanc, Thiago Carreira, Hugo Villavicenzio, et al. Distribuição: Polifilmes: Brasil, 2011. Filme. Fonte: YouTube.

GLOSSÁRIO

Ângulo: Refere-se ao ângulo da câmera, que ao posicionar-se determina um tipo de ponto de vista. Segundo Joseph V Mascelli (2010) o ângulo é capaz de posicionar o público para que observe uma parte mais importante da ação; mais distante para ter uma dimensão do todo; acima, para ver o geral do que está abaixo; abaixo, para enfatizar a dimensão e dar sensação de poder àquele que está acima. Os ângulos principais são: alto, baixo, plano (ou normal), plongée, contra-plongée, frontal, lateral, traseiro.

Direção de Arte: Área que abrange toda a questão estética do filme, que pensa no desenvolvimento visual da narrativa, atuando desde as questões de escolha de locação, construção de cenário, produção de objetos, figurino, maquiagem, até mesmo fotografia. Em grandes produções, a equipe de direção de arte é composta por coordenador de arte, *production designer*, cenógrafo, produtor de arte, produtor de objetos e assistente de arte, figurinista e maquiador.

Efeitos Sonoros: Uma das camadas de som, utilizadas para auxiliar na composição da narrativa. Muitas vezes associada a efeitos produzidos e captados fora do momento de gravação de imagens, e sincronizados posteriormente, mas também se refere a todos os tipos de sons presentes na gravação que não são diálogos e ruídos ambientes.

Enredo: Refere-se ao conteúdo que constrói a narrativa, formado por todos os eventos que fazem parte da história. Em um longa-metragem normalmente há um enredo principal, bem como enredos secundários. Geralmente o enredo é formado por um tema, conflito, clímax e um desfecho.

Fora de campo: Também chamada de *off*, são os elementos que não são visualizados no enquadramento, mas que podem ser percebidos. Esses elementos podem ser interpretados, por exemplo, graças a utilização do som, ou mesmo de uma ideia de continuidade do cenário que estamos vendo.

Narrativa: De forma simples, podemos compreender narrativa como a forma como a história é contada, com começo, meio e fim. Conforme Gérard Genette (1964 apud AUMONT; MARIE, 2010, p 208-9), um dos sentidos de narrativa é de assegurar a relação de um acontecimento, ou uma série deles.

Plano: Conforme Joseph V Mascelli (2010) plano é definido como “uma visão contínua filmada por uma câmera sem interrupção.” (p.19). Ou seja, o plano é um trecho de um filme entre um corte e outro. Um mesmo plano, ou um conjunto de planos, que se passam em um mesmo cenário e em um mesmo período é o que formam uma cena. Pensando em termos de enquadramento e ângulo, do mais amplo, ao mais aproximado, os principais planos são: Plano Geral, Plano Conjunto, Plano Médio, Plano Americano, Primeiro Plano, Primeiríssimo Plano, Plano Detalhe. O Plano Sequência é o que possui uma longa continuidade, podendo passar por vários tipos de ângulos e enquadramentos.

Profundidade de campo: Define-se como um efeito ótico realizado pela lente da câmera, capaz de definir o que estará focado e desfocado em uma imagem. Se um elemento estiver focado, é possível manipular o foco ou desfoco daquilo que está à frente ou atrás. Diz-se que há grande profundidade de campo quando há muita informação nítida na imagem, enquanto pequena profundidade de campo quer dizer que um ou poucos objetos estarão em foco.

Raccord: Denomina-se *raccord* a continuidade entre os planos, de forma a gerar uma coerência entre os planos. Ou seja, o *raccord* visa uma continuidade narrativa e visual entre os planos, e entre as cenas.

Voz off: Quando a voz da(s) personagem(s) é ouvida de fora do quadro, ainda que esteja fazendo parte da cena naquele momento.

Voz over: É uma voz de narrador(a), que é inserida para dar alguma informação. Recurso muito utilizado em documentários. Também é chamada de “voz de Deus”, por muitas vezes representar um narrador onisciente.