



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VITÓRIA TISCOSKI RAMOS

Domésticas - o filme (2001) e O Casamento de Louise (2001): uma virada crítica nos ‘filmes de domésticas’

FLORIANÓPOLIS

2022

VITÓRIA TISCOSKI RAMOS

Domésticas - o filme (2001) e O Casamento de Louise (2001): uma virada crítica nos ‘filmes de domésticas’

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de Mestre em História Global
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

FLORIANÓPOLIS

Ficha de identificação da obra

Ramos, Vitória

Domésticas - o filme (2001) e O Casamento de Louise (2001): uma virada crítica nos 'filmes de domésticas' /
Vitória Ramos ; orientador, Alexandre Busko Valim, 2022.
176 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. História. 2. Trabalhadoras Domésticas. 3. Cinema. 4. História Social. 5. Gênero. I. Busko Valim, Alexandre. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em História. III. Título.

Vitória Tiscoski Ramos

Domésticas - o filme (2001) e O Casamento de Louise (2001): uma virada crítica nos ‘filmes de domésticas’

O presente trabalho em nível de [mestrado] foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^a., Dr^a. Soraia Carolina de Mello
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^o., Dr^o. Alberto da Silva
Instituição Sorbonne Université

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de [mestre] em [História].

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Orientador

Florianópolis, 2022.

Este trabalho é dedicado a todas as trabalhadoras domésticas deste país, em especial a Marlene.

AGRADECIMENTOS

Menciono inicialmente a contribuição da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que tornou este trabalho possível por conta da bolsa concedida ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Catarina.

Agradeço imensamente minha família que sempre me apoiou em todas minhas escolhas e continua a me incentivar a cada novo desafio, especialmente minha mãe Jiane Tiscoski, por quem tenho forte apreço, admiração e me inspirou desde o início da graduação a lutar por aquilo que acreditamos. Assim como meu pai Djalma Assis, meu parceiro de bateria e audições de discos. O apoio e o carinho de vocês foi, e é, essencial para a realização de qualquer projeto meu.

Muito obrigado a todos meus professores, em especial ao meu orientador Alexandre Busko Valim. Nossas reuniões e conversas foram desde a iniciação científica momentos de maior impacto neste meu inicial trajeto da experiência acadêmica. Seus ensinamentos e seu carinho foram contribuições inestimáveis neste processo, e por isso sou imensamente grato a você.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudo de História e Cinema (NEHCINE), agradeço especialmente a Rafaela Arienti Barbieri, Leonardo Travassos e Gustavo Shigunov que estiveram mais perto neste período do mestrado e me auxiliaram em muitas questões acadêmicas, mas também em momentos mais pessoais de amizade e companheirismo. Muito obrigado também aos meus amigos Luciana Taborda, Sabrina Camacho, Matheus Oçoski, Amanda Canan, Nalu Medeiros, Maristela Scheitel, Beatriz Vitorino, Carol Gomez, Arthur Dal Ponte Santana, Lucas Cardoso, Rafaela Pereira e Lucas Santos por estarem sempre por perto me incentivando a continuar neste processo intenso de pesquisa. Também gostaria de mencionar e agradecer meus amigos queridos do clube do disco: Julia Ferrari, Davi Resner, Gabriel Fernandes, Tarcísio Crocomo, Lucas Takasugi, Matheus Silveira e Marianna Ferrari. Este grupo de longa data mantém meu apreço pela música e alimenta ainda mais minhas motivações de investigação socioculturais.

RESUMO

Diante das diversas representações de trabalhadoras domésticas na mídia brasileira, apresentaremos neste trabalho as análises filmicas de *Domésticas - o filme* (2001) e *O Casamento de Louise* (2001) partindo de uma perspectiva da História Social, utilizando os Estudos de Gênero como categoria apoiada nas teorias de Douglas Kellner (2001) de uma abordagem multicultural, multiperspectívica e interdisciplinar para compreender de que modo estes filmes se estabelecem diante do grande número de produções cinematográficas brasileiras protagonizadas por personagens de domésticas. Compreendemos que a temática abarca um subgênero filmico, por nós intitulado de ‘filmes de domésticas’, tendo como exemplo os dois filmes mencionados, localizados em uma ‘virada crítica’. A realidade da categoria do trabalho doméstico remunerado é marcada pelas lutas por direitos conquistados tardiamente por condições precárias e de informalidade, características que marcaram o neoliberalismo, projeto político-econômico de acumulação flexível que ascendeu globalmente durante a virada do século XX para o XXI. Este contexto trouxe mudanças de paradigmas para os chamados ‘filmes de domésticas’, que por mais que continuem reproduzir estereótipos, passaram a conter críticas baseadas numa alteridade social. São importantes para esta análise a compreensão dos modelos utilizados dentro da cultura da mídia que representam diferentes tipificações de domésticas como protagonistas, tendo no processo de produção, veiculação e recepção no debate público a reprodução de estereótipos e estigmas da categoria, mas também o alargamento de debates críticos acerca da crescente precarização do trabalho.

Palavras-chave: Trabalhadoras Domésticas, Cinema, História Social, Gênero.

ABSTRACT

In view of the different representations of domestic workers in the Brazilian media, we will present in this work the filmic analyzes of *Domesticas - o filme* (2001) and *O Casamento de Louise* (2001) from a perspective of Social History, using Gender Studies as a category supported by Douglas Kellner's (2001) theories of a multicultural approach, multiperspective and interdisciplinary to understand how these films are established in the face of the large number of Brazilian cinematographic productions starring characters of housemaids. We comprehend that the theme encompasses a filmic subgenre, called by us 'housemaid films', taking as an example the two mentioned films, located in a 'critical turn'. The reality of the category of paid domestic work is marked by the struggles for rights conquered belatedly by precarious and informal conditions, characteristics that marked neoliberalism, a political-economic project of flexible accumulation that rose globally during the turn of the 20th to the 21st century. This context has brought paradigm shifts to the so-called 'housemaids' films', which, as much as they may continue to reproduce stereotypes, have come to contain criticism based on social alterity. It is important for this analysis to understand the models used within the media culture that represent different typifications of domestics as protagonists, having in the process of production, placement and reception in the public debate the reproduction of stereotypes and stigmas of the category, but also the expansion of critical debates about the growing precariousness of work.

Keywords: Domestic Workers, Cinema, Social History, Gender.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Mercedes lendo o horóscopo enquanto Cida se arruma.....	108
Imagem 2: Raimunda recebendo um buquê de flores de Gilvan.....	109
Imagem 3: Roxane interagindo com o entregador de pizza enquanto fuma e fala ao telefone.	109
Imagem 4: Um grupo de trabalhadoras domésticas assiste televisão na casa em que Roxane trabalha.....	110
Imagem 5: Louise e Luzia lado a lado em plano longo.....	123

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	REPRESENTAÇÕES DE TRABALHADORAS DOMÉSTICAS NO CINEMA...25	
2.1	O cinema clássico hollywoodiano: domésticas/imigrantes.....	29
2.2	O Sul Global: domésticas no cinema latino-americano.....	39
3	AS DOMÉSTICAS NA MÍDIA BRASILEIRA (1988-2010).....	48
3.1	As domésticas na literatura brasileira do século XIX.....	52
3.2	Trabalhadoras domésticas na televisão brasileira.....	58
3.3	Domésticas nos jornais e na internet.....	66
4	‘FILMES DE DOMÉSTICAS’ COMO subgênero do cinema brasileiro.....	73
4.1	Comédias.....	78
4.2	Documentários de alteridade.....	83
4.3	Ficções críticas.....	91
4.4	O ano de 2001 como ponto de virada.....	98
4.4.1	<i>Domésticas – o filme (2001)</i>.....	101
4.4.2	<i>O Casamento de Louise (2001)</i>.....	119
4.5	Fora do enquadramento.....	134
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152

1 INTRODUÇÃO

A mídia¹ brasileira possui um grande acúmulo de diferentes representações de empregadas domésticas. Seja na televisão, no cinema, na literatura, no teatro, enfim, em todos os espaços de comunicação essas representações foram sendo construídas com uma aproximação forte em relação à figura da mucama.² Discursivamente, por conta desta categoria ter fortes marcadores étnicos, sociais e de gênero, a figura da doméstica serviu como um contraponto direto das afirmações de classe e cor das senhoras aristocratas e burguesas. (RONCADOR, 2008) Existe uma conexão inegável na circulação de discursos entre as diferentes mídias. Essa confluência no debate público é compreendida na análise fílmica como circuito comunicacional,³ e essa circulação compreende o sistema global. Por conta disso, dividiremos este trabalho de acordo com exemplos de diferentes locais e temporalidades de representações de trabalhadoras domésticas. A intenção não é dar conta de todas as produções em que domésticas são protagonistas. Buscamos um debate mais amplo com exemplos significativos que dialoguem com o cinema brasileiro, mais especificamente as fontes principais deste trabalho, que são os filmes: *Domésticas – o filme* (2001), dirigido por Nando Olival e Fernando Meirelles, e *O Casamento de Louise* (2001), dirigido por Betse de Paula.

Diante do vasto volume de produções do audiovisual brasileiro com diversas representações de domésticas,⁴ estes dois filmes foram selecionados para serem analisados integralmente principalmente por terem sido lançados no ano de 2001, que compreendemos como um marco de uma virada crítica em relação as representações de trabalhadoras domésticas no cinema brasileiro. Além de terem domésticas como protagonistas, ambos os filmes reproduzem diferentes estereótipos e estigmas enfrentados pela categoria, apesar de

¹ Compreendemos a mídia como qualquer veículo de comunicação de grande alcance que tem o poder de produzir, reproduzir e discutir opiniões e comportamentos sociais através de texto, imagens e sons, como por exemplo o rádio, a televisão e o cinema (KELLNER, 2001). Consideramos aqui também o diálogo destes com jornais, revistas e a internet.

² Durante o período da escravidão no Brasil o trabalho doméstico era bastante especializado. Quanto mais abastada a família era, mais empregados haviam, demonstrando maior poder. A mucama era uma criada mais caseira, que realizava todos os cuidados de manutenção da casa. Com ela, trabalhavam, por exemplo: lavadeiras, cozinheiras, amas-de-leite e rendeiras. Para mais: LEITE, 1984.

³ Conceito formulado por Valim nos anos 2000 a partir de autores como Douglas Kellner e Michele Lagny. Para mais, ver: VALIM, 2012a.

⁴ Alguns exemplos: *Cala a Boca, Etelvina* (1958), *Minervina Vem Ai* (1959), *Cuidado, Madame* (1970), *Como é Boa Nossa Empregada* (1973), *Romance de Empregada* (1988), *A Mã Criada* (1993), *Sai de Baixo* (1996), *Cronicamente Inviável* (2000), *A Diarista* (2004), *Trair e Coçar, é Só Começar* (2006), *Santiago* (2007), *Toma Lá, Dá Cá* (2007), *Trabalhar Cansa* (2011), *Cheias de Charme* (2012), *Avenida Brasil* (2012), *Luna e Cinara* (2012), *O Som ao Redor* (2012), *Doméstica* (2012), *Casa Grande* (2014), *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Dissecando Antonieta* (2015), *Aquarius* (2016), *As Boas Maneiras* (2017), *Três Verões* (2019).

terem intenções críticas. Estas são obras que nos permitem analisar o trabalho doméstico remunerado em um cinema de apelo popular em um contexto histórico de precarização do trabalho e da perda de direitos devido ao estabelecimento do neoliberalismo em escala global. Nossa hipótese é a de que existe a concepção de um subgênero marcado pelo protagonismo de domésticas no cinema brasileiro, e utilizaremos os filmes *Domésticas – o filme* (2001) e *O Casamento de Louise* (2001) como principais objetos para análise deste subgênero. Estes filmes, apesar de seu apelo crítico, carregam representações do trabalho doméstico como intrínsecos à uma comédia – que esteve presente como um dos mais populares gêneros no cinema brasileiro – carregada de estigmas e estereótipos. A chanchada foi um gênero da comédia brasileira que se constituiu a partir dessas características.

O gênero cinematográfico brasileiro das chanchadas disseminou a representação de domésticas colocadas em cena exclusivamente para o riso, pela piada, ridicularizadas. As novelas introduziram o estereótipo da 'mãe-preta' no Brasil, inspirado nas *mammies*⁵ das novelas estadunidenses, numa ideia de pureza e domesticidade das mulheres negras que criavam os filhos das empregadoras desde o período da escravidão com as amas-de-leite. Posteriormente, percebeu-se uma busca por representações mais críticas quanto a esta profissão tão precarizada e tardiamente reconhecida. Documentários e ficções críticas foram lançados, principalmente a partir da virada do século XX para o XXI.

Os gêneros cinematográficos são importantes ferramentas de compreensão para a análise fílmica, pois são utilizados amplamente como recurso narrativo, alcançando sentidos diferentes de acordo com a escolha de seus autores. Para Alexandre Valim (2012) num estudo de História Social utilizando o cinema como fonte, é importante que a análise fílmica esteja de acordo com as relações de produção, exibição e recepção de tal filme, levando em conta que: 1) os gêneros cinematográficos podem extrapolar as intenções de produção, assim como também dos espectadores; 2) a narrativa e o gênero não estão intrinsecamente conectados; 3) a apropriação posterior do público, sua utilização em discursos ideológicos e de propaganda também pode alterar as percepções de gênero; 4) portanto, para analisar um filme deve-se levar em conta o 'circuito comunicacional' em que ele está envolvido (emissão, mediação e recepção).

⁵ Mamães (tradução própria), apelido ligado ao estereótipo de representação de uma mulher negra que trabalha para uma família branca, que geralmente amamenta os filhos dos empregadores. Tem forte apelo maternal e emocional.

Nossas análises partem da História Social, abordagem que surgiu para buscar novas relações de diferentes grupos sociais, e buscava priorizar "a experiência humana e os processos de diferenciação de individuação dos comportamentos e identidades coletivos - sociais - na explicação histórica." (CASTRO, 1997, p. 83-84) Questões como o alargamento metodológico e a interdisciplinaridade possibilitaram o uso de novas fontes e de trabalhos mais críticos e afastados da história tradicional puramente política ou econômica. Anteriormente a uma preocupação de definição, a História Social constituía-se como um termo abrangente, podendo indicar pesquisas diversas, como uma história acerca das classes mais baixas da sociedade, de movimentos sociais, de questões cotidianas, e frequentemente o 'social' era utilizado juntamente da 'história econômica', por mais que não houvessem trabalhos de peso que deram conta desta dupla. A intenção era se desvencilhar da tradição rankeana clássica. Foi com a conhecida Escola dos Annales de Lucien Febvre e Marc Bloch nos anos 1950 que se iniciou uma intenção de foco no social, deixando de lado a tradição econômica. O rápido desenvolvimento da História Social desde então se deu, segundo Eric Hobsbawm (2013), por conta das mudanças técnicas e institucionais das disciplinas de ciências sociais, como o desenvolvimento da 'nova história econômica', a forte popularização da sociologia, o interesse de outras ciências sociais por trabalhar melhor a historicidade de seus debates, e por fim, as igualmente significativas revoluções e embates contra o colonialismo de países e suas lutas por emancipação.

A História Social não se trata de uma perspectiva isolada. É justamente esta a sua característica mais importante: a análise se dá a partir da compreensão de que há uma teia que une diversos aspectos da organização da sociedade. Portanto, as análises acerca de fontes, fatos e acontecimentos devem ser, neste caso, desenvolvidas levando em conta o diálogo e a conexão dada pelos aspectos e contextos que se convencionaram separar analiticamente como econômico, político e social. (HOBSBAWM, 2013)

A ruptura da história com o paradigma labroussiano para uma história mais alinhada com as outras ciências sociais, como defende Antonie Prost (2008), se deu pelo esforço da já citada Escola dos Annales por englobar a História às Ciências Sociais. Mantendo seu destaque sobre a análise temporal, Fernand Braudel defendia os estudos de longa duração e de estruturas para se distanciar daquelas ciências mais preocupadas com curtos períodos e com o tempo presente.

Atualmente, é impossível fazer história social sem levar em consideração o universo das práticas sociais concretas e o das representações, criações

simbólicas, rituais, costumes e atitudes diante da vida e do mundo, em suma, o universo do que se designou, durante algum tempo, como as "mentalidades", o das culturas e práticas culturais. (PROST, 2008, p. 205)

Levando em conta este caráter abrangente da História Social, consideramos o cinema como uma fonte histórica muito importante. Compreendemos as produções midiáticas como agentes culturais de nossa sociedade. O cinema é forte gerador de práticas sociais: é um agente cultural de representações, modelos e formas de agir e pensar da nossa sociedade. (LAGNY, 1997) A mídia apresenta diversas representações que dominam nosso cotidiano, influenciam nosso comportamento, nossas opiniões, nosso modo de pensar e nosso modo de ver os outros; esses modelos culturais são gerados e produzidos comercialmente, ou seja, a cultura é mercadoria, é comercial, e industrial. Esses modelos contribuem diretamente na formação da nossa identidade. Por meio da indústria cultural da mídia, nos deparamos constantemente com esses modelos e seus significados mediante suas representações no cinema, rádio, TV, jornais, revistas e na internet, procurando cativar o maior número de pessoas, visando o lucro e a acumulação de capital. (KELLNER, 2001) Apesar de levarmos em conta essa força da cultura dominante, não compreendemos o público como mero passivo neste processo, podendo este resistir aos seus significados e mensagens, criando sua própria leitura e se apropriando dessas informações. Por conta disso, é necessário aprender a ler e criticar a mídia, para que possamos resistir e lutar contra sua manipulação e aumentar nossa autonomia. Para isso, desenvolveremos um debate acerca dos diferentes significados da 'ideologia' com o foco na agência humana de influência das Escolas de Frankfurt e Escola de Birmingham.

Relacionamos esses processos de identificação cultural e comercial às nossas análises teóricas e ao desenvolvimento de práticas políticas de contestação que visam mudanças no estado atual do mercado de trabalho brasileiro e dos direitos trabalhistas, e principalmente, procuramos perceber as particularidades das experiências de mulheres negras nessas relações de poder, por serem a maioria do trabalho doméstico remunerado no Brasil.

Domésticas foi dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival. Teve um grande alcance de público com o número de 91.488 em bilheteria e rendeu R\$ 422.675,00, (ANCINE, 2020) além de vencer diversos prêmios nacionais e internacionais.⁶ Ficou

⁶ Melhor fotografia e melhor atriz coadjuvante às atrizes: Missura, Cláudia; Moretto, Graziella; Roque, Lena; Araújo, Olivia e Melo, Renata no Festival de Recife (2001) em Recife, PE.; Melhor atriz às cinco protagonistas: Missura, Cláudia; Moretto, Graziella; Roque, Lena; Araújo, Olivia e Melo, Renata no Cine Ceará (2001) em Fortaleza, CE.; Melhor ator para Moraes, Thiago e Melhor ator coadjuvante para Estrela, Eduardo, e Melhor música para Abujamra, André no Festnatal (2001) em Natal, RN.; *Prix de la Jeunesse* no *Fim Festival Brugge*;

conhecido nacionalmente como um filme que apresenta as realidades da categoria das domésticas, representando-as com diferentes personagens como protagonistas. *O Casamento de Louise* foi dirigido por Betse de Paula, venceu prêmios nacionais,⁷ teve bilheteria de 8.751 ingressos e rendeu R\$ 49.126,00. (ANCINE, 2020) Com menor alcance de público em comparação à *Domésticas*, esta produção é uma comédia que apresenta principalmente os embates e disputas entre doméstica e empregadora, seja nas tarefas da casa, nos cuidados com os filhos e principalmente na vida amorosa. A partir dessas questões especiais de cada filme e de suas análises, é imprescindível apresentarmos um diálogo com as demais produções que representam domésticas na mídia brasileira, porém o foco deste trabalho está nos dois filmes citados acima, demandando suas análises filmicas.

Para isso, utilizamos a decupagem, técnica que se dá em forma de texto, onde são separadas as partes do filme pelas sequências procurando maneiras de transpor a linguagem audiovisual para a escrita. Essas técnicas e estratégias são utilizadas para facilitar a compreensão do filme. Além de ver e rever, pausar e refletir, é preciso analisar nossos próprios apontamentos para avaliar novas conclusões. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) Além disso, um filme visto isoladamente pode limitar as possibilidades de análise, pois compreendemos todo o processo de produção, veiculação e recepção como um importante meio para compreendermos os lugares desses filmes no contexto social, assim como a sua ligação às instituições culturais que direta ou indiretamente podem determinar a circulação de determinado produto. Portanto, o estudo do cinema está em constante diálogo com o trânsito em outras mídias, como podemos observar com o circuito comunicacional. É importante que estes filmes sejam debatidos e relacionados com outras produções brasileiras e de outros locais.

A análise filmica, portanto, está em sua decupagem, mas deve envolver a produção, a mediação e o consumo, se dando pela relação entre o produto e seu contexto. Todo filme passa por um longo processo de criação, onde a imagem é transmitida a partir da realidade do produtor. Portanto, o cinema é sempre ficcional, o discurso é sempre controlado por quem o produziu. (XAVIER, 2005) Dessa forma, pretendemos analisar as produções filmicas, compreendendo que estas não espelham a realidade, mas trazem representações que podem nos ajudar a compreender o modo como a sociedade enxerga e constrói suas personagens e signos.

Seleção Oficial *Tiger Awards* no Festival de Roterdã. (CINEMATECA BRASILEIRA, s. D.)

⁷ Melhor direção, melhor roteiro para Torero, José Roberto e Melhor atriz para Paes, Dira no Festival de Natal, (2001) em Natal, RN. (CINEMATECA BRASILEIRA, s. D.)

Atualmente a mídia vem demonstrando certa sensibilidade com questões como desigualdades e preconceitos. Assuntos como a exploração do trabalho doméstico e questões de gênero e raça que implicam relações de poder dentro da categoria passaram a entrar na pauta de programas de televisão⁸ e discussões na internet,⁹ inclusive com debates acerca da informalidade e dos direitos trabalhistas da categoria:

A primeira vítima fatal de coronavírus no Rio de Janeiro foi uma mulher, trabalhadora doméstica. Foi infectada “pela patroa” que não a informou que estava doente. Empregada e patroa foram assim descritas pelas notícias, sem nome, só os espaços de vida dos privilégios resumiam suas existências: empregada dormia no emprego, patroa viajou para Itália de onde retornou doente. (DINIZ; CARINO, 2020, p. 1)

O artigo de opinião do jornal El País feito pela antropóloga Debora Diniz e pela cientista política Giselle Carino lançado no início da pandemia de Covid-19 no Brasil, com trecho citado acima, demonstra como o trabalho doméstico remunerado foi uma das categorias afetadas mais rapidamente pela crise sanitária em 2020. Por conta do grande número de domésticas dispensadas nessa situação de isolamento social, o número de discussões acerca das precárias condições de trabalho começou a aumentar.¹⁰ Foram produzidos e divulgados muitos textos sobre “o que fazer com os/as empregados/as domésticos” durante a quarentena.¹¹ A necessidade do afastamento é apontada como prioridade na maioria deles, mas o pagamento do salário é discutido por meio de alternativas e negociações. As domésticas que não tiveram alternativas, principalmente as chefes de família,¹² continuaram trabalhando normalmente, tendo que viver com o medo de ser vetor de transmissão do vírus, podendo levar para dentro de sua própria casa, às vezes a pessoas do grupo de risco. O paternalismo causado pela informalidade do trabalho feito dentro de casa, no ambiente familiar, levou a categoria a uma situação bastante singular neste momento de crise em escala global. Apesar deste crescente interesse atual por visibilidade de relatos e

⁸ Como exemplo, citamos o momento em que, no programa mais popular das manhãs da televisão brasileira, foram convidadas especialistas para falar dos direitos das domésticas, assunto gerado por conta da crise sanitária de Covid-19: GLOBOPLAY, 2020.

⁹ Outro exemplo seria o minidocumentário “QUASE DA FAMÍLIA: COMO A TV E O CINEMA REPRESENTAM A EMPREGADA DOMÉSTICA” onde são entrevistadas domésticas para analisarem e discutirem as representações midiáticas de sua categoria: MOVdoc, 2020.

¹⁰ Trago como exemplo a notícia da primeira vítima fatal do coronavírus no Rio de Janeiro: MELO, 2020. Além de um artigo de opinião sobre a precarização da categoria exacerbada durante o período mais crítico da quarentena no Brasil: FERREIRA, 2020.

¹¹ Esses são alguns artigos produzidos na época, dirigidos geralmente aos empregadores: AMARO, 2020; LEAL, 2020; CANDIDO, 2020.

¹² Durante o início do século XXI – entre 2001 e 2015 - o número de mulheres comandando financeiramente suas famílias aumentou 28,9%. (ALVES; CAVENAGHI, 2018)

discussões acerca do trabalho doméstico remunerado, a mídia brasileira tem um histórico de representações negativas, preconceituosas, racistas e machistas de domésticas.

É comumente compartilhada a opinião de que os filmes possuem o poder de refletir a realidade. Esta foi uma ideia muito bem aceita durante os anos 1950 na teoria crítica do cinema e frequentemente associada a André Bazin, que afirmava ser a tela do cinema uma janela sobre a vida. Porém, não podemos seguir este caminho, pois sabemos que todo o processo de produção de um filme gera um material novo. Uma ficção é criada a partir do real, o que Jean-Patrick Lebel (1972) chama de real induzido pelo filme. Não devemos julgar a qualidade de um filme pela sua aproximação ou seu distanciamento com o cotidiano de nossas vidas. O que deve ser julgado é o caráter ideológico das escolhas feitas na produção e também no consumo dessas imagens e sons. Portanto, o que está fora da 'janela' mencionada por André Bazin - ou aquilo que está fora de campo - é tão importante quanto aquilo que é selecionado para estar dentro dela - dentro de campo. Por conta disso, em nossas análises, buscamos analisar questões que ficaram de fora desses filmes.

Não é por denunciar essa visão idealista do cinema como reflexo do mundo que se deva identificar o cinema como um meio de reprodução de ideologia. O que se deve julgar não é a realidade expressa nos filmes. daquelas imagens e sons que nele se apresentam, nos importa seu caráter imaginário e a realidade dentro da proposta ficcional diegética. A similaridade que se pode encontrar nessas ficções com o mundo real se dá porque ela é produzida a partir de elementos reais. (LEBEL, 1972) Continuaremos desenvolvendo esse debate sobre representações e ideologia no cinema ao longo dos capítulos com outros autores, com Janet Wolff (1982) e sua crítica a romantização dos artistas como gênios inspirados, colocando-os em pé de igualdade em relação as outras categorias profissionais frente ao mercado de trabalho, além de sua visão da agência das ideologias em relação à ideologia dominante nas produções artísticas.

Devemos também levar em conta em nossas análises o papel ativo que diferentes convenções estéticas têm para cada produto artístico e como elas podem influenciar e resignificar ideologias; além do papel da crítica à indústria cultural da mídia, em Douglas Kellner (2001), vista como um espaço de disputa entre diferentes símbolos e signos culturais por meio de imagens, sons e discursos. A ideologia dominante opera mediante representações presentes das produções culturais, porém, há um espaço ativo dos espectadores em relação a esse consumo.

Devemos, neste ponto, reforçar a importância de se trabalhar com a interdisciplinaridade para a realização desta pesquisa. "Durante um século, a confrontação entre a História e as Ciências Sociais foi o espaço de um debate difícil e instável, e que ainda hoje permanece inteiramente aberto". (REVEL, 1998, p. 79-80) Apesar de compartilhar objetos, conceitos e métodos, as diferentes disciplinas possuem seus próprios modelos de análise e organização interna. O que resume a confluência dessas questões é a interdisciplinaridade, compreendida como o que une essas diferenças, mas sem deixar de lado que na verdade esta união concretamente não se realiza. História e Ciências Sociais têm uma longa trajetória de aproximações e distanciamentos. A chamada 'primeira geração' dos Annales se caracterizou pelo sucesso da antropologia histórica com uma busca pela conciliação entre as disciplinas a partir de 'Os Reis Taumaturgos' publicado em 1923 por Marc Bloch. Pesquisas mais amplas sobre a história da família, da sexualidade e das representações ocuparam espaços tradicionalmente da antropologia e abriram inúmeras possibilidades para historiadores.

Mais recentemente, uma nova aproximação da Antropologia com a História trouxe novas questões sobre o papel de historiadores diante desta interdisciplinaridade. Cada vez mais, também com a História Cultural, há uma busca por aproximações destas disciplinas e menos por embates competitivos. Noções oriundas da Antropologia como diversidade e alteridade culturais são utilizadas largamente por historiadores.¹³ Diante disso, estabelecemos uma união interdisciplinar com trabalhos de outras Ciências Sociais que possuem objetos de análise e pretensões similares da disciplina histórica e que contribuem para a realização desta pesquisa.

Retomando as questões do mercado de trabalho, lembramos que a já citada tendência de precarização globalizada do trabalho ocorreu devido ao desenvolvimento do neoliberalismo. Segundo David Harvey (2014) o neoliberalismo teve seu início nos anos 1970 como um projeto político arquitetado pela classe capitalista para dar conta das crises e ameaças da época, criando assim um projeto ideológico, um *front* político, e principalmente, conter as formas de resistência da classe operária. Caracterizado pelo modo de acumulação flexível, o neoliberalismo se configurou através da exportação de capital para locais com mão-de-obra barata aliada a redução de taxas e ao incentivo do capital financeiro, para possibilitar a globalização e sufocar a classe operária, que também sofreu com forte

¹³ O livro 'O grande massacre de gatos' de Robert Darnton é citado por Silva (2005) como um exemplo importante.

automatização, privatização, desregulamentação e com o crescimento do desemprego. O que se viu ao longo de seu desenvolvimento foram fortes embates com movimentos sociais.

Portanto, o neoliberalismo é um conjunto de teorias e práticas político-econômicas que visam a promoção da liberdade empreendedora através da institucionalização da propriedade privada, e dos livres comércio e mercado. Neste caso, as intervenções mínimas do Estado devem servir apenas para prover e manter essas liberdades econômicas. As práticas político-econômicas visam o bem-estar humano por meio da promoção da ideia de liberdade, sendo esta compreendida em todos os âmbitos da experiência social, como nas capacidades empreendedoras individuais mediante o direito à propriedade privada, aos livres mercados e comércio, desde que o Estado crie uma estrutura para a apropriação destas práticas. Assim sendo, muitos países adotaram tais práticas desde os anos 1970, como quase todos os Estados criados após a dissolução da União Soviética, assim como outros Estados ligados a socialdemocracia e bem-estar social como a Nova Zelândia e a Suécia. (HARVEY, 2014)

Tithi Bhattacharya (2019) faz alguns apontamentos necessários para compreender como as relações de gênero vêm sendo afetadas pelo neoliberalismo. Como forte argumento inicial foi apontado o aumento dos crimes de gênero desde a década de 1970, período que se iniciou a implantação desta nova ordem; certamente o neoliberalismo não criou a violência de gênero, mas este dado abre caminho para compreender o motivo para o ocorrido justamente neste período de desenvolvimento do neoliberalismo globalmente. A teoria da reprodução social é a categoria que melhor se adequa para compreender o modo com que o sistema capitalista tende a enfrentar uma crise, sabendo que suas ações geralmente seguem uma reestruturação da produção e a reorganização da reprodução social, onde os papéis de gênero são reforçados, assim como o núcleo familiar coeso da classe trabalhadora.

A teoria da reprodução social nos ajuda a compreender como a unidade socioeconômica é organizada através da combinação entre trabalho assalariado e trabalho doméstico. Os trabalhos reprodutivos geram tensão na produção, pois enquanto capitalistas buscam o acúmulo mediante exploração dos trabalhadores, estes últimos buscam melhores salários e vantagens sociais para se reproduzir de geração em geração; além disso, capitalistas empregadores têm interesse na reprodução, para manter a classe trabalhadora ativa. Portanto, não é só o trabalho da dona de casa mantendo a comida na mesa e as roupas limpas, mas também é importante para essa lógica manter o sistema de saúde em dia, políticas de educação pública, auxílio desemprego, entre outros auxílios do Estado. Com isso compreendemos a reprodução social como todo trabalho não remunerado realizado no âmbito

familiar, além dos serviços do Estado de auxílio para a manutenção desse ambiente doméstico, assim como os serviços vendidos para obtenção de lucro no mercado. (BHATTACHARYA, 2019)

A categoria que sempre esteve permeada por essas condições vulneráveis de trabalho que se intensificaram com o neoliberalismo, marcado pela precarização e irregularidade é o trabalho doméstico remunerado, que tem suas raízes no período colonial escravocrata, mas que perdura até os dias atuais sob outros mecanismos de exploração, principalmente na América Latina, e com diferentes formas de contratação e organização trabalhista no resto do mundo. É chocante ver ainda em 2020 situações análogas à escravidão. (MAEDA, 2020) Mesmo com a crise sanitária de Covid-19, houve casos de cárcere privado, como este de uma doméstica idosa que foi mantida na casa dos empregadores sem salário, em um cômodo insalubre e sem a mínima alimentação adequada. Para o trabalho doméstico remunerado no Brasil são comuns jornadas de trabalho instáveis, executadas como plantões, administradas de acordo com a necessidade e o mando dos empregadores. Muitas vezes são preferidas aquelas domésticas que podem (ou necessitam) pernoitar na casa dos empregadores, sem ter descanso ou desligamento com o local de trabalho.

Apesar do emprego doméstico apresentar um grande número de trabalhadoras fora da legislação trabalhista - em março de 2006 o censo do IBGE registrou 65,6% - ainda assim investigamos nesta pesquisa formas de regulação e exploração do mercado de trabalho no sistema capitalista, pois compreendemos que não há separação entre a economia informal e o desenvolvimento de empresas privadas, pois diante do aumento do número de contratações das classes altas, essa se torna uma possibilidade de contratação também para domésticas, que dependem do poder aquisitivo de seus empregadores.

É sabido que o maior número de trabalhadores no setor informal é de negros e de mulheres.¹⁴ Há diferenças também de ocupações entre homens e mulheres. Os homens são maioria sem carteira assinada, e de empregadores. As mulheres são maioria em não remuneração. Além do recorte de gênero, é necessário fazer um recorte regional, pois são os centros urbanos que concentram a maior parte do setor informal: São Paulo e Rio de Janeiro juntos somam cerca de 25% dos trabalhadores urbanos. Recife tem a maior porcentagem de informalidade, com 42,8% de trabalhadores não agrícolas, e Salvador tem o maior número de trabalhadores domésticos, que representam 10% do trabalho não agrícola. Quando é feito o

¹⁴ Segundo o censo do IBGE de 2015, a categoria abarca 65% de mulheres negras no Brasil e 80% nos estados do Norte e Nordeste. Se comparados por gênero, as mulheres compreendem 90% da categoria. (LOPES, 2020)

recorte de raça percebe-se que os negros são maioria sem carteira assinada e na precarização. “A mulher não branca é a que mais desenvolve suas atividades confinadas ao espaço doméstico” (ABREU; JORGE; SORJ, 1994, p. 160) e quase metade das mulheres em geral não desenvolvem uma jornada integral de trabalho, ou seja, dependem de contratações temporárias ou de meio período, porque são encarregadas do trabalho doméstico não remunerado. Mais de um terço do número de mulheres ocupadas em pequenos estabelecimentos é de domésticas.

A informalidade marca essa categoria, assim como outras na mesma situação, em um espaço constante de disputa pelo espaço urbano. Para conseguir trabalhar num espaço tão íntimo das pessoas, como suas casas, e ter contato com a família, instituição tão valorizada na nossa sociedade, é necessário que a profissional consiga conquistar, e muitas vezes negociar esse lugar através de experiência ou recomendação de outras que já trabalham há muito tempo. Esse clientelismo é o que separa o espaço urbano entre aqueles que podem livremente circular, e aqueles que devem lutar por um espaço, ou seja, o crescimento da informalidade se deu por conta da falta de proteção social e trabalhista, patrocinada pela “exacerbação das diferenças étnico-religiosa e da violência sectária.” (DAVIS, 2006) Essa característica é representada em *Domésticas - o filme* (2001) nas repetições em que a personagem de Quitéria segue batendo na porta de possíveis empregadores. Ela repete a frase: “Bom dia. Meu nome é Quitéria, foi a Zefa lá da casa da Dona Sônia que me mandou”. A fala de Quitéria se repete 4 vezes em diferentes casas. (2'27" - 2'32"; 4'02" - 4'08"; 9'18" - 9'28"; 62'58" - 63'04") A Zefa representa a doméstica mais experiente, provavelmente com uma rede maior de contatos de casas e famílias para trabalhar e indicar colegas. Quitéria representa aquela com pouca experiência e sem muita paciência para lidar com diferentes clientes, o que vai sendo desenvolvido ao longo do filme é que ela não consegue se manter por muito tempo com os mesmos empregadores, por conta desta informalidade.

O estudo do cinema para a História com enfoque na perspectiva sociocultural tem o trabalho inicial de discutir os diversos significados e implicações do conceito de ‘cultura’. São várias as formas de encarar este conceito polissêmico, mas utilizamos a definição de Ciro Cardoso (2003) como mais adequada por incluir objetos materiais, normas de comportamento e processos de pensamento, assim como seus resultantes. Cardoso segue três condições para definir a cultura: 1) ter inserção no patrimônio cultural, ser historicamente reproduzido, assimilado e selecionado por gerações; 2) ser de conhecimento e prática coletiva e social; 3) possuir uma longa duração organizada e defendida institucionalmente ou não.

A perspectiva multicultural e multiperspectívica de Douglas Kellner (2001) para as análises da cultura da mídia nos permite utilizar diferentes categorias e abordagens teóricas, para lidar com problemas mais abrangentes e complexos, levando em conta que toda perspectiva possui suas características favoráveis, como também suas limitações. Acreditamos que os Estudos de Gênero nos permitem analisar as representações de sujeitos e suas relações de poder geradas pelas desigualdades de gênero mais profundamente. Para melhor analisar as representações de trabalhadoras domésticas no cinema brasileiro é preciso compreender as diversas experiências de gênero de mulheres no Brasil, portanto buscaremos analisar como essas representações discutem as relações de poder geradas pelas construções sociais de gênero. Levando em conta as diferentes maneiras com que a categoria gênero é utilizada pela historiografia,¹⁵ entendemos que esta salienta a importância de enxergarmos as construções sociais das diferenças sexuais, indo além do que o termo ‘sexo’ costumava alcançar com suas análises puramente biologizantes, pois diz respeito às classificações sociais de masculino, de feminino e de classificações dissidentes. Portanto, definimos gênero aqui como uma categoria de análise útil para “entender a importância, os significados e a atuação das relações e representações de gênero no passado, suas mudanças e permanências dentro dos processos históricos e suas influências nesses mesmos processos”. (PINSKY, 2009, p. 162)

Além de apresentar uma maioria absoluta de mulheres, o trabalho doméstico também é ocupado em sua maioria por mulheres negras periféricas, e para compreendermos como as opressões que envolvem não só gênero, mas também as discriminações étnicas e as relações de classe traremos as contribuições de Angela Davis e Lélia Gonzalez, ambas mulheres que aliam a produção intelectual com o ativismo político em busca por justiça social dentro de movimentos sociais.

Outras categorias desenvolvidas e debatidas ao longo desta pesquisa são a divisão sexual do trabalho, a teoria da reprodução social e as questões do cuidado. O termo da divisão

¹⁵ Por estar ligada a métodos linguísticos e ao pós-estruturalismo apoiada nas abordagens linguísticas e filosóficas de Derrida e Foucault, Joan Scott tem um embate mútuo com a História Social. Ela afirma que há “limites epistemológicos” nessa perspectiva. Para Scott (1988), a História Social reduziu a ação humana a compreensões economicistas, fazendo do gênero um dos subprodutos econômicos. Scott foi uma autora bastante importante para fazer o encontro entre a história das mulheres e a história política, se utilizando do gênero como categoria de análise. Seu uso do termo gênero serve para apontar que esses atributos são constituídos por relações sociais baseadas em suas diferenças, geradas no interior de relações de poder. Scott (1995) separa sua definição de gênero em duas partes: 1. O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e 2. O gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais são representações de poder, mas a mudança não é unidirecional.

sexual do trabalho foi inaugurado por etnólogos que investigavam as diferentes ocupações realizadas por homens e mulheres. Para Claude Lévi-Strauss, a divisão sexual do trabalho estruturava a sociedade em família, onde um trabalho (privado) complementava o outro (público). Posteriormente, antropólogas (MATHIEU, 1991; TABET, 1998) trouxeram um olhar mais crítico para o termo, onde demonstraram que a divisão pressupõe uma relação de poder de homens sobre mulheres. O que podemos afirmar é que a divisão sexual do trabalho distingue homens e mulheres nas suas disposições do trabalho de maneira dominante e hierárquica, levando os homens a escala produtiva - onde há forte participação política, religiosa e militar -, e às mulheres somente a escala reprodutiva. (KERGOAT, 2009)

A falta de valor de troca da categoria, por ser um tipo de trabalho que não produz mercadoria, e sim tem valor de uso doméstico das famílias que empregam, acaba por gerar relações de poder e negociação informal dentro do ambiente doméstico. (ABREU; JORGE; SORJ, 1994) Assim, além das questões da divisão sexual do trabalho, o emprego doméstico demanda um diálogo com a teoria da reprodução social, que parte de questões de feministas-marxistas como esta de Tithi Bhattacharya:

Se a força de trabalho produz valor, como a força de trabalho é, ela mesma, produzida? Certamente os trabalhadores não brotam do chão e chegam ao mercado frescos e prontos para vender sua força de trabalho para o capitalista (BHATTACHARYA, 2019, p. 102)

Portanto, o objetivo da teoria da reprodução social gira em torno de como o trabalho dentro de casa faz parte da reprodução do sistema capitalista tanto quanto aquele feito fora do ambiente doméstico, pois este primeiro é o que torna possível o segundo. Se o trabalho regulamentado produz riqueza à sociedade, o trabalho doméstico produz o trabalhador. O trabalho está no cerne da reprodução social, mas somente o trabalho produtivo é reconhecido como produtivo e legítimo para o mercado.

A abordagem da cultura da mídia de Douglas Kellner (2001) nos permite trabalhar com essas diversas categorias de análise aqui explicitadas inicialmente, possibilitando esta pesquisa fortemente interdisciplinar, mas fundamentalmente histórica. No primeiro capítulo, intitulado 'Representações de Trabalhadoras Domésticas no Cinema' iremos discutir alguns exemplos de representações de trabalhadoras domésticas no cinema fora do Brasil. Primeiramente no cinema hollywoodiano - por ter forte alcance global, e pela influência da decupagem clássica para o cinema brasileiro -, e posteriormente no cinema latino-americano, apresentando suas especificidades como periferia do sistema capitalista. No segundo capítulo

chamado ‘Domésticas na Mídia Brasileira’ iremos primeiramente discutir o trabalho de Sônia Roncador (2008) sobre a literatura, posteriormente iremos apresentar alguns exemplos dessas representações na televisão, nos jornais e em outras mídias brasileiras. Por fim, no terceiro capítulo ‘‘Filmes de Domésticas’ como subgênero do cinema brasileiro’ iremos apresentar nossa divisão do subgênero de domésticas no cinema brasileiro entre ‘comédias’, ‘documentários de alteridade’ e ‘ficções críticas’, para por fim, apresentarmos nossas análises filmicas defendendo o ano de 2001 como ponto de virada dentro dos padrões deste novo subgênero cinematográfico.

2 REPRESENTAÇÕES DE TRABALHADORAS DOMÉSTICAS NO CINEMA

Janet Wolff (1982) desenvolveu questões importantes para compreendermos o caráter mercadológico dos produtos artísticos que podemos aplicar às produções audiovisuais. A autora enfatiza o papel do artista não como um gênio inspirado e isolado socialmente que produz uma arte simbólica e etérea. Esta visão romântica do artista pode impedir que sua arte seja compreendida como um produto coletivo inserido em um contexto social, histórico e econômico específico. A produção da arte dentro do sistema capitalista foi considerada como diferenciada por ter o artista como uma figura que precisa de isolamento da sociedade para poder produzir criativamente. Essa visão foi gerada durante o Renascimento, partindo de uma visão do gênio como aquele que recebe a inspiração de Deus. Antes disso, o trabalho artístico era como qualquer outro trabalho de responsabilidade coletiva, onde se trabalhava dentro das guildas e os patrões dos artistas eram os mecenas, seus patrocinadores que possuíam o domínio da demanda da produção. Mesmo após o esfacelamento das guildas, a arte continua sendo um produto coletivo, longe de ser a criação de um gênio isolado socialmente. (WOLFF, 1982) O trabalho artístico é um trabalho como qualquer outro, e seu caráter subjetivo de criação é estudado por análises culturais que podem ser muito úteis para a sociologia. As ações humanas estão condicionadas às estruturas sociais, institucionais, econômicas e políticas, e isso não significa que não temos poder de prática livre, mas que justamente são essas estruturas que nos permitem agir de maneira a aceitar suas imposições ou se rebelar contra. Essa agência humana é, portanto, condicionada ao seu contexto, e não acontece de maneira pura e simplesmente criativa. Artistas não estão descolados da sociedade. Fazem parte desta como qualquer outro trabalhador.

O conceito de arte é aqui utilizado de maneira mais abrangente para compreender as diferentes manifestações artísticas, compreendendo dentro de suas especificidades, apesar de serem entendidas como atividades coletivas, são todas “repositórios de significado cultural ou, como por vezes é dito, como sistemas de significação.” (WOLFF, 1982, p. 16) Para analisar essas manifestações culturais artísticas, Janet Wolff (1982) considera o materialismo histórico como metodologia mais indicada de análise, apesar de precisar do auxílio de outras perspectivas quando dá importância às problemáticas de gênero, como as desigualdades e opressões. Neste ponto consideramos a importância do uso História Social, perspectiva que busca a união de diversos fatores, problemas, fontes e perspectivas para buscar uma extensão maior e mais complexa, que não poderia ser compreendida de maneira reduzida. Portanto,

aliamos os Estudos de Gênero para aprofundar as questões relativas as construções sociais e relações de poder envolvidas nas representações de domésticas na mídia.

A História Social se insere no campo acadêmico desde o século XIX em disputa com a chamada ‘história tradicional’. Com a intenção de se diferenciar daqueles estudos focados na análise política das organizações sociais, tal perspectiva visava desenvolver pesquisas mais preocupadas com o caráter econômico das relações sociais, atentando principalmente às hierarquias e movimentos sociais. Ou seja, a História Social não dá espaço para uma história burguesa, individual, onde não há uma preocupação com as relações de poder. A intenção é justamente dar espaço para visualizar as desigualdades, compreendendo os indivíduos como integrantes da sociedade como organização coesa e autônoma, que produz seus signos culturais próprios. Ao longo das décadas seguintes, sobre essa questão da produção de signos e significados culturais, alguns autores se destacaram por ter uma visão de maior autonomia e agência dos indivíduos. Questões como a historicização da experiência e a representação coletiva são categorias importantes que permitem maior agência aos indivíduos. Mas como a História Social contribuiria para pesquisas que utilizam o cinema como fonte?

Alguns autores, como Jesús Martín-Barbero e Rick Altman, consideram os gêneros filmicos como importantes chaves de análise do cinema numa perspectiva dos Estudos Culturais. Para Martín-Barbero (1987), os gêneros filmicos vão além de um recurso narrativo, pois alcançam sentido por meio do reconhecimento e leitura de espectadores. Sendo assim, o gênero é utilizado como uma estratégia de comunicação e construção de sentido. O estudo dos gêneros cinematográficos é a extensão dos estudos dos gêneros literários, pois os teóricos geralmente fazem uso da tradição crítica dos gêneros literários. Apesar disso, podem ser explicitadas as particularidades da linguagem cinematográfica, como foi desenvolvida por estudiosos no final da década de 1960 um aporte teórico metodológico especificamente para o desenvolvimento de objetos de estudos cinematográficos. Os gêneros, dentro da teoria cinematográfica, são importantes instrumentos para compreender diversas facetas de qualquer produção. Eles compreendem fórmulas que regem uma produção, contém estruturas que definem os discursos. Importantes também, pois têm função dentro da economia global do cinema, onde a indústria midiática depende da produção de mensagens e práticas culturais em circulação para um vasto número de espectadores. (ALTMAN, 2000)

Os gêneros podem ser identificados como um esquema básico, uma fórmula que precede, programa e configura a produção na indústria; uma estrutura formal em que são

construídos os filmes; uma etiqueta ou categoria fundamental para as decisões de distribuidores e exibidores; um contrato com o espectador. São pressupostos pela teoria cinematográfica a categorização dos gêneros seguindo estas quatro preposições: as produções dos filmes seguiram um esquema básico de reconhecimento de gênero; todas elas são facilmente identificadas com este gênero; durante as exibições esses filmes foram identificados pelo seu gênero; o público reconheceu esses filmes como de tal gênero. Partindo do pressuposto de Rick Altman (2000), que os gêneros possuem um tema e uma estrutura determinados, então, para que um gênero seja reconhecido, os filmes devem ter um tema em comum. Portanto, a essência do gênero está na fusão entre tema e estrutura - ou semântica e sintaxe. Os filmes de gênero estão, portanto, estreitamente ligados a cultura que os produziu, aos seus vínculos com o 'mundo real'. Para alguns, os personagens gerados pelos filmes de gênero são exageradamente falsos e simplificados demais conforme a experiência concreta humana, porém, esta seria na verdade uma vantagem, por carregar símbolos e valores de forma direta. Dessa forma, os filmes são, portanto, produtos funcionais da sociedade e os gêneros têm função ideológica, pois as narrativas servem como autoexpressão da sociedade e que pode apontar para as suas contradições de forma crítica.

O musical seria um dos gêneros embrionários do cinema, tendo chegado após o advento do som nas produções. Uma de suas características é a busca por representar o mundo dos espetáculos e da música, onde as letras e performances constituem a narrativa. *O Casamento de Louise* (2001), um dos filmes analisados neste trabalho, tem uma influência deste gênero quando representa Luzia, a trabalhadora doméstica, tocando panelas na cozinha e cantando sobre fazer feijoada para os filhos da empregadora. A musicalidade de Louise, neste caso, está em contraposição com a expressão musical de Louise, a empregadora, que toca violino em uma orquestra. Nesse caso, a experiência que cada uma tem indica o seu local na sociedade de classes, enquanto uma pratica o violino, o mais valorizado instrumento de cordas de uma orquestra, conjunto de músicos que tocam um estilo voltado para as altas classes, a outra aprendeu sozinha em casa a tocar um instrumento não convencional, indicando sua falta de oportunidade na infância de ter um instrumento musical. Neste filme o gênero de maior destaque é a comédia, que tem como função básica o fazer rir, mas que também pode ter intenções mais complexas específicas, como levantar certos assuntos mais complexos e polêmicos de forma leve.

A história hollywoodiana nos mostra que os estúdios estão em constante embate com as opiniões dos críticos quanto aos gêneros das produções, porque enquanto os críticos

buscam o enquadramento rígido dos filmes dentro de gêneros específicos, os estúdios buscam a aprovação do maior número de espectadores, portanto, acabam por mesclar diferentes gêneros sem a intenção de mencioná-los e classificá-los – inclusive, com apelo publicitário na busca por diferenciar os gêneros e acordo com o público, considerando como ‘para homens’: *westerns*, aventura e ação; ‘para mulheres’: drama, musical e comédia romântica; e de interesse mútuo: fantasia, filmes de época e históricos. Qual a relação de ‘filmes de domésticas’ com estes sistemas de gêneros?

Os ‘filmes de domésticas’ guardam várias semelhanças com esse sistema. A mistura de gêneros é primeiramente um problema discursivo. Apesar da busca por parte dos gêneros cinematográficos em impor normas culturais, em geral, espectadores buscam em seu consumo midiático algum prazer contracultural. Sendo assim, há na experiência dos espectadores um movimento mútuo de prazer cultural e contracultural, e assim se organizam os filmes de gênero, onde alinham a estrutura comum do gênero ao mesmo tempo que o extrapolam. *Domésticas*, por exemplo, representa mulheres que têm constante preocupações com sua vida romântica, sonham com o par perfeito e costumam pintar os cabelos, as unhas e se preocupar com sua aparência, ou seja, estas personagens estão carregadas de signos considerados femininos. A intenção, neste caso, é alcançar esta parcela da população, e representá-la como tal, segundo as concepções dos autores, produtores e demais profissionais envolvidos. Como demonstra o trabalho de Janaína Jordão (2008) sobre as questões relacionadas a moda, beleza e consumo da mídia de trabalhadoras domésticas, esta camada da sociedade, considerada subalterna, se relaciona diretamente com a mídia hegemônica se apropriando, negociando ou negando seu conteúdo, ou seja, o público é também interlocutor e participante na construção da cultura.

Desse modo, ainda segundo Rick Altman (2000), os gêneros cinematográficos desempenham diversos papéis dentro da disputa discursiva na cultura de massas. A decisão por envolver um ou vários gêneros dentro do discurso depende de variáveis como publicidade, estratégia de produção e exibição, olhar da crítica e da recepção dos espectadores. Por trás de qualquer unidade compreendida dentro de cada gênero há uma comunidade de espectadores que compartilha sua experiência de prazer como espectadores. O modelo de reflexão sobre gêneros cinematográficos de Rick Altman deixa de lado aquela linha reta entre emissor-receptor e passa a considerar um contato primeiro entre emissor e texto (discursividade primária), para então encontrar múltiplos receptores que estão em

contato e diálogo entre si (discursividade secundária). Ou seja, os gêneros dependem das conexões entre os espectadores. Posteriormente há uma maior complexidade neste processo quando os receptores se voltam para o texto num efeito simultâneo de refração e reflexão, em que há expressão do autor original e também das vozes dos receptores como uma comunidade que redefine e modifica os gêneros a partir de seus propósitos.

Tendo em vista esse processo, a utilização da música brega e do rap em *Domésticas*, assim como os estigmas e estereótipos do romance representados nas domésticas do filme indicam a importância da análise dos gêneros cinematográficos para compreender tais filmes, que têm a intenção de um grande alcance de espectadores. Ambos os filmes citados são fortemente influenciados pelo gênero clássico hollywoodiano, onde há a presença de oposições culturais de maneira maniqueísta, repetição de temas, efeitos ou signos. Segundo Sergio Alegre (1997), e repetição de narrativas e certos signos indicam como rituais de representação são reforçados como normas sociais, ou seja, influenciam a forma como a sociedade vê e age sobre o mundo.

2.1 O cinema clássico hollywoodiano: domésticas/imigrantes

[Christopher] - Eu não entendi. O que aconteceu?

[Marisa] - O que você não entendeu? Eu sou uma doméstica.

[Christopher] - O que foi isso? Alguma aposta? Um jogo de pegar os hóspedes?

[Marisa] - Não! Eu estava experimentando a roupa dela e você chegou, e me convidou pra sair, e...

[Christopher] - E então pensou que deveria mentir para me manter interessado?

[Marisa] - Quem está enganando quem aqui? Você acha que iria ter olhado pra mim se soubesse que sou uma doméstica? (84'20" - 84'42")¹⁶

[John] - Ei, eu queria poder te ajudar mais.

[Flor] - Eu nunca conheci um homem que se colocasse no meu lugar como você. Como você se tornou esse homem? (81'31" - 81'53")¹⁷

[Helstron] - Sabe que você é uma mulher muito bonita?

[Luzia] - O senhor acha mesmo?

[Helstron] - Acho. Lá na Suécia não temos muito assim... morenas como você.

[Luzia] - Eu acho que a caipirinha embaçou sua vista, seu Helstron.

[Helstron] - Embaçou a vista, mas abriu o coração! (53'24" - 53'53")¹⁸

¹⁶ Diálogo de *Encontro de Amor* (2002) entre Marisa, a camareira, e Christopher, o hóspede que se apaixonou por ela sem saber que era uma doméstica - tradução própria.

¹⁷ Diálogo de *Espanglês* (2004) entre Flor, a doméstica imigrante, com John, seu empregador, num momento que desenvolvem um relacionamento amoroso - tradução própria.

¹⁸ Diálogo de *O Casamento de Louise* (2001) entre Luzia, a doméstica, e Helstron, o maestro pretendente da empregadora Louise.

Pesquisas de diferentes perspectivas teóricas, mesmo diante de contextos distintos conforme a localidade e a temporalidade da experiência concreta do trabalho doméstico remunerado, apresentam um padrão de análise que busca perceber a continuidade de diferentes formas de desigualdade racial, de gênero e de classe. (CHANEY; CASTRO, 1989. GRAHAM, 1988. HANSEN, 1989. PALMER, 1989) Através do apanhado desses trabalhos, Louise Tilly (1991) aponta para as diferenças na distribuição de mão de obra conforme o contexto de cada país no desenvolvimento do capitalismo. O processo de industrialização mundial, primeiramente na Inglaterra, depois em outros Estados do oeste europeu, afetou a atividade em economias autônomas e dependentes de outros locais. Na Europa, resultou num desenvolvimento desigual e colapsou economias locais. Homens e mulheres encontravam novos empregos localmente, e migravam para cidades próximas procurando trabalho. A escassez de emprego formal fez com que mulheres aceitassem trabalhos como serviçais. Como todos esses trabalhos demonstram, a combinação entre dependência pessoal e trabalho assalariado é claramente uma relação opressiva. Esse processo levou cerca de 100 anos no caso da Inglaterra. Nos Estados Unidos, o declínio da proporção do trabalho doméstico ocorreu antes, mas o serviço doméstico continuou sendo uma ocupação majoritariamente de mulheres mesmo depois de 1940.

Com o desenvolvimento das economias ocidentais, o trabalho com pagamento regular se tornou comum, e os direitos trabalhistas foram sendo desenvolvidos com as organizações coletivas dos trabalhadores, primeiramente em categorias majoritariamente ocupadas por homens, tendo assim o trabalho doméstico sido desconsiderado. Pessoas sem qualificações, ou membros de grupos raciais e étnicos estigmatizados, assim como imigrantes e mulheres se tornaram em grande parte trabalhadores domésticos. Essa escolha era limitada por suas características, devido a segregação e discriminação da sociedade. Após mudanças na economia global, desde 1950, milhões de caminhos migratórios se desenvolveram. Mulheres em países industrializados passaram a conseguir, com certa dificuldade, cargos em setores altos, graças ao trabalho doméstico de imigrantes como nos Estados Unidos e na Europa.

A literatura sobre serviço doméstico aponta para uma diferenciação entre as experiências da América Latina, e para os demais países do Norte Global em comparação com os índices dos países considerados mais desenvolvidos. As taxas de crescimento do emprego doméstico são diretamente associadas aos índices de desigualdade econômica. (BRUSCHINI;

LOMBARDI, 1999) Na Suécia, o censo de 2000 indicou o número de apenas duas trabalhadoras domésticas no país. Nos Estados Unidos o número de domésticas voltou a crescer conforme também aumentou o número de mulheres em empregos executivos de alta remuneração.

Em 1987, na Suécia, a parcela de renda auferida pelos 10% mais ricos da população era de 2,7% vezes maior do que os 10% mais pobres, enquanto, nos Estados Unidos, essa parcela era 5,9 vezes superior aos mais pobres. Já no Brasil, os 20% mais ricos da população detêm 65% da renda total e os 50% mais pobres ficam com 12% (em 1960 essa relação era de 54% contra 18%). A renda média dos 10% mais ricos é quase 30 vezes maior que a renda média dos 40% mais pobres. (MILKMANN; REESE; ROTH, 1998, p. 153 apud BRITES, 2008, p. 1)

Conforme a expansão e o estabelecimento do neoliberalismo, foi sendo intensificado um padrão de trabalhos mais flexíveis, informais e precarizados, principalmente num contexto de imigração. (LEWIS; DWYER; HODKINSON; WAITE, 2015) Como afirmamos anteriormente, consideramos a mídia, e o cinema principalmente, como forte geradores de práticas sociais, agindo diretamente na produção e reprodução cultural de modelos e representações que envolvem o cotidiano das pessoas. Esta indústria cultural, portanto, produz também suas representações de trabalhadoras domésticas, tendo determinados contextos temporais e de localidade, desenvolvendo diferentes abordagens.

Desde o cinema silencioso até a atualidade, o cinema hollywoodiano construiu um padrão de representação de trabalhadoras domésticas estereotipadas através de uma ‘imagem indelével’ dessa figura na cultura popular, geralmente representada por mulheres negras ou imigrantes latinas e asiáticas, os papéis seguem um padrão de submissão, apesar de que recentemente possamos perceber algumas mudanças neste padrão, como demonstra o recente *Histórias Cruzadas* (2011), dirigido por Tate Taylor. (FULLER, 1990) A mídia estadunidense expõe uma narrativa sobre latinidade muito ligada a questões econômicas, demográficas e culturais sobre imigrantes. A ficção costuma ter um número insignificante de mulheres latinas, e quando estas têm papéis de destaque, geralmente são de enfermeiras ou trabalhadoras domésticas. Nesses casos, como nas séries da NBC, ou as personagens têm a função de representar testemunho ou ser vítimas compreensivas de crimes, como em *Lei & Ordem* (1990-)¹⁹; ou simplesmente um alívio cômico irônico, como em *Will e Grace* (1998-2020).²⁰

¹⁹ Título original: *Law and Order*.

²⁰ Título original: *Will and Grace*.

Diante do grande número de produções cinematográficas do Norte Global com maior destaque para diferentes representações de trabalhadoras domésticas,²¹ apresentaremos como recorte a perspectiva de Isabel Molina-Guzmán (2010) por discutir, a partir de filmes hollywoodianos de maior alcance midiático, questões de gênero e raça a partir temática da imigração, a percepção da construção de uma identidade ‘outra’ para a afirmação da nacionalidade estadunidense. A autora defende o argumento de que o trabalho doméstico de mulheres latinas nos Estados Unidos é considerado aceitável por conta da construção de representações da categoria no cinema hollywoodiano, havendo inclusive uma negociação com a audiência quanto ao retrocesso no contexto anti-imigração global. Segundo sua análise dos filmes *Encontro de Amor* (2002),²² dirigido por Wayne Wang e *Espanglês* (2004),²³ dirigido por James L. Brooks, juntamente de um estudo de recepção das discussões dos espectadores no IMDb sobre a imigração latina e o trabalho, a autora conclui que há consequências culturais e políticas para a chamada ‘colonização simbólica’ da mídia *mainstream* estadunidense sobre a latinidade. Mas qual a relação destas representações estadunidenses com as domésticas no cinema brasileiro?

Funcionando como um conjunto de ferramentas historiográficas de análise do passado para dar conta do processo de globalização, a História Global instaurou um desafio fundamental nas Ciências Sociais e nas narrativas dominantes das mudanças sociais. Os emaranhados de informações e as redes que caracterizam o presente e o passado num sistema de interação e troca. Para mudar o padrão das pesquisas que focavam no estudo dos Estados-nação, e de perspectivas eurocêntricas, a História Global busca superar esses defeitos das disciplinas modernas para examinar processos históricos para além de limites e fronteiras, mas considerando o Mundo de maneira conectada, onde há circulação e trocas de ideias, pessoas e coisas. (CONRAD, 2019)

A centralidade do poder europeu gerou para outras populações um processo de incorporação nas suas tradições e culturas sob o argumento da superioridade e hegemonia europeias. Diante de tal imposição, no final do século XIX com o debate acerca do desenvolvimento/subdesenvolvimento na América Latina houve um processo de resistência,

²¹ Alguns exemplos de produções estadunidenses: *Imitation of Life* (1959), *Diary of a Chambermaid* (1946, 1964 e 2015), *The Maids* (1975), *Sister My Sister* (1994), *Murderous Maids* (2000) *Maid in Manhattan* (2002), *Spanglish* (2004), *Mammoth* (2009), *The Help* (2012). Europeias: *Les Abysses* (1963), *La Noire de...* (1966), *La Cérémonie* (1995), *Mùi du du xahn* (1993), *L'Assedio*, (1998) *At Home* (2014).

²² Título original: *Maid in Manhattan*.

²³ Título original: *Spanglish*.

com forte negação da modernidade e da ideia de uma racionalidade científica, lembrando os vastos conhecimentos das experiências maia, asteca, inca, etc., e o esquecimento ou apagamento de diversos estudos de filosofia, escrita, matemática e outras áreas. A perspectiva pós-colonial - que tem entre os mais importantes autores Edward Said (2007; 2011), Homi Bhabha (1998), e Gayatri Spivak (2010) - critica a lógica colonial na produção de conhecimento científico que é definido exclusivamente pelo pensamento de países da Europa Ocidental. O 'pós' significa não apenas uma superação temporal, mas também discursiva, assim como o 'colonial' procura ir além do colonialismo, alcançando todas as situações de opressão que até hoje estão marcadas na sociedade geradas pelo sistema.

Sob uma perspectiva mais recente da dominação mundial, David Harvey (2004) argumenta que a hegemonia não está mais nas mãos dos europeus, mas sim do 'imperialismo capitalista' dos Estados Unidos, processo que se iniciou no final de Segunda Guerra Mundial, compreendendo

O imperialismo como projeto distintivamente político da parte de atores cujo poder se baseia no domínio de um território e numa capacidade de mobilizar os recursos naturais e humanos desse território para fins políticos, econômicos e militares) e "os processos moleculares de acumulação do capital no espaço e no tempo" (o imperialismo como um processo político-econômico difuso no espaço e no tempo no qual o domínio e o uso do capital assumem a primazia). (HARVEY, 2004, p. 31)

Diante de terem alcançado o título de maior potência global após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos, sob o argumento da liberdade, principalmente comercial, investiram no livre comércio internacional e assim alcançaram um grande poder econômico, com uma rápida resposta de acumulação de capital. Houve também uma busca por alianças com os países recém independentes, como na América Latina, em que relações privilegiadas de comércio, clientelismo e até mesmo distribuição de armamento foram dadas para garantir o poder e ação coletiva contra qualquer ameaça. Além da utilização do poder econômico, os Estados Unidos organizaram um grande poderio cultural de forte influência.

O imperialismo cultural tornou-se importante arma na luta para afirmar a hegemonia geral. Hollywood, a música popular, formas culturais e até movimentos políticos inteiros, como o dos direitos civis, foram mobilizados para promover o desejo de emular o modo americano de ser. Os Estados Unidos foram concebidos como um farol da liberdade dotado do poder exclusivo de engajar o resto do mundo numa civilização duradoura caracterizada pela paz e pela prosperidade. (HARVEY, 2004, p. 53)

Em busca da dominação de uma economia e de um poder político mundial os Estados Unidos buscavam estratégias para conquistar a hegemonia mundial. Como um país

dominante, torna-se assim um modelo para os outros Estados, atraindo-os para manter seu desenvolvimento. Essa dominação é feita de forma conjunta e de mesma importância entre a coerção e o consenso da população. A partir da década de 1970 um novo sistema sob o domínio mundial dos Estados Unidos surgia, o neoliberalismo. O poder da burguesia passou das atividades produtivas para o capital financeiro, utilizado para atacar diretamente a classe operária. Em meio a crescentes manifestações operárias de lutas por direitos conquistados na década de 1960, o presidente Ronald Reagan nos anos 1980 destruiu o poder coletivo do sindicato do tráfego aéreo (PATCO) como um aviso para outros movimentos de trabalhadores organizados. Após essa ofensiva o mundo do trabalho passou por um processo de desorganização e desmobilização, o que acarretou no desmonte de direitos, piorando as condições de trabalho. Aliadas a essas políticas de desmonte, grandes mudanças tecnológicas trouxeram a flexibilidade como regra no mundo do trabalho: a realidade passou a ser o endividamento, aumento do desemprego e baixa remuneração.

Assim sendo, a ideia de raça é questão central para a compreensão do poder mundial dos Estados Unidos no contexto de globalização, principalmente para a experiência da América Latina. Desde a colonização de potências europeias nas Américas foram constituídas identidades sociais e historicamente novas: índios, negros e mestiços. Termos como espanhol e português que antes indicavam apenas a origem geográfica dos indivíduos também passaram a ser novas identidades com marcas raciais baseadas em hierarquias e papéis de dominação. "Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população." (QUIJANO, 1998, p. 117) Essas identidades raciais foram utilizadas como argumento de dominação pela conquista. As antigas ideias de superioridade/inferioridade foram sendo legitimadas e naturalizadas pelas relações coloniais de dominação como sendo universais. O cinema hollywoodiano costuma representar essas questões raciais e demais desigualdades sociais de maneira pouco crítica, legitimando-as através de uma narrativa e de uma decupagem engendradas para atrair o espectador a outras questões, como os sentimentos e angústias das personagens, como se estivessem descolados de seus marcadores étnicos, de gênero e de classe.

Em *Encontro de Amor* Marisa Ventura é a protagonista, uma trabalhadora doméstica interpretada por Jennifer Lopez, numa reconstrução do conto da Cinderela. Marisa trabalha como camareira em um hotel em Nova York e um dos hóspedes se apaixona por ela. *Espanglês* é protagonizado por Flor, interpretada por Paz Vega, uma doméstica que trabalha

como faxineira e babá de uma família na Califórnia enquanto tenta também criar a sua própria filha. Flor também tem um envolvimento romântico no ambiente de trabalho, no caso com seu empregador, o pai desta família, interpretado por Adam Sandler. Ambos os filmes representam o trabalho doméstico de mulheres latinas de uma maneira a incorporar essas profissões de forma romantizada, fazendo com que a realidade concreta aliada a ficção cinematográfica e da interpretação dos espectadores fundamentem a leitura do ambiente político e do cotidiano estadunidense. Apesar do crescimento dos debates anti-imigração ter crescido nos anos 1990 e 2000 nos Estados Unidos, as personagens latinas de Hollywood mantêm-se trabalhadoras esforçadas e moralmente boas. (MOLINA-GUZMÁN, 2010)

O cinema hollywoodiano foi escolhido para este tipo de análise porque é uma linguagem dominante no cinema, que além de influenciar produções de todo o mundo, inclusive a brasileira, compõe elementos chave para a compreensão da construção de uma narrativa sobre a nação estadunidense. David Bordwell (2005) se utiliza de uma análise da narrativa do cinema hollywoodiano clássico (1917-1960) trazendo principalmente questões sobre representação denotativa, além da estrutura dramática, argumentando que existe uma estrutura normativa particular de representação para definir um estilo próprio. Neste estilo próprio os personagens servem para resolver problemas e alcançar objetivos específicos, e ao longo da história aparecem obstáculos que ao final serão superados, havendo sempre uma resolução ou uma vitória final. Esses personagens principais do melodrama e da ficção popular costumam ter características únicas, que atuam junto do *star system* para se encaixar em cada papel. O personagem principal geralmente é o grande responsável pelo andamento da história, sendo agente de causa e efeito de toda a trama. A trama clássica hollywoodiana geralmente segue uma estrutura dupla onde há uma linha de enredo que segue o romance heterossexual e outra que envolve o trabalho, a guerra, ou alguma missão particular. Cada linha possui seus obstáculos e alcançará um clímax. Essa trama segue um padrão de 14 a 35 sequências. Onde cada cena é demarcada segundo critérios neoclássicos de tempo, espaço e ação e a transição das sequências seguem um padrão como escurecimento ou pontes sonoras.

A estrutura das cenas segue o padrão, em que no início há a apresentação dos personagens, da temporalidade, do espaço e de suas emoções. Posteriormente há a busca por alcançar seus objetivos e, por fim, a resolução de seus problemas através de encontros, planejamentos e determinações de prazos. A configuração das cenas determina o desenvolvimento de causa e efeito de maneira a amarrar os problemas pendentes anteriormente, gerando assim uma linha de ação, denominada de 'linearidade' característica da

construção clássica. O final da trama na estrutura clássica se dá pela conclusão absoluta dessa linha causal. Há em grande medida a utilização de finais felizes como conclusão lógica, mas por outro lado, a utilização de 'inadequações' sugere que o final clássico não é tão importante para a estrutura em si. Inclusive, em finais que terminam com uma resolução principal podem deixar de lado algum assunto inacabado para que possa ser resolvido em um epílogo, repetindo os motivos conotativos utilizados ao longo do filme.

Nesse tipo de narrativa não há espaço para o não dito, para a 'invisibilidade' porque a narração clássica tende a ser onisciente, sabendo mais do que qualquer personagem envolvido na trama, e raramente se envolve com o espectador diretamente. As técnicas são utilizadas para tornar este estilo organizado e estável, como uma iluminação de três pontos, o uso do plano americano e fechado, os cortes de cenas de diferentes tipos de *raccords*, o uso de plano e contraplano para ambientar um diálogo entre cenas, etc.

Esses três fatores contribuem com boa parte da explicação de por que o estilo hollywoodiano passa relativamente despercebido. Cada filme individual recombina normas familiares em padrões previsíveis, conforme as exigências do *syunzhet*. O espectador raramente terá dificuldades para compreender os elementos de estilo porque estará orientado no tempo e no espaço, e porque as figuras estilísticas serão interpretáveis à luz do paradigma. (BORDWELL, 2005, p. 294)

Não é aceitável tratarmos dos espectadores como passivos diante desses processos, apesar de compreendermos a cultura dominante como fortemente influente dentro do processo de reprodução de signos culturais. A partir de sua própria leitura autônoma, os espectadores constroem suas interpretações sobre a trama e os esquemas apresentados. Por isso uma leitura crítica da mídia é tão importante. Portanto, estes filmes nos informam sobre a ideologia dominante e seus conflitos em relação a feminilidade, domesticidade, latinidade e cidadania. O cinema pode constituir também um espaço de contestação e debate público de questões sobre raça, nacionalidade e identidade de gênero. A colonização simbólica depende da prática narrativa de normas, valores e crenças dominantes de latinidade. Há uma homogeneização dentro de representações nos filmes e na televisão sobre o que é latinidade reforçando fronteiras entre nações e diferenciando esses sujeitos étnico e racialmente marginalizados da perspectiva de anglo-saxões e protestantes. Essas representações cristalizam crenças sobre as origens e evoluções das nações sob narrativas e histórias. O cinema foi e é amplamente

utilizado como projeto narrativo na construção de nações e impérios, auxiliando também na manutenção da ideologia dominante e no controle colonial.²⁴

O contexto do trabalho de mulheres latinas nos Estados Unidos durante a década de 1990 era de relações continuadas do imperialismo sob a América Latina, especialmente o México, como a crescente dependência financeira por conta das *commodities*, além do aumento da migração feminina para desenvolver trabalhos racializados e precarizados nos Estados Unidos. (LOWE, 1998) Enquanto no cinema *mainstream* hollywoodiano a travessia da fronteira entre México e Estados Unidos é representada de maneira segura e tranquila, a mídia conservadora jornalística trata da travessia de latinos para os Estados Unidos como um espaço perigoso, de criminalidade e terrorismo. Em *Espanglês* a personagem de Flor atravessa a fronteira de ônibus, e em um trecho a pé com sua filha sem grandes complicações, e seus motivos são apenas para uma melhora de sua condição financeira. A casa delas no México era praticamente tão bem estruturada em comparação a nos Estados Unidos. O que esse tipo de representação não mostra é que a decisão de migrar está diretamente relacionada com a pobreza e o desemprego.

Em comédias românticas o corpo de mulheres latinas é utilizado pela heteronormatividade como fonte do desejo sexual do branco. Por conta disso as personagens são hipersexualizadas, como Flor em *Espanglês*, que é representada constantemente com roupas justas e curtas. Esse tipo de representação serve como ponte cultural entre latinos e não latinos através do desejo destes últimos. A questão da língua também é cara para essa discussão de uma visão estadunidense sobre a experiência latina em seu país. A decisão de Flor em aprender inglês mesmo mantendo sua cultura mexicana é o maior sinal de aculturação amigável dessa produção, e os debates no IMDb sobre o filme revelam certa dominância por parte dos espectadores estadunidenses para que imigrantes aprendam sua língua. Ou seja, por mais que o filme traga uma versão romantizada da experiência latina nos Estados Unidos, o discurso anti-imigrantes da mídia jornalística se mantém na recepção do filme. Apesar disso, na análise de representações de trabalhadoras domésticas latinas na televisão, L. S. Kim (1999) nota que as comédias e notícias sobre domésticas latinas nos anos 1990 contribuíram para diminuir um período de descontentamento em relação a imigrantes sem documentação. Dessa forma fica claro que, levando em conta o gênero da comédia, o humor é essencial para que a recepção seja mais facilmente amigável.

²⁴ Um bom exemplo seria o grande esforço publicitário dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial para se integrar aos demais países das Américas com a Política da Boa Vizinhança. Para mais, ver: MAUAD, 2002; VALIM, 2017.

Comédias românticas sobre latinas imigrantes ou latinas domésticas prosperam somente quando contém ansiedades culturais e imigração ilegal através do humor. Mas para que o humor funcione, o trabalho doméstico de limpeza e de cuidado deve ser purificado de seus estigmas e status inferior. (MOLINA-GUZMÁN, 2010, p. 163)²⁵

Dessa forma foi construída a visão de que o trabalho doméstico racializado é uma profissão nobre, seja para auxiliar principalmente mulheres brancas, viúvos ou idosos. As personagens são construídas em torno de valores tão essencialmente bons e maternais que são inclusive vistas como melhores em seu trabalho do que as próprias mães empregadoras com seus filhos. A constante romantização do trabalho doméstico de mulheres latinas nesse contexto ignora a realidade de um trabalho duro, precarizado e envolvido em relações racistas. A personagem de Flor, uma mexicana imigrante nos Estados Unidos que segundo Katarzyna Marciniak (2007) possui características baseadas em uma latinidade seguindo as expectativas estadunidenses, tendo assim uma 'estrangeiridade palatável', como uma mulher latina seria construída para o '*western gaze*'²⁶. Marciniak defende que localizar uma mulher estrangeira nesse caso serve como uma busca pela simpatia dela dentro do sistema familiar patriarcal para reforçar o universo diegético desse modelo de 'Primeiro Mundo branco'. Nesse caso, Flor também serve para limpar não só a casa de maneira objetiva, mas também para limpar moralmente a relação familiar enquanto maternal, doméstica e gentil em comparação a mãe Deborah que é representada como neurótica e narcisista. Assim, Flor serve para ser o oposto de Deborah com uma intenção puramente didática, buscando o entendimento de que a mãe deve focar mais na maternidade e menos na vida profissional. Flor na verdade não está no filme para limpar a casa, mas sim para se envolver emocionalmente com os personagens e contribuir moralmente na construção da trama.

Em *Encontro de Amor* a personagem de Jennifer Lopez, Marisa, tem sua identidade intencionalmente ambígua, ora lida como estadunidense, ora como latina. Ela fala algumas palavras em espanhol, mas nunca um diálogo completo. Dessa forma a narrativa do filme é utilizada para manter a identidade de Jennifer Lopez como convenientemente latina. Em entrevista a atriz e cantora afirma que se identifica com o papel, mas mantém um discurso de que as questões do filme são muito mais sobre respeito a minorias étnicas e sobre classe, ou seja, mantém-se na ideia do 'sonho americano'.

²⁵ Tradução própria.

²⁶ Termo inspirado no conceito '*male gaze*' de Laura Mulvey (1975).

Esse discurso ideológico liberal do filme é inclusive reforçado em resenhas sobre ele, como para o New York Times em que a insuperável força de vontade de Marisa é elogiada. A construção do melodrama sobre o trabalho doméstico contribui para a mensagem universal do filme, onde as trabalhadoras do hotel são invisíveis e maltratadas. Quando a protagonista se envolve com um hóspede o problema visto pelo homem quando descobre de sua identidade está na sua classe, e não em sua identidade latina. (MOLINA-GUZMÁN, 2010) Apesar das relações de desigualdade racial, étnica, nacional, de classe e de língua entre estadunidenses e trabalhadoras domésticas latinas os filmes citados tentam representar uma nobreza inerente nessas personagens mulheres moralmente bondosas. Essas representações escolhem esconder realidades como a de que esses marcadores raciais são inclusive motivo para contratação de seu trabalho sob condições precárias e de vulnerabilidade.

2.2 O Sul Global: domésticas no cinema latino-americano

Para compreender o contexto do cinema brasileiro, precisamos além de localizar o cinema latino-americano, diante da expansão do neoliberalismo e da dominação cultural estadunidense do cinema hollywoodiano, há também questões específicas a serem analisadas no cinema do Sul Global. O processo de modernidade desenvolveu-se em torno de uma elaboração intelectual onde o padrão de conhecimento teve origens no padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo de produção de conhecimento é reconhecida como eurocentrismo. É inegável, portanto, termos em mente este contexto de dominação global quando olhamos para a América Latina enquanto um local de exploração do Norte Global, e para isso, teorias pós-coloniais e decoloniais nos interessam por levar em conta os avanços do sistema capitalista na modernidade.

Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (QUIJANO, 1998, p. 126)

De maneira conjunta, os debates decoloniais e pós-coloniais vem contribuindo para pesquisas sobre como o capitalismo global atua junto da colonialidade de poder e do saber. O fenômeno da globalização em que vivemos é resultado de um padrão mundial de

desenvolvimento do capitalismo moderno eurocêntrico construído através da dominação colonial. Ou seja, a globalização enquanto forma de poder vigente está completamente embebida do elemento da colonialidade, que está intimamente ligada a história da América Latina e das relações de poder com a Europa. (SPITZ, 2021)

Essa colonialidade está baseada na hierarquização de raças, onde existe a ideia da inferioridade de uns em detrimento do poder e dominação de outros. Conforme o desenvolvimento desta lógica de dominação europeia, a experiência na América moderna é de novas identidades sociais, como negros, indígenas e mestiços, reorientando as identidades europeias e sua hierarquização. O domínio e controle através da exploração do trabalho impulsionou o mercado europeu e estabeleceu uma situação de domínio e um sistema de divisão racial do trabalho na América. Após a abolição e o início da monetarização do mercado mundial, a Europa continuou dominando o mercado, dessa vez através do transporte de produtos no comércio transatlântico. Assim houve o eurocentramento do capitalismo mundial através do histórico de colonialidade das 'regiões periféricas', e assim se estabeleceu a hegemonia da Europa neste 'moderno sistema mundo', como chama Immanuel Wallerstein (1974) influenciado pela ideia de 'centro-periferia' de Raúl Prebisch (1959).

Com o desenvolvimento do sistema capitalista, as relações de exploração do trabalho e o controle de produção foram organizadas em torno da relação entre capital e salário com o mercado mundial. Foram produzidas novas identidades históricas baseadas naquela ideia de raça colonial para serem incorporadas nos papéis da nova estrutura global de controle do trabalho. De forma estrutural se associam a raça e a divisão do trabalho, por mais que individualmente sejam suficientes, estabeleceu-se dessa forma a divisão racial do trabalho.

Essa colonialidade do controle do trabalho determinou a distribuição geográfica de cada uma das formas integradas no capitalismo mundial. Em outras palavras, determinou a geografia social do capitalismo: o capital, na relação social de controle do trabalho assalariado, era o eixo em torno do qual se articulavam todas as demais formas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos. Isso o tornava dominante sobre todas elas e dava caráter capitalista ao conjunto de tal estrutura de controle do trabalho. Mas ao mesmo tempo, essa relação social específica foi geograficamente concentrada na Europa, sobretudo, e socialmente entre os europeus em todo o mundo do capitalismo. E nessa medida e dessa maneira, a Europa e o europeu se constituíram no centro do mundo capitalista. (QUIJANO, 1998, p. 120)

Desde o final do século XIX, mas principalmente após o final da Segunda Guerra Mundial na América Latina surgiram espaços de resistência intelectual, ligados ao debate

sobre desenvolvimento e subdesenvolvimento. Um dos argumentos principais é de que a modernidade é um fenômeno de todas as culturas, não somente da europeia. Esse poder global absoluto está diretamente relacionado a elementos como: a colonialidade de poder, o capitalismo e o eurocentrismo. Não há, contudo, uma extinção cultural e diferentes experiências culturais, mas a globalização implica um certo padrão de práticas sociais comuns a população.

O cinema asiático, notadamente o sul-coreano, tem lançado produções sobre o tema do trabalho doméstico remunerado²⁷ que precisariam de uma pesquisa de maior fôlego de análise,²⁸ portanto, neste tópico citaremos alguns filmes latino-americanos como exemplos, diante do grande número de produções existentes.²⁹ Há um número crescente de papéis de destaque para domésticas no cinema latino-americano, porém, esse destaque é dado através do ponto de vista de quem os dirige, como são os exemplos de curtas-metragens brasileiros apontados por Carlos Minchillo (2020) de *Babás* (2010), dirigido por Consuelo Lins e *Do outro lado da cozinha* (2013), dirigido por Jeanne Dosse.

Recentemente, diretores homens têm tratado desse tema em busca de discussões sociais e nacionais, e diretoras mulheres têm demonstrado interesses particulares em tratar o tema. Segundo Deborah Shaw (2017) isso levanta a questão de um novo gênero temático no cinema latino-americano de trabalhadoras domésticas, desenvolvendo novas visões sociais, estéticas e políticas exploradas nesses filmes sobre a luta de classes e o espaço privado. Pretendemos aqui primeiramente demarcar alguns filmes que podem ser compreendidos como pertencentes a este gênero temático, para posteriormente trazermos as análises fílmicas de *Domésticas – o filme* (2001), que, segundo a autora, inaugura este novo gênero temático, e também de *O Casamento de Louise* (2001), outro filme importante para a compreensão das mudanças e permanências em relação a esta virada crítica.

Marcados pelo reconhecimento coletivo de cineastas quanto a desigualdades sociais e questões nacionais quanto as interações cotidianas no ambiente doméstico, filmes como *Domésticas* (2001), dirigido por Nando Olival e Fernando Meirelles, *El niño pez* (2009), de Lucía Puenzo, *La Nana* (2009), de Sebastián Silva, *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, *Zona Sur* (2009), de Juan Carlos Valdivia, *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, *Nunca he*

²⁷ *The Housemaid* (1960), *The Housemaids* (2010) *Ilo Ilo* (2013), *The Handmaiden* (2016), *Parasite* (2019) *The Maid* (2020).

²⁸ Alguns trabalhos sobre o tema: LEE; STRINGER, 2012. KLEIN, 2008. MCHUGH, 2001.

²⁹ Alguns exemplos: *Silvina Ocampo: Las dependencias* (1999), *Cama adentro* (2004), *Empleadas y patronos* (2006), *Mientras tanto* (2006), *Una semana solos* (2007), *Chance* (2009), *Los dueños* (2013), *Los decentes* (2016), *Roma* (2019).

tenido una Hilda (2014), de Andrés Clariond, *Réimon* (2014), de Rodrigo Moreno, *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert, e *Que te dijiste a Dios?* (2014), de Teresa Suarez, trazem as domésticas como protagonistas neste novo gênero temático. Outros filmes do mesmo período, como *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), e *La mujer sin cabeza* (2008), de Lucrecia Martel, possuem representações de domésticas diferenciadas, pois não têm o mesmo foco temático. Estes estão mais preocupados em apresentar as questões de uma identidade feminina burguesa, colocando a figura da doméstica centralmente como uma ‘outra’ identidade em relação àquela. Portanto, há uma nova visão sócio-política nesses filmes revelados pelo seu foco na intimidade, no interior e nos espaços privados domésticos. Estes filmes apresentam discussões sobre as relações de poder presentes neste tipo de trabalho, envolvendo diferentes experiências de mulheres na organização da família e do trabalho na sociedade.

Diferente da experiência dos países do Norte Global, na América Latina há um grande número de trabalhadoras domésticas, resultado de divisões sociais do passado colonial. Segundo dados de atuais, países da América Latina e do Caribe têm a maior proporção de mulheres na categoria, com 93%. (HIGMAN, 2015) Por consistir em um serviço de tarefas tradicionalmente consideradas femininas, como o cuidado com crianças, o preparo de comida e a limpeza da casa, o emprego doméstico geralmente não é considerado um trabalho produtivo, gerando a desvalorização da categoria de trabalhadoras domésticas. Estas são invisibilizadas e suas relações de trabalho são complexas, onde há espaço para abusos e raramente o envolvimento de leis trabalhistas ou sindicais, como ocorre com as categorias tradicionalmente masculinas.

Sabemos que é justamente esse tipo de exploração que mantém a lógica do sistema capitalista. As mulheres que realizam o trabalho doméstico não remunerado constituem a força de trabalho compreendida como mercadoria, comprada pelo sistema, que garante a reprodução social. A divisão sexual do trabalho é executada por conta das relações sociais de sexo e se organiza historicamente de acordo com cada sociedade. Essa divisão não faz uma simples separação entre ‘trabalho de homem’ e ‘trabalho de mulher’, mas determina uma hierarquia e subordina as mulheres historicamente a essas relações de poder. Daniele Kergoat (2009) defende que as análises sobre a divisão sexual do trabalho devem ser mais focadas nas noções das relações sociais, pois essa ótica foi negligenciada conforme o conceito avançou nos estudos das ciências sociais. A socióloga compreende os grupos sociais de homens e

mulheres como tendo interesses antagônicos, porém, não como categorias biologizantes confundidas com a dupla macho-fêmea, mas como construções sociais. As tensões entre esses grupos giram em torno do trabalho e de suas divisões.

Assim, a divisão sexual do trabalho coloca em disputa as relações sociais de sexo que se caracterizam por: ser antagônicas; ter atividades específicas para cada grupo de acordo com sua concepção social e não biológica; as construções sociais têm base material e não somente ideológica, portanto, historicamente as mudanças estão associadas a efetividade da divisão do trabalho; essas relações têm uma base hierárquica entre os sexos, de relações de poder e dominação. Sendo assim, os trabalhos reservados às mulheres geralmente são aqueles relacionados ao cuidado, a limpeza e a família, ou seja, a esfera reprodutiva. Já aos homens, são reservadas as atividades produtivas, de alto valor agregado para a organização política, militar, econômica, etc. (KERGOAT, 2009) Como afirma Hildete Melo (1998) O serviço doméstico é majoritariamente feito por mulheres, pois essas tarefas não exigem nenhuma qualificação, apenas a experiência de criação feminina. Portanto, serve como um caminho alternativo mais curto para trabalhadoras sem qualificação para competir no mercado de trabalho. Para a autora, o modo de vida ‘feminino’ diz respeito às responsabilidades que são atribuídas às mulheres em sua criação como tal, seja como dona-de-casa, mãe ou esposa - para servir a casa, aos filhos ou ao companheiro. Porém, sabemos que não há uma experiência única do que é ‘ser mulher’, e foi justamente esse debate que fez desenvolvimento no movimento feminista suas diferentes vertentes. Devemos, portanto, compreender o trabalho doméstico, por exemplo, como uma atividade totalmente intrínseca às relações sociais, mas também a organização do trabalho e da produção capitalista, de maneira explicativa, inclusive.

A partir do conceito de divisão sexual do trabalho podemos compreender como a tendência neoliberal global de precarização e flexibilização gerou um grande aumento no número de mulheres realizando trabalhos de tempo parcial, onde são feitos horários dispersos durante o dia ou nas semanas; assim como também cresceram trabalhos temporários para os homens em obras públicas, mas também houve uma multiplicação de profissionais mais qualificados, dos cargos executivos mais expressivamente na Europa. Essa flexibilização reforça os estereótipos das relações sociais de sexo. Assim como cresce o número de mulheres em cargos mais qualificados, a desigualdade escancara o aumento também do número de mulheres desempregadas e de salários muito baixos. (KERGOAT, 2009) As relações de poder presentes no trabalho doméstico remunerado estão também relacionadas a uma desigualdade

de classe muito grande. Quanto mais tempo a doméstica desenvolve seu trabalho, mais tempo seus empregadores terão para desenvolverem livremente suas atividades.

Esse tipo de contratação se tornou uma prática amplamente difundida, e se estabelece historicamente através das relações de poder entre gênero, classe e raça, e permite que algumas mulheres consigam alcançar maior prestígio e oportunidades de emprego e autonomia financeira, enquanto outras, as domésticas, continuam tendo que desenvolver o trabalho doméstico dentro de casa, e o remunerado na casa de outras, como o documentário de Gabriel Mascaro, *Doméstica* (2012), demonstra ao escolher uma das sete domésticas para compor o grupo de estudo de seu filme, que contratou outra doméstica para cuidar de sua casa, enquanto ela mesma trabalha na casa de outra pessoa. Nessa realidade, num contexto de expansão do neoliberalismo global, continua a desestruturação de políticas públicas e sociais de apoio à reprodução social.

O trabalho doméstico remunerado é uma relação de trabalho na qual as mulheres, responsáveis pelo trabalho doméstico gratuito em suas casas, repassam para outras mulheres, através de um pagamento, suas atribuições domésticas e, dessa forma, estabelece-se uma subdivisão, baseada em relações sociais de classe e raça, no interior da divisão sexual e racial do trabalho. (ÁVILA; FERREIRA, 2020, p. 7)

Quanto a abordagem escolhida por produtores por abordar relações de trabalho e outras questões sociais, Laura Podalsky (2011) notou que dentre as produções latinas de maior sucesso comercial mundial, como *Central do Brasil* (1998), dirigido por Walter Salles, *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, e *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, apesar de trazerem questões sociais importantes, são frequentemente considerados como participantes de um ambiente despolitizado pró-mercado nas décadas de 1980 e 1990 sob administrações neoliberais da região. Apesar da crítica considerar uma relação simplória entre política e estética, a autora sugere que há uma complexidade na busca desses filmes por 'tocar' o público, do que simplesmente serem apolíticos e sensacionalistas. Em discordância com teóricos como Nelly Richard (2004) e Jean Franco (2002) que argumentam uma limitação de uma estética vanguardista para filmes radicalmente políticos e que representam traumas da ditadura, por exemplo, Podalsky compreende que há uma forma com que cineastas decidam tratar seus apelos sensoriais e emocionais em filmes não explicitamente militantes. Os filmes com a temática das domésticas fogem dessas estruturas, pois o ambiente doméstico que atravessa essa categoria permite encontrar questões de classe,

raça e gênero em relações íntimas envolvendo questões afetivas, mas que abarcam discussões amplamente nacionais e sociais.

Este novo gênero temático mencionado anteriormente que é apontado por Deborah Shaw (2017) como sendo inaugurado por *Domésticas – o filme* (2001), também compreende o sucesso comercial *La nana* (2009), que apresenta uma dialética das relações entre trabalhadora e a família de empregadores. A doméstica Raquel que trabalha para uma família de classe alta há 20 anos passa a se questionar quanto ao *status* de 'como se fosse da família'. Este filme apresenta várias questões importantes para este debate. No aniversário de Raquel, a família decide surpreendê-la com um bolo e presentes. Ela primeiro hesita, mas quando vê que não tem saída vai até a sala de jantar para que cantem parabéns para ela. Todos parecem sem jeito, sem saber como agir em um momento tão atípico. Quando Raquel levanta para levar os pratos para a cozinha a empregadora diz que ela está proibida de lavar pratos agora. Raquel afirma “se não for lavar agora, vou ter que lavar depois”. (5'21" - 5'30") O pai da família sai logo depois que come um pedaço do bolo. Raquel vai atender o telefone, mas deixa de conversar com a mãe, alegando que está comemorando seu aniversário com a família dos empregadores. Quando volta se depara com a realidade, pois se trata na verdade, de mais um dia de trabalho, como qualquer outro.

Além desta ambiguidade entre a falta de pertencimento com a família, mas a busca por uma relação mais informal, Raquel demonstra ter apego nas crianças da família, já que ajudou a criá-las. Um dos filhos pede para mostrar uma mágica para ela, mas parece não ter espaço para algo mais íntimo, como demonstra posteriormente na cena em que um ele fecha a porta justamente num momento que Raquel o observa na sala de jantar de longe pela cozinha. (22'39" - 23'10") Essa proximidade não maternal entre filhos dos empregadores e domésticas é expressa também em outros filmes, como em *Casa Grande* (2014), dirigido por Fellipe Gamarano Barbosa, com Jean e Rita sendo cúmplices de intimidades e brincadeiras. Mais tarde em *La Nana*, Raquel decide contar para a empregadora que está cansada de limpar todos os dias os lençóis sujos de um dos filhos, que logo depois vai tirar satisfações com a doméstica, como se neste momento tivesse sido quebrado o elo de intimidade e cumplicidade construído entre os dois.

O filme se utiliza de uma rivalidade feminina exacerbada entre Raquel e as novas domésticas contratadas pela empregadora, mas este é um recurso de tensão utilizado para demonstrar a confusão mental que Raquel se encontra devido há tantos anos de exploração. Ela está em um momento de descoberta e transição, pois está aos poucos percebendo seu local

na dinâmica familiar e no mundo do trabalho. Raquel não aceita outras mulheres para trabalhar com ela porque isso faz com que ela consiga se ver nelas, trabalhando e sendo explorada. Ela procura a todo custo dar ordens e se colocar em uma posição superior, mas aos poucos percebe que jamais conseguirá, pois será sempre somente ‘a empregada’. Segundo Zoi Kourtoglou (2017) neste filme há um isolamento social de Raquel na casa em que trabalha, como uma espécie de prisão, mas também como se fosse a única companhia possível para ela.

Continuando a lista deste novo gênero, está *Nunca he tenido una Hilda* (2014), que apresenta a empregadora Susana em crise por conta de sua condição de dona-de-casa burguesa com seu passado marxista ao mesmo tempo em que se apoia numa relação obsessiva pela trabalhadora doméstica Hilda, forçando uma amizade, levando até mesmo ao encarceramento da trabalhadora, impedindo sua liberdade. Numa inversão dessa dinâmica, o filme *Chance* (2009), dirigido por Abner Benaim, conta a história de duas domésticas que enfrentam o tratamento de doenças que não podem pagar, então tomam uma mansão onde trabalham e sequestram seus empregadores. *Réimon* (2014) também explora as contradições entre a militância marxista com as relações de poder cotidianas de uma família com a trabalhadora doméstica. Em *La teta asustada* (2009) há uma relação de amante/empregada entre a doméstica Fausta e sua empregadora Aída. Este filme apresenta uma dinâmica de relação neocolonial, onde Fausta, uma mulher indígena de origem andina é vítima do sistema étnico peruano e é explorada por sua empregadora, uma compositora e pianista que se utiliza de seu trabalho para desenvolver suas músicas. O filme mais recente de maior engajamento midiático nesse grupo é o brasileiro *Que Horas Ela Volta?* (2015) que fala das questões complexas relacionadas a maternidade de domésticas que acabam por ter uma relação muito mais íntima com os filhos dos empregadores do que com os próprios filhos. Apresentaremos uma maior discussão sobre este filme no capítulo sobre o cinema brasileiro, especificamente.

Como protagonistas ou coadjuvantes, é inegável o crescimento no número de personagens como trabalhadoras domésticas no cinema latino-americano por conta da compreensão dos cineastas de que esse tipo de personagem pode revelar importantes percepções emocionais e sociais. *La mujer sin cabeza* e *El niño pez* são dois filmes que demonstram fortemente que há uma nova visão sócio-política nesses filmes. Eles se utilizam de estratégias afetivas nas relações ambíguas entre as classes altas e das trabalhadoras domésticas, apoiados principalmente na disputa dentro do ambiente privado doméstico. *La mujer sin cabeza* traz uma forte crítica ao desenvolvimento da classe burguesa através do

trabalho de domésticas. *El niño pez* acusa as mesmas desigualdades em contraste com a realidade dos filhos da doméstica com a filha da empregadora. (SHAW, 2017)

Percebemos, portanto, que em comparação aos filmes analisados no tópico anterior, pertencentes a um contexto de maior desenvolvimento econômico e dominação cultural, possuem produções diferenciadas, mais relacionadas a um apelo romântico e cômico, enquanto que nessas produções mais recentes latino-americanas percebemos uma maior preocupação em representar personagens de domésticas segundo suas experiências de exploração e precarização do trabalho, levando em conta as relações ambíguas com as famílias dos empregadores como uma realidade mais presente da categoria nos países latino-americanos. O caso do Brasil é ainda mais emblemático, e por conta disso apresentaremos no próximo tópico alguns exemplos de representações de trabalhadoras domésticas na mídia brasileira, e por fim no cinema, com os exemplos de análises filmicas.

3 AS DOMÉSTICAS NA MÍDIA BRASILEIRA (1988-2010)

Como já mencionamos, compreendemos as produções da mídia como agentes culturais, e o cinema, assim como os programas da televisão aberta, os jornais, as revistas, e as discussões na internet, ou seja, qualquer interação midiática do público com os geradores de conteúdo, tem nela envolvidas práticas sociais. As escolhas de representações e modelos determinam as formas de agir e pensar da sociedade. (PROUST, 2008) A mídia é um dos lugares de maior desempenho dessa disseminação de ideias hegemônicas, e não seria diferente com as concepções acerca da figura da doméstica, que foi se transformando conforme o tempo e as intenções de cada agente. Essa difusão em larga escala dos valores dominantes sobre a classe trabalhadora é um dos mecanismos utilizados para a manutenção do sistema, portanto, por mais que os oprimidos tenham consciência disso, esses valores se tornam uma massa de ideias contraditórias diante a experiência desses indivíduos na sociedade.

Devemos analisar criticamente esses modelos e representações pois eles dominam nosso cotidiano, influenciam nosso comportamento, nossas opiniões, e contribuem diretamente na formação da nossa identidade. Essas produções culturais são mercadoria. Diante disso, seguimos defendendo que enquanto houver exploração, haverá resistência. A não reação por parte das classes mais exploradas não é simplesmente sua falta de consciência. São diversas as possibilidades para que isso ocorra, como simplesmente exaustão de trabalho e falta de energia para combater um sistema sabido como muito bem estruturado frente a massiva exploração global, ou seja por receio de se virar contra esse sistema, que possui tamanha força e organização para o controle social. (THOMPSON, 1987)

Nos interessa a História Social que entende a cultura como dinâmica, sendo o espaço onde as representações do mundo são produzidas, colocadas em prática e em comunicação, gerando signos, e dando espaço para cada indivíduo, a partir de seu capital simbólico social, fazer sua interpretação e apropriação.

A ação remete causalmente à experiência e às representações, mas estas remetem ao mundo; a realidade social é captada mediante os recursos culturais disponíveis e só assim se torna ação, mas essa realidade impõe limites significativos que os sujeitos não estão livres de ultrapassar. As categorias cognitivas dos sujeitos são interiorizações simbólicas da realidade, que lhes é externa e existe independentemente delas. Continua em uso, então, uma teoria das ideologias (mas não das ideologias como falsa consciência), e as categorias serão tanto mais eficazes quanto mais estiverem adequadas às propriedades intrínsecas do social em si. (CARDOSO, 2012, p. 17)

Portanto, não nos interessa apenas a realidade social, mas também as representações e visões de mundo geradas por ela. Representações estas que também indicam um retorno, pois também influenciam na reconstrução da realidade. Os estereótipos de representações de domésticas na mídia brasileira têm um fundamento dentro das idiossincrasias da categoria. Um historiador muito influente da História Social que nos ajuda a compreender essa questão foi Edward P. Thompson (1987), que defendeu a classe social como sendo o mesmo que consciência de classe. Talvez, mais importante do que compreender as relações entre as classes sociais seria compreender como elas se enxergam. Para isso, buscaremos algumas definições de cultura e ideologia, uma das categorias mais polissêmicas e complexas para as ciências sociais, para discutirmos o valor dos estudos de representações filmicas na historiografia para esta pesquisa.

É comum a confusão de ideologia como ideário político, social ou histórico que esconde a verdade dos males do mundo. Ao contrário de uma teoria, que tem por objetivo exprimir uma realidade social e histórica, a ideologia pode partir de ideias que não tem ligação com sua origem histórica. Ideologia pode ser uma ideia que não tem lugar específico no espaço, por se pretender universal. (CHAUÍ, 2008) Cotidianamente entende-se que o real são aquelas coisas presentes nas experiências naturais ou humanas, como objetos físicos, psíquicos ou culturais. Porém, essa é justamente a nossa percepção das coisas, não elas em si. Nós damos um devido valor ou significado a cada uma das coisas de acordo com nossa experiência individual e coletiva.

Para explicar a ideologia de maneira didática, Marilena Chauí (2008) dá o exemplo de uma montanha, que pode ser simplesmente uma coisa natural da geologia terrestre, mas para uma certa religião politeísta pode ser a casa de deuses; ou por exemplo, dentro do sistema capitalista, para uma empresa que explora minério de ferro, aquela montanha é comprada e passa a ser propriedade privada da empresa, então esta montanha agora é responsável pelo lucro de tal empresa, passando a ser matéria-prima, possibilidade de obtenção de lucro. Para o trabalhador ela é lugar de trabalho.

Assim fica claro como cada objeto depende do significado que lhe é atribuído e por quem. Nesse ponto, precisamos do empirismo para compreender que as coisas não são simplesmente puro idealismo, mas sim que partimos de coisas reais e observáveis para então lhes atribuir valor e significado. Esse é um posicionamento importante, pois a perspectiva idealista considera justamente as ideias e significados como o real. Entendemos o real como um processo, como o movimento que a sociedade faz com seus objetos para a obtenção de

significado. A ideologia presente no cinema é resultado do acúmulo de relações presentes no processo de produção dos filmes, e essa produção cinematográfica se diferencia das outras formas artísticas.

Diferentemente das obras de literatura, de pintura, de escultura, de música e do próprio teatro, o filme não é o fruto de um ato único, mas o resultado de uma sucessão de atos extremamente diversificados. E este processo de acumulação e de produção ideológica concretiza-se não somente durante as diferentes fases de fabricação propriamente dita do filme (concepção, argumento, adaptação, diálogos, rodagem, montagem, mistura), mas também em relação às condições materiais e ideológicas da sua exploração e da sua difusão. (LEBEL, 1972, 105-106)

O cinema não reproduz ideologia, mas produz num novo “progresso ideológico”³⁰ de ressignificação, que pode ser inclusive contraditório. Janet Wolff (1982) defende a ideologia primeiramente como sendo a relação indissociável entre ideias, opiniões e as condições coletivas de existência, que são estruturais, e posteriormente classifica a ideologia como um sistema de crenças e ideias de diferentes classes ou grupos sociais. A socióloga e historiadora da arte discute questões como a agência das ideologias alternativas em relação à ideologia dominante, atentando para o fato de não ser só a classe criadora de ideologias. Há outros grupos possibilitados de desenvolver seus modos de pensar específicos, como as identidades de gênero ou étnicas. Além de modos de vida e crenças, a ideologia pode gerar práticas institucionais culturais, como escolas, igrejas e partidos políticos. Portanto, a análise de uma produção artística deve levar em conta todas essas questões de contexto ideológico cultural.

As formas de produção artística à disposição do artista desempenham um papel ativo na construção da obra de arte. Nesse sentido, as ideias e valores do artista, eles próprios constituídos socialmente, são mediados pelas convenções literárias e culturais de estilo, linguagem, gênero e vocabulário estético. Assim como o artista trabalha com materiais técnicos da produção artística, também trabalha com os materiais existentes da convenção estética. Isso significa que, na leitura dos produtos culturais, precisamos compreender sua lógica de construção e os códigos estéticos específicos usados na sua formação. A ideologia não é expressa em sua forma pura na obra, agindo esta como um veículo passivo. Pelo contrário, a obra de arte retrabalha essa ideologia de forma estética, de acordo com as regras e convenções da produção artística contemporânea. (WOLFF, 1982, p. 76)

Terry Eagleton (1997) levanta pelo menos 15 definições diferentes de ideologia: seja como o, já citado, processo de produção de significados na vida social; como ideias de uma certa classe ou grupo social; ideias que legitimam o poder dominante; comunicação

³⁰ Termo utilizado por Jean-Patrick Lebel (1972), porém que não implica uma linha evolutiva de desenvolvimento.

organizadamente distorcida; ilusão socialmente necessária; conjunto de crenças orientadas para ação, entre muitas outras. Ao mesmo tempo em que ao redor do mundo movimentos ideológicos se desenvolvem cada vez mais e com mais força, cresce aquela vertente em que afirma ser o conceito de ideologia obsoleto. Há pelo menos três motivos para que isso ocorra. Pós-modernistas e pós-estruturalistas não aceitam a noção empírica de representação. Alegam também que, para haver alguma forma de consciência ideológica, deveria haver uma verdade absoluta, o que também é negado. Por fim, há uma reformulação nas relações de racionalidade, interesses e poder, não havendo lugar lógico para o conceito de ideologia.³¹ (EAGLETON, 1997)

A cultura, para Janet Wolff (1982), é mediada pela forma com que os diferentes grupos sociais se dispõem, porém, existe um caráter importante para a compreensão da ideologia e da cultura para as expressões artísticas é a autonomia. Apesar de que o contexto e as condições sociais delimitam um espaço de liberdade de expressão artística, há também um valor de contestação dentro do espaço artístico, podendo gerar mudanças práticas nas relações sociais e políticas. A abordagem de alguns autores da Escola de Frankfurt, como Adorno, Marcuse e Brecht, apesar de discordantes em muitos aspectos, é citada pela autora como um ponto em comum em destacar essa questão do potencial de ação e contestação política nas artes dentro dos debates marxistas.

A cultura como mais um produto do sistema capitalista implica alguns problemas. Os detentores dos meios de comunicação preferem produzir conteúdos que alcancem o maior número de público, pois visam lucro. Essas produções, portanto, contêm signos e valores do cotidiano social de um grande público, e até mesmo ideias em disputa por diferentes grupos ou movimentos sociais. Os meios de comunicação, dessa forma, se tornam meios importantes para a divulgação de pautas sociais - seja de resistência ou conservadoras -, apesar de possuírem interesse apenas naquelas que promovam sua audiência. Além disso, a

³¹ Tal vertente surgiu com interesses em áreas como a linguagem, a cultura e o discurso, buscando realizar uma ruptura com aquilo que se entendia por 'modernismo' e com a chamada 'razão iluminista ocidental'. Com fortes críticas aos marxistas, a ideia era de que teria se iniciado uma nova temporalidade histórica no final da década de 1960 e no início dos anos 1970. Pós-modernistas (inclusos também estão o pós-marxismo e o pós-estruturalismo) se ancoram nas pesquisas de Nietzsche, Lacan, Foucault, e outros, para criticar o rumo tomado pelo, considerado frágil, conhecimento humano da modernidade. As crescentes individualidade e subjetividade não permitiriam espaço para união de coletivos em torno de uma identidade ou reivindicação comum, deixando-nos sem saída para mudanças estruturais. Seu peso dado à língua e ao discurso não dá espaço para debates em torno da materialidade de disputas políticas e do poder hegemônico da sociedade capitalista neoliberal. Para um maior aprofundamento deste debate, com uso do materialismo histórico em defesa do marxismo, ver: FOSTER, J.; WOOD, E., (1999).

mercantilização da cultura da mídia faz com que haja uma exposição cotidiana de informação em larga escala, sem precedentes. (KELLNER, 2001)

3.1 As domésticas na literatura brasileira do século XIX

Discursivamente, as personagens que representam trabalhadoras domésticas na literatura brasileira significaram, segundo Sônia Roncador (2008), desde o fim do século XIX até o fim do século XX, um “signo de alteridade por excelência”, (RONCADOR, 2008, p. 8) no sentido de fazer uma oposição em relação as afirmações de ascensão no extrato social das senhoras aristocratas e burguesas, tendo em vista os processos de formação das identidades nacional, racial e de gênero. Roncador defende que o esforço por buscar representações de domésticas dentro das histórias ficcionais revela muito mais um esforço do(a) autor(a) em construir uma autoimagem altruísta, educadora e, como Roncador chama, de “intelectual solidário” (RONCADOR, 2008, p. 9) em relação as culturas afro-brasileiras, em detrimento a uma efetiva crítica das relações de poder e busca pela alteração dos valores e estigmas que até hoje as domésticas enfrentam na sociedade brasileira. Buscamos neste capítulo desenvolver um paralelo com essa análise de Roncador da literatura para a mídia audiovisual brasileira, mais especificamente no cinema, mas também levando em conta o forte alcance dos programas de televisão, séries e novelas.

Desde a abolição da escravidão, o trabalho doméstico foi vivenciado como uma atividade necessária, bem aceita socialmente, porém como uma possível ameaça por parte da família empregadora, como um risco a sua saúde. Com a continuidade do trabalho doméstico vieram novos mecanismos e relações de trabalho entre os amos como recentes empregadores. Havia não mais uma satisfação com a presença de uma pessoa que trabalha dentro do ambiente privado doméstico, mas sim um(a) empregado(a), visto com potencial de contaminação de doenças (como a febre amarela, a cólera e a sífilis) por vir das ruas, dos cortiços. Nota-se que este tipo de concepção acerca das trabalhadoras domésticas continua conforme o tempo, como demonstra Jurema Brites (2007) em seus trabalhos etnográficos no início dos anos 2000:

Pauline [4 anos]: Sabe, a Inês falou que a mãe dela disse que a gente não pode usar o banheiro da empregada. Jurema: Por quê? Pauline [5 anos]: Porque empregada tem doença na bunda. Inês: É, a minha mãe explicou que se a gente senta no vaso onde a empregada senta, a gente pega doença, porque elas têm doença na bunda. (BRITES, 2007, p. 106)

Segundo levantamento da Organização Internacional do Trabalho (OIT), em 2017 o Brasil era o país com maior número de trabalhadoras domésticas do mundo, com cerca de 6,4 milhões de trabalhadoras, de acordo com a PNAD do IBGE (2017). Apesar deste número ter caído para 4,9 milhões em 2019, o Brasil passa por um longo processo de desafios estruturais que atravessam seu passado colonial escravocrata e as permanências de práticas racistas de uma sociedade extremamente desigual, resultando em relações violentas mesmo dentro do ambiente privado domiciliar, justamente o local de trabalho destas domésticas.

A maternidade apresenta importante distinção na construção das identidades raciais e de gênero, já que havia de um lado a maternidade branca, onde as senhoras faziam o trabalho de ‘civilizar’ os filhos através da educação, e do outro lado estava a maternidade das mães negras, lhe restando o trabalho pesado de lavagem de roupas, cuidados higiênicos e a amamentação. (RONCADOR, 2008)

Neste ponto compreendemos que a criação das crianças filhas dos amos estava em concorrência com a criação dos(as) filhos(as) das negras, que quando com sorte possuíam ajuda de familiares. São vastos os relatos de mulheres escravizadas ou ex-escravizadas que perderam os(as) filhos(as) em detrimento dos cuidados com os(as) filhos(as) das famílias empregadoras.³² Esta questão da criação dos(as) filhos(as) é tema recorrente na mídia recente brasileira quando há representações de domésticas, como em *As Boas Maneiras* (2018), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, em que a protagonista é uma doméstica contratada como babá, mas que faz todo o trabalho dentro de casa, e ainda tem que criar um filho que não é seu por conta de sua condição empregatícia; outro bom exemplo é em *Que Horas Ela Volta?* (2015), filme em que a protagonista Val é uma doméstica que vai para São Paulo trabalhar na casa de uma família para sustentar a filha Jéssica que cresceu longe, enquanto Val cuida de Fabinho, filho de seus empregadores.

A representação literária na época pesquisada por Roncador, da dona de casa ideal, da guardiã do lar, foi constituída em oposição a da criada. Para construir uma boa imagem de mulher dona-de-casa, foi utilizado o antagonismo da matrona, mulher aristocrática. A criada seria a oposição da figura idealizada da dona-de-casa, que representa a civilidade e os bons costumes, sempre em distinção à trabalhadora doméstica. Por conta disso, primeiramente se construiu uma imagem de contaminação sobre a doméstica. Porém, para manter a integridade da casa diante de tal ‘ameaça’, a figura da dona-de-casa serviu também para assegurar a integridade do lar diante da presença desta pessoa ‘de fora’.

³² Sobre estas relações de poder ainda no período escravocrata, ver LEITE, 1984.

Os manuais de comportamento para as empregadoras serviam como termômetro para a manutenção de uma convivência necessária. A justificativa construída com o tempo está na expressão máxima ‘como se fosse da família’ repetida exaustivamente na mídia e no cotidiano brasileiros, compreendida por Suely Kofes (2001) como um mecanismo ideológico utilizados por empregadores para justificar a presença de uma pessoa socialmente estranha dentro de suas casas. Este seria um efeito ideológico em que, do ponto de vista da empregadora, torna aceitável a presença de uma pessoa 'de fora' para compartilhar o cotidiano da família dentro da casa. Seria esta uma justificativa com ‘efeito adequador’. Kofes (2001) também discute teoricamente os conceitos de identidade, diferença, igualdade e desigualdade nas situações empíricas de relações de poder entre empregadas domésticas e empregadoras.

A combinação entre uma identidade (no sentido de um campo de reconhecimento estruturalmente comum) e a desigualdade social tornam possível o trabalho assalariado da empregada doméstica e sua relação com a patroa. Mas esta identidade, enquanto identificação (um auto-reconhecimento), é raramente afirmada pelos atores. Principalmente no discurso das patroas. (KOFES, 2001, p. 43)

As categorias sociais mulher e mulheres indicam diferenças entre o singular e o plural no sentido de identificação e diferenças na construção de categorias sociais. Segundo Kofes, a identificação da identidade vem geralmente do apontamento do outro. O ‘nós’ como identidade comum de mulheres, no caso, ‘patroa’ e ‘empregada’, são atribuições feitas externamente, apesar de haver um ‘nós’ presente na relação. Uma das principais especificidades do trabalho doméstico remunerado é que não há somente saberes técnicos envolvidos, mas também atividades relacionadas à ordem doméstica que implicam construções de gênero, como afetividade e sexualidade. As atividades a serem exercidas estão sujeitas ao crivo da empregadora e de suas configurações e seu entendimento de ambiente familiar. E mais importante, são as empregadoras que mais se preocupam em fazer a distinção do que é trabalho para a doméstica e para elas próprias, para que não se confundam os papéis sociais de ambas as mulheres. Foram as desigualdades sociais que determinaram essas distinções e continuam até hoje a delimitar. (KOFES, 2001)

É importante destacarmos de onde vem essa distinção sentida nas experiências de mulheres. Angela Davis (2016) atuou como militante do movimento dos Panteras Negras nos Estados Unidos sobre questões de gênero, raça e classe como intrínsecas. Davis - assim como Roncador - retoma o período da escravidão e relata a experiência estadunidense com grande similaridade em relação à brasileira. Segundo Davis, as mulheres negras desde o período da

escravidão já trabalhavam mais fora de casa do que dentro do ambiente doméstico. As suas funções eram bastante distintas. À negra o trabalho, à branca o lar. Essa distinção implicava uma série de experiências diferenciadas, como a questão dos abusos e violências, muito mais recorrentes nas mulheres negras e escravizadas. Ao longo do período abolicionista e do período pós-escravidão as oportunidades, os acessos a instituições e a mobilidade socioeconômica continuaram desiguais por conta deste passado escravocrata. O trabalho doméstico sempre foi a via mais comum para sobrevivência quando o trabalho no campo não era uma opção.

Enquanto as mulheres negras trabalhavam como cozinheiras, babás, camareiras e domésticas de todo tipo, as mulheres brancas do Sul rejeitavam unanimemente trabalhos dessa natureza. Nas outras regiões, as brancas que trabalhavam como domésticas eram geralmente imigrantes europeias que, como suas irmãs ex-escravas, eram obrigadas a aceitar qualquer emprego que conseguissem encontrar. A equiparação ocupacional das mulheres negras com o serviço doméstico não era, entretanto, um simples vestígio da escravidão destinado a desaparecer com o tempo. Por quase um século, um número significativo de ex-escravas foi incapaz de escapar às tarefas domésticas. (DAVIS, 2016, p. 106)

Eram comuns os casos de assédio e abuso sexual cometidos pelos empregadores para com as domésticas. Estas experiências da profissão nos Estados Unidos se aproximam da experiência brasileira, principalmente em relação aos estigmas ligados a categoria, pois o trabalho doméstico remunerado era também, e continua sendo, uma atividade imoral, traço relacionado não só a ocupação, mas as mulheres negras. Sobre essas questões na experiência brasileira trago as contribuições de Lélia Gonzalez (1979), filósofa, antropóloga e militante do Movimento Negro Unificado. Partindo de uma perspectiva que dê conta das particularidades socioeconômicas de uma localidade latina, Gonzalez utiliza o conceito de ‘massa marginal’ de José Nun (1978) para demonstrar como as populações periféricas se constituem majoritariamente de pessoas negras, por conta do sistema capitalista industrial que cresce através da busca por uma maior produção em regiões subdesenvolvidas, gerando, segundo a autora, uma dependência neocolonial. Desde o pós-abolição, não houve uma reestruturação no setor agrário, permitindo o crescimento industrial. Além disso, a exploração do capital em locais em desenvolvimento gerou sua exploração de alimentos e matéria prima, assim como teve o benefício de mão-de-obra barata nesses locais.

O racismo – como prática e construção ideológica³³ - no Brasil após a abolição foi reforçado e perpetuado por trazer benefícios e realizar interesses. As classes sociais têm como aspecto principal a reprodução de seus lugares de diferentes classes, assim como seu aspecto de subordinação. A raça está associada a este último, sendo o racismo o principal responsável pela articulação das relações capitalistas e ideológicas que determinam a distribuição das classes. Assim como o machismo, o racismo

Transforma-se numa parte da estrutura objetiva das relações ideológicas e políticas do capitalismo, a produção da divisão racial (ou sexual) do trabalho pode ser explicada sem apelar para elementos subjetivos como o preconceito. (HASENBALG, 1978, p. 101-102 apud GONZALEZ, 1979, p. 9)

Para Lélia Gonzalez (1979), o racismo como uma articulação através da divisão racial do trabalho mantém o sistema socioeconômico capitalista contemporâneo. Por ser a grande maioria do número de trabalhadores, a população negra, chamada de massa marginal, é utilizada pelo capitalismo industrial competitivo como exército industrial de reserva. Os lugares das mulheres negras no Brasil no período de 1950 até 1979, segundo a autora, foi impactado pela decadência da indústria têxtil causada pela modernização e urbanização. Sem lugar na classe operária, as mulheres negras buscaram refúgio na indústria de roupas ou de alimentos. Outra opção seria no setor de serviços, porém, tais ocupações exigiam maior nível de escolaridade, que essas mulheres não tinham oportunidade de obter, sem contar a discriminação presente nas entrevistas, dificultando ainda mais a contratação.

O trabalho doméstico foi, portanto, a categoria que melhor abrigou as mulheres negras no período, corroborando para a constatação de que essas pessoas são as que desempenham os papéis sociais mais desvalorizados dentro da população economicamente ativa. Inclusive, o crescimento da classe média fez aumentar o número de procura por empregadas domésticas, portanto, foram aumentando o número de domésticas, assim como estas possibilitaram o desenvolvimento econômico de seus empregadores. (GONZALEZ, 1979)

Segundo Roncador (2008), a partir dos anos 1920 teria ocorrido uma retomada na valorização da ama-de-leite como representante da união inter-racial em relação ao seu filho branco de criação. O memorialismo da época, segundo Silviano Santiago (1982) teria sido determinado por um discurso de inclinação ideológica ‘proustiana’ assim como foi uma

³³ Lélia Gonzalez (1979) se utiliza da interpretação de Althusser (1967) de ideologia, como uma representação do real, porém falseada por ser tendenciosa, com o objetivo de manter as pessoas em seus lugares no sistema exploratório de classe.

vertente marxista no modernismo de poesia e prosa de forte caráter político. A nostalgia da infância dos modernistas evocava um tom de denúncia ao movimento de ‘retorno do filho à casa do pai’ com seus valores da família tradicional. A ama-de-leite foi mais uma figura utilizada nessas memórias carregadas da nostalgia de escritores de um passado aristocrático em declínio.

O modernismo marca uma busca por um nacionalismo, no contexto das crescentes ‘ideologias nacionais’ da Primeira Guerra Mundial, onde as culturas afrodescendentes e indígenas passariam a ser valorizadas pelo seu caráter agregador nos valores da mestiçagem. Os emergentes trabalhos de antropólogos e das ciências sociais no Brasil passaram a valorizar o sistema de mestiçagem e os estudos culturais como antagônicos a perspectiva de raças. A figura da ama-de-leite como fiel e boa mãe preta seria seu ideal da mestiçagem afro-brasileira, pois esta teria sido assimilada aos cuidados físicos - da amamentação e higiene -, e não morais da família, portanto sua servidão pura e fiel demonstraria nenhuma ameaça. Outra figura importante teria sido a mucama mulata, que na *Belle Époque* era considerada como depravada, agora é resgatada como vítima das vontades de seus senhores.

Portanto, antes a figura da doméstica como representante de uma ameaça à estabilidade da casa dos proprietários através de uma suposta contaminação, foi sendo transformada em uma figura pura, para compor um imaginário ideal de conciliação de raças na constituição de uma nacionalidade brasileira mestiça. Percebemos que alguns ‘filmes de domésticas’, que apresentamos neste trabalho como um possível subgênero do cinema brasileiro, quando partem de uma perspectiva mais crítica, comentam sobre essa questão de representação da mãe empregadora, que é vista como uma mulher que dá prioridade a vida profissional, em detrimento da criação dos próprios filhos, que são criados pela doméstica enquanto babá, como uma mãe boa, enquanto tem que deixar de lado a própria família, ou a criação dos próprios filhos em busca de uma vida melhor para eles. Assim ocorre com a mãe de Luzia em *O Casamento de Louise* (2001), Denise em *Babás* (2010), Vanusa e Iraci em *Doméstica* (2012), Zelita em *Do Outro Lado da Cozinha* (2013), Val em *Que Horas Ela Volta?* (2014), Rita em *Casa Grande* (2015) e Clara em *As Boas Maneiras* (2017).

3.2 Trabalhadoras domésticas na televisão brasileira

Para audiências populares do Brasil, mas da América Latina como um todo, as telenovelas formaram um importante elemento de legitimação dentro da indústria cultural.

Após a década de 1970 se soma a este contexto os telejornais como programas de maior audiência. Assim, compreendemos a importância de resgatarmos as representações de trabalhadoras domésticas também na televisão, principalmente com as telenovelas, devido ao seu 'impacto ideológico'. (MARTÍN-BARBERO, 1997) Neste tópico pretendemos fazer resgate dos trabalhos de Carla Sellan (2020) e Joel Araújo (2000), que nos pareceram muito significativos para compreender a trajetória da categoria nas telenovelas brasileiras no período anterior ao que focam esses trabalhos recentes.

Dada a situação da categoria de trabalhadoras domésticas historicamente no Brasil, e da importância das telenovelas neste país, o modo como as elites pensam a categoria de trabalhadoras domésticas, dando continuidade as desigualdades de raça e gênero na sociedade. Carla Sellan (2020) relaciona a ideologia racista envolvida na divisão sexual do trabalho às produções brasileiras inseridas na indústria cultural. A partir da naturalização do trabalho doméstico como feminino, assim como Sônia Roncador (2008), Sellan defende que há uma permanência dos lugares sociais das mulheres brancas burguesas e das 'mães pretas' vindos da sociedade brasileira escravocrata. A autora escreve acerca da situação atual do emprego doméstico, da luta por direitos e da tardia conquista destes, que ainda não foram completamente estabelecidos. A situação das mulheres negras é a mais preocupante.

A partir da segunda metade do século XX as telenovelas serviram como um modelo social para a sociedade brasileira alcançar a modernidade. A estreia foi de *Sua Vida Me Pertence* exibida pela TV Tupi de 1951 e 1952. Foram ao ar 15 capítulos de 20 minutos de duração, distribuídos em duas vezes por semana as 20 horas. Teve como principal público-alvo as elites e roteiristas brasileiros, que buscavam adaptar histórias vindas de outros países da América Latina ou das radionovelas.

Os negros sempre estiveram presentes na televisão, e alguns personagens muito populares tiveram forte influência para grande parte população. Porém, atores negros não desfrutaram da mesma valorização que outros, podendo emplacar longas carreiras como protagonistas. O primeiro papel de sucesso de uma personagem negra em uma telenovela brasileira foi a Maria Dolores – interpretada por Isaura Bruno – em *O Direito de Nascer*, exibida pela TV Tupi de São Paulo e pela TV Rio, de dezembro de 1964 a agosto de 1965, foram ao ar 160 capítulos.³⁴ ‘Mamãe Dolores’, como era chamada a personagem da doméstica na novela, trabalhava para uma família que teve um caso complicado do nascimento de um

³⁴ Diante de seu sucesso, *O Direito de Nascer* ganhou duas novas exibições com também nova montagem e direção, primeiramente pela TV Tupi de 1978 a 1979 e posteriormente já em 2001 pela SBT.

bebê que seria abandonado. Dolores, quando soube, decidiu fugir com a criança e criou como seu filho. Esta história remonta o, já mencionado como também presente na literatura brasileira, clássico estereótipo da ‘mãe preta’, uma mulher essencialmente bondosa, carinhosa, que tem como norte de sua vida a criação de um filho que biologicamente não é seu. Com exceção de alguns críticos elitistas, de comentários que buscam uma ideia de intelectualidade, a personagem foi um grande sucesso de audiência, e a atriz Isaura Bruno, que anteriormente trabalhava como cozinheira, passou a ser visada dentro do *star system* brasileiro, sendo constantemente interrogada sobre seu cotidiano, seus gostos e preferências. (ARAÚJO, 2000)

Nos anos 1970 os personagens negros foram utilizados como protetores dos protagonistas brancos, como a personagem Albertina, de Ruth de Souza, em *O Grito*, novela exibida pela Rede Globo de outubro de 1975 a abril 1976 com 125 capítulos. Uma doméstica que após criar a filha dos empregadores como se fosse sua, e ficar com grande parte da herança de seu empregador, passou a viver lado a lado com sua empregadora, muito bem-vestida e sendo incluída no universo burguês. Outro exemplo é a personagem Donana, de Zeni Pereira em *Carinhoso*, novela de 174 capítulos exibida pela Rede Globo do Rio de Janeiro e de São Paulo de julho de 1973 a janeiro de 1974. Donana é uma cozinheira muito zelosa, que está sempre cuidando de todos os segredos e assuntos particulares da família que a emprega. Outras atrizes de destaque interpretando papéis de domésticas em telenovelas foram Vera Manhães, Ruth de Souza, Chica Xavier, Jacyra Silva, Léa Garcia e Zezé Motta. É inegável que o acesso mais rápido para atrizes negras nas telenovelas era pelo papel de trabalhadora doméstica. O caso de Zezé Motta é sintomático, já que mesmo após grande sucesso em *Xica da Silva*, - novela de 231 capítulos exibida pela TV Manchete de setembro de 1996 a agosto de 1997 - a maioria dos convites que a atriz recebia era de papéis como doméstica.

Até a década de 1960 as mulheres negras estavam presentes na televisão brasileira apenas como escravizadas ou trabalhadoras domésticas, reeditando os estereótipos das novelas estadunidenses com a figura da *mammie*. Após o sucesso da atriz Isaura Bruno como a Mamãe Dolores em *O Direito de Nascer*, diferentemente das produções hollywoodianas, no Brasil se popularizou a figura da mulata sedutora como uma ameaça a família tradicional, mas ainda assim as domésticas eram predominantes. Zezé Motta estreou como Zezé em *Beto Rockfeller*, novela exibida pela TV Tupi, em que foram ao ar 230 episódios entre novembro

de 1968 a novembro de 1969;³⁵ Jacyra Silva foi um grande sucesso como a doméstica Maria Clara em *Antônio Maria*, novela de 126 capítulos exibidos pela TV Manchete de julho a novembro de 1985.

Geraldo Vietri, autor e diretor da telenovela Antônio Maria, feliz com o êxito da personagem, que, nas considerações do autor, por ter começado a estudar inglês e corte e costura por correspondência, virou um exemplo para todo o país, declarou: “Mudou quase completamente a mentalidade de patrões em relação a empregados. Recebi cartas de domésticas que transformaram Maria Clara em um ídolo, em virtude dos cursos de correspondência que ela fazia”. No capítulo final, que foi ao ar em abril de 1969, Maria Clara se casou com o cabo Honório, um bombeiro de cor branca (Marcos Plonka). (ARAÚJO, 2008, p. 280)

A Rede Globo trouxe, a partir da década de 1970, uma maior valorização pelo que era compreendido como a 'realidade' brasileira. A família era a instituição de maior prestígio a ser representada nessas produções, e as mulheres eram as grandes figuras responsáveis por mantê-la. Portanto, a feminilidade e a maternidade são como estátuas intocáveis que servem de admiração nessas produções. Mesmo tendo como a maioria de espectadoras mulheres das chamadas classes emergentes, em sua maioria negras, as pesquisas de opinião seguiram sendo feitas com mulheres brancas das classes emergentes. Com isso podemos notar os motivos pelos quais as produções continuam valorizando certas culturas e personagens específicos.

Trabalhadoras domésticas sempre estiveram presentes como personagens na indústria cultural brasileira. Historicamente foram representadas de maneira cômica como mulheres ingênuas e sua existência era marcada pelo mando dos empregadores. Dessa forma podemos compreender o modo que se expressa a compreensão da burguesia brasileira frente a esta categoria profissional. A primeira novela da Rede Globo a ter uma doméstica como protagonista foi *Supermanoela*, com 138 capítulos exibidos de janeiro a junho de 1974 no Rio de Janeiro, e de janeiro a julho de 1974 em São Paulo. Numa tentativa de inserir as classes emergentes no entretenimento nacional, a personagem de Marília Pêra não obteve sucesso. Numa nova tentativa, em 1975 a Globo lançou a personagem *Gabriela*, interpretada por Sônia Braga, representando um antigo estereótipo da 'mulata cordial'. Num romance entre o burguês Nacib e a jovem Gabriela, a adaptação do romance de Jorge Amado teve grande aceitação do público por conta do apelo erótico da personagem. Esta foi baseada no romance '*Gabriela, Cravo e Canela*' de Jorge Amado publicado em 1958. A novela foi exibida pela Rede Globo

³⁵ Em 1973 a novela recebe uma continuação ainda exibida pela TV Tupi de março a novembro, desta vez sem a participação de Zezé Motta e outros atores e atrizes do elenco.

em 132 capítulos de abril a outubro de 1975 e recebeu uma refilmagem em 2012, protagonizada por Juliana Paes.

Lançada no ano seguinte ao sucesso de Sônia Braga como *Gabriela, Anjo Mau* se utiliza do estereótipo da trabalhadora doméstica como invasora e invejosa, que rompe com a pacificidade do lar burguês. A novela foi ao ar em 175 capítulos pela Rede Globo de fevereiro a agosto de 1976. Susana Vieira interpreta Nice, uma jovem que não aceita sua posição subalterna na sociedade. Ela busca a ascensão social trabalhando como babá em uma família rica, sua intenção é desestabilizar a família com intrigas e paixões proibidas com o empregador.³⁶ *Sem Lenço, Sem Documento* surge como uma novela mais audaciosa em representar questões da 'realidade' brasileira de maneira crítica. Foram exibidos 149 episódios entre setembro de 1977 e março de 1978. É protagonizada por Rosário, interpretada por Ana Maria Braga, e suas três irmãs que migram de Olinda ao Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Rosário é a última das quatro mulheres a tentar a sorte no Rio, por conta de um desentendimento com o namorado, que vai atrás dela para tentar reatar o namoro. Devido à baixa audiência, o autor Mário Prata teve que diminuir pela metade o número de personagens. A novela, inclusive, sofreu forte reação por um grande número de empregadoras de Olinda.

Mário Prata recebeu um “manifesto” assinado por 98 patroas de Olinda (PE). As mulheres diziam “protestar violentamente” contra a exposição em horário nobre de personagens classificadas como “escórias da sociedade”, e que, “vindas de Olinda”, desclassificavam o lugar, passando a impressão de que “nada mais que ‘domésticas’ podem vir a ser no Sul, como se só isso pudessemos exportar. (MACEDO, 2013, p. 100 apud SELLAN, 2020, p. 73)

Anteriormente a década de 1990, a televisão passou por outros dois períodos, marcados por, primeiramente, de 1950 a 1969 um período em que predominavam os programas de auditório, teleteatros e novelas importadas. Posteriormente, entre 1970 e 1989, houve uma maior expansão da televisão brasileira com o monopólio da Rede Globo e de suas telenovelas alcançando quase toda a população. A partir da década de 1990, houve um período de maior diversificação dos programas por conta do aumento no número de assinaturas da televisão paga e de outras mídias. A Rede Globo continuou se mantendo na liderança justamente pelo sucesso de suas novelas. (HAMBURGUER, 2005) Diante deste contexto, foi somente após a compreensão de que a chamada 'nova classe média' era a que representava a maior audiência da televisão aberta que as produções passaram a também

³⁶ A refilmagem desta novela será comentada a seguir.

colocar personagens e narrativas que traziam não só o lado das classes mais altas. Houve uma ampliação no debate televisivo e midiático para atender a esse público, pois após o Plano Real em 1994, houve um processo de mobilidade social até os anos 2000.³⁷ Em entrevista para Mauricio Stycer, em 2011, o diretor Octavio Florisbal afirmou que houve uma iniciativa da emissora para atender essa maioria de 80% das classes C, D e E. Ele reconhece também os recorrentes estereótipos em personagens de domésticas. Cita a antiga telenovela *Sem Lenço, Sem Documento* (1977) em que tinha uma doméstica como protagonista, que mesmo assim reproduzia desigualdades de forma acrítica.

Foi somente em 1997 que uma personagem de trabalhadora doméstica voltou a ser protagonista em uma novela brasileira com a refilmagem de *Anjo Mau*, exibida pela Rede Globo de setembro de 1997 e março de 1998 em novos 173 episódios, em que Nice é interpretada por Glória Pires. O grande sucesso permitiu a reprise em 2003 e 2016 na mesma emissora. *Escrito nas Estrelas*, também exibida pela Rede Globo, bancou 143 episódios de abril a setembro de 2010 remontando o estereótipo do romance entre doméstica e empregador, envolvendo também o filho do empregador.

O ano de 2012 revela grande destaque para a representação de domésticas em telenovelas. Foram exibidas quatro novelas pela Rede Globo que envolviam estas personagens somente neste ano: *Lado a Lado*,³⁸ *Cheias de Charme*,³⁹ *Avenida Brasil*⁴⁰ e *Gabriela*.⁴¹ "Quatro novelas em um ano é um verdadeiro recorde, se considerarmos que das mais de 300 novelas produzidas pela emissora desde 1965 até agora, 11 trazem trabalhadoras domésticas em papéis de protagonismo."⁴² A maioria das pesquisas recentes sobre representações de trabalhadoras domésticas na televisão brasileira trabalha com a recente telenovela *Cheias de Charme* como foco de análise (MOURA, 2013. SANTOS, 2018. MELO, 2015) por se relacionar diretamente ao período da conquista da chamada 'PEC das Domésticas'. Foram vários debates gerados na sociedade brasileira por conta de sua promulgação em 2012, como um ponto de virada para o protagonismo de personagens de

³⁷ Segundo Marcelo Neri (2010), a faixa C correspondia a cerca de 35% da população em 2003, passando para 50,45% em 2009. Ou seja, houve a ascensão de 29 milhões de brasileiros. Nesse sentido, a classe econômica 'C', por representar a chamada 'classe média' brasileira, poderia ser assim chamada de 'nova classe média'. Ainda não há consenso quanto ao termo cunhado em detrimento do incremento da renda e do poder de consumo para uma parte da população no período do chamado 'lulismo'. (SINGER, 2012)

³⁸ Com 154 capítulos de setembro de 2012 a março de 2013.

³⁹ Com 143 exibidos entre abril e setembro de 2012.

⁴⁰ Com 179 capítulos de março a outubro de 2012.

⁴¹ Com em 77 capítulos de junho e outubro de 2012.

⁴² Dados levantados pela autora através dos portais Memória Globo – Novelas. (SELLAN, 2020)

domésticas nas telenovelas brasileiras. (MELO, 2015. SANTOS, 2015. ESTEVES; LEAL; CAL; BRITO, 2020)

A telenovela *Cheias de Charme* sinalizou um projeto da Rede Globo de incorporar uma visão do contexto das classes populares enquanto consumidoras no mercado. Nesta pesquisa se utilizou de um estudo etnográfico com trabalhadoras domésticas de São Paulo buscando a interpretação dessas mulheres sobre a telenovela. Em um diálogo fictício ambientado no programa de televisão de Ana Maria Braga, as protagonistas, que agora emplacaram a fama com o hit ‘vida de empreguete’ discutem com suas ex-empregadoras. Um dos debates levantados é sobre a dificuldade em conseguir férias. Rosa, uma das entrevistadas desta pesquisa, demonstra satisfação por ver um espaço de resposta para trabalhadoras domésticas na televisão, por mais que em uma cena fictícia. *Cheias de Charme* se utilizou de representações de trabalhadoras domésticas, moradoras de periferias que enfrentam fortes desigualdades sociais para combinar o local - favela do Rio de Janeiro - com o universal - a busca por ascensão social; e conjuntural - a ascensão da 'classe C' do início dos anos 2000 - com o conto de fadas da Cinderela; conseguindo agradar diferentes públicos sociais e etários, sendo um grande sucesso do público infanto-juvenil. (MACEDO, 2016)

Segundo medição realizada pelo Ibope, *Cheias de Charme* teve média de 30 pontos em São Paulo (IG, 2012), alcançando picos de 44 pontos (Natelinha, 2012). Foi uma das melhores audiências para novelas das 19h na Globo desde *Da Cor do Pecado*, exibida em 2004 que teve 45 pontos de média. Cada ponto equivale, em média, a 60 mil domicílios na capital paulista (IG, 2012). (MACEDO, 2016, p. 13)

Em suas entrevistas com trabalhadoras domésticas sobre suas opiniões quanto as representações das protagonistas nesta novela, Renata Macedo (2016) afirma que entrevistadas aprovaram a telenovela por trazer para o destaque a sua categoria de maneira crítica, citando suas dificuldades com a carteira de trabalho, férias e toda temática dos direitos trabalhistas de forma didática. Por mais que em alguns momentos tenha sido de maneira ‘exagerada’, como afirma uma das entrevistadas, esse debate sobre os direitos trabalhistas foi inovador nesta telenovela. Outra questão bastante tratada em *Cheias de Charme* é o tema do erotismo. A telenovela buscou representar cenas de abuso de empregadores com trabalhadoras de maneira crítica, mas acabou reproduzindo uma hipersexualização com o uso de cintas-ligas expostas e uniformes curtos em apresentações das protagonistas da música ‘vida de empreguete’. As questões de gênero da categoria também passaram despercebidas pela produção e recepção da telenovela.

A questão da ascensão social é um tema recorrente nas telenovelas brasileiras e está presente em *Cheias de Charme*, com as protagonistas tendo como sonho a mobilidade social, discutindo temas de gênero, sexualidade, raça e classe. Esse é justamente o elo que une Penha, Cida e Rosário, as três protagonistas, quando se encontram pela primeira vez na delegacia e selam um pacto que se repete diversas vezes ao longo da trama: 'dia de empreguete, véspera de madame!' (MACEDO, 2016) Em *Domésticas – o filme* (2001) essa questão está presente com a negação de Roxane em que afirmar como doméstica. Ela afirma estar em transição para uma carreira de modelo, e tem o sonho em ficar famosa. Inclusive, é ela quem aparece mais vezes apenas fazendo outras atividades, como conversando no telefone e limpando o cabelo, ao invés de aparecer trabalhando, e está constantemente reclamando da forma com que as empregadoras a tratam.

Em sua conclusão da análise da novela *Cheias de Charme*, que representa as trabalhadoras domésticas muito bem-vestidas, bonitas e donas de produto de consumo de última geração, têm suas casas bem decoradas, Renata Macedo (2016) compreende que as suas diferenças em relação as empregadoras aparentam ser facilmente superáveis, não levando em conta a forte desigualdade presente e naturalizada na sociedade brasileira. Nesta lógica, basta a mulher querer mudar de vida que ela consegue. Ou seja, apesar de ter a intenção de representar figuras negligenciadas pelas novelas brasileiras, esta novela se insere numa lógica meritocrática, onde o esforço é garantidor de uma vida melhor, ou seja, do alcance para classes mais altas.

Lançada no mesmo ano, outra novela que fez tanto sucesso quanto *Cheias de Charme* foi *Avenida Brasil*. A história remonta o estereótipo da doméstica vingativa com sua madrasta que a jogou no lixo quando ainda criança. A rivalidade feminina exacerbada entre as duas foi o que manteve a alta audiência da novela até o final.

Um dos capítulos de maior audiência foi o episódio da inversão de papéis entre as duas personagens, eternizado na fala polêmica de Nina, dirigindo-se a Carminha: “Me serve, Vadia! Me serve!” O simulacro da “troca de papéis” entre patroa e trabalhadora doméstica é uma constante nas telenovelas brasileiras. Nesse momento, a personagem da trabalhadora assume um tom autoritário e vingativo contra sua até então patroa, que passa a servi-la. Esse tipo de encenação representa o terror que as elites sentem em ver praticadas contra si as arbitrariedades que impõem aos “seus empregados”. (SELLAN, 2020, p. 74)

Este apelo a dualidade entre doméstica e empregadora está presente também no cinema, como a relação de Louise e Luzia em constante embate em *O Casamento de Louise*

(2001). Esta questão está diretamente relacionada com os manuais de comportamento que, a já citada anteriormente, Suely Kofes (2001) analisa que os papéis ligados as diferenças de experiências de mulheres de diferentes classes são os responsáveis por estes embates constantes dessa relação entre doméstica e empregadora. A figura da dona-de-casa, segundo manuais de comportamento escritos por elas, devem ser as guardiãs do lar, enquanto a identidade das domésticas é construída a partir da primeira, portanto, a empregadora serve também para assegurar a integridade do lar diante da presença desta pessoa 'de fora'. Estes manuais de comportamento serviam para as empregadoras como termômetro da manutenção de uma convivência necessária.

Avenida Brasil também tinha a personagem de Zezé como trabalhadora doméstica, que relembra o estereótipo da 'mãe preta' com toques de comicidade. *Lado a Lado* procurou representar a condição das mulheres negras durante o período da pós-abolição, e comparada a estas outras do mesmo ano de 2012 não teve grande audiência, apesar de ganhar prêmios internacionais por conta de uma certa busca pela historicização do período. No *remake* de Gabriela o *blackface* é novamente estratégia para colocar a atriz Juliana Paes como protagonista, assim como fizeram no original com Sônia Braga.

Encerrando este ciclo de personagens de trabalhadoras domésticas nas novelas brasileiras temos Lurdes, a personagem de Regina Casé em *Amor de Mãe*,⁴³ que remonta novamente o estereótipo da 'mãe preta', trazendo continuidades do grande sucesso nos cinemas que foi *Que Horas Ela Volta?* A indústria mesmo assim considera essa investida como revolucionária. O que Carla Sellan (2020) conclui após fazer um apanhado histórico das telenovelas brasileiras é que a indústria cultural é um ótimo objeto de análise para pesquisas com interesses nas relações culturais e de ideologias. Todas as produções citadas estão inseridas num *ethos* branco-burguês que reproduzem signos de uma cultura dominante se utilizando ambigualmente de alguns elementos de culturas subalternizadas.

São recorrentes estereótipos imbuídos no imaginário da burguesia nacional sendo representados, como a figura da 'mãe preta' numa idealização de maternagem não biológica, assim como o envolvimento sexual entre doméstica e empregador, por exemplo. Esses estereótipos são inclusos nessas tramas como estratégia para o alcance de audiência. Um outro fator que corrobora com essa interpretação é o fato de que apenas três dessas personagens citadas são interpretadas por atrizes não brancas, todas no ano de 2012. A família tradicional

⁴³ Novela exibida em duas fases pela Rede Globo, por conta da pandemia de Covid-19. A primeira parte, com 102 capítulos, teve início em novembro de 2019 e encerrou em março de 2020. Foi retomada em março de 2021 e encerrada em abril.

burguesa continua sendo o centro da narrativa no fim das contas, e a trabalhadora doméstica serve como um prolongamento dessa instituição, um complemento.

3.3 Domésticas nos jornais e na internet

Apesar de haver trabalhos importantes sobre a recepção das trabalhadoras domésticas em relação ao seu consumo da mídia,⁴⁴ focamos neste trabalho apenas a forma com que a categoria é exposta e discutida nos meios de comunicação, levando em conta o circuito comunicacional (VALIM, 2012a) envolvido nos processos de circulação de produtos midiáticos, pois compreendemos que há uma ligação entre os diferentes espaços de produção e consumo da população. Um filme de sucesso, por exemplo, que é divulgado na televisão reverbera nos jornais, que será discutido também no rádio, na internet, e assim por diante. O debate público é amplo e a perspectiva da História Social nos ajuda a ter uma visão mais abrangente desses fenômenos sociais de disseminação de conteúdos ideológicos, como ocorre, por exemplo, com as figuras de domésticas na mídia brasileira.

Em debates recentes, no contexto da internet, vemos amplos espaços de discussão acerca das questões de gênero e raciais da categoria. A página do Facebook ‘Eu, Empregada Doméstica’ é um exemplo, através da figura de Preta Rara⁴⁵ – nome artístico de Joyce da Silva Fernandes -, uma ex trabalhadora doméstica, atualmente é professora de história, rapper e ativista, que se utilizou do espaço público da internet para divulgar as dificuldades do cotidiano e das desigualdades na sua experiência profissional. Em 2016 Joyce viralizou com o uso da *hashtag* #EuEmpregadaDoméstica em um relato que fez para a rede social em sua página pessoal sobre sua experiência como trabalhadora doméstica, e pediu para outras também fazerem seus relatos, e com isso recebeu um grande número de relatos como o dela, além de grande número de curtidas e compartilhamentos. A página ‘Eu Empregada Doméstica’ foi então criada por ela para compartilhar os relatos que recebeu nos comentários de seu post, como também por e-mail. Em 2019, Joyce publicou seu livro com alguns destes relatos da página. (FRANCO, 2021)

Grande parte destes relatos contém situações de violações de direitos humanos e trabalhistas, assim como diferentes tipos de assédios e violências sofridas pelas trabalhadoras,

⁴⁴ Como por exemplo o artigo JORDÃO, 2011; e a dissertação SILVA, 2007.

⁴⁵ Preta Rara alcançou prestígio na internet, fazendo uma importante fala no programa TEDx São Paulo que também viralizou, e está disponível no Youtube com o título “Eu, Empregada Doméstica”.

e também por seus filhos. Muitos deles também relacionam diretamente essas situações como uma herança da escravidão no Brasil, inclusive utilizando termos como ‘sinhá’, ‘mucama’ e ‘escrava’. São muitos os relatos de mães que acabam entregando suas filhas para famílias sob a promessa de uma vida melhor, principalmente nos estudos, mas que acabavam trabalhando em condições precárias, e por vezes sem receber salários. A ausência de vínculo formal empregatício também é argumento nesses relatos para relacionar as experiências com trabalho escravo, além de longas jornadas e violências. Humilhações e regras de conduta também estiveram bastante presentes nestes relatos, como por exemplo as divisões dos espaços nas casas, das comidas, e no tratamento que colocam as domésticas numa condição de inferioridade em relação a superioridade visada pelas famílias de empregadores.

Nos relatos fica evidente que há a permanência de um *ethos* escravista no imaginário popular sobre a profissão, e isso perpassa na experiência dessas trabalhadoras e sua relação com os empregadores.

Amigas deixa eu conta um pouco da minha vida pra vcs. Eu fiz o caminho contrário de muitas fiz faculdade mais devido a escassez de trabalho estou trabalhando como doméstica. Antes mesmo de trabalha como doméstica eu visitava a página diariamente e isso me ajudou a sempre exigir meus direitos. Na casa onde eu trabalho tem uma senhora acamada e recebo um pouco a mais pra ajuda a cuida dela. Na última semana todos os filhos foram embora. E praticamente me obrigaram a ficar 24 horas no trabalho. Com argumentos como: vc não tem filho. Pq quer ir pra casa. Não e casada. E fácil vc vai e dormir. A tem que ser vc. Vc tem coragem de deixa ela sozinha. Bati o Pe e falei prefiro pedir demissão do que me escravizar. Arrumei uma pessoa pra noite. Agora contrataram outra. A página me ajudou a nunca aceita a se escravizada. Obrigado. (DOMÉSTICA, 2017, p. 1)

Neste relato fica clara a importância deste espaço de debate público que permite o diálogo livre dessas trabalhadoras, e inclusive se constitui um espaço para desenvolver um sentimento de coletividade e a consciência da situação da categoria, em busca de mudar situações de abuso e buscar seus direitos.

A promulgação da Emenda Constitucional nº 72, chamada popularmente de ‘PEC das Domésticas’, gerou grande debate na mídia brasileira, se tratando da ampliação dos direitos de trabalhadoras domésticas que lutam desde o início do século XX por não serem, até o ano de 2013 consideradas como dignas de direitos trabalhistas igualitários em relação as outras categorias. Após muitas lutas sindicais e de movimentos sociais como feministas e antirracistas,⁴⁶ as trabalhadoras domésticas conquistaram com a Constituição de 1988 alguns

⁴⁶ O debate internacional também contribuiu para que os movimentos sindicais, trabalhistas e sociais pudessem alcançar maior visibilidade sobre estas pautas, como ocorreu em 2010 e 2011 na Conferência Internacional do Trabalho em Genebra um debate sobre os problemas do emprego doméstico no mundo, buscando um diálogo

direitos trabalhistas como por exemplo o direito a férias de 20 dias e o registro na carteira de trabalho. Porém, muitas das reivindicações das trabalhadoras domésticas, assim como os trabalhadores rurais não foram contemplados com 34 direitos previstos para as outras categorias. A Proposta de Emenda Constitucional, a PEC nº 478 buscava rever essa exclusão prevista na Constituição. A Emenda previu:

Garantia de salário não inferior ao mínimo; proteção do salário, proibida a retenção; limitação da carga horária, que não poderá ultrapassar 44 horas semanais; pagamento de horas extras, caso haja; redução dos riscos inerentes ao trabalho; reconhecimento das convenções e acordos coletivos; proibição de diferença de salários por motivo de sexo, raça, idade ou estado civil; proibição de discriminação do trabalhador portador de deficiência; licença à gestante, sem prejuízo do emprego e do salário, com duração de 120 dias; e proibição de trabalho noturno ou insalubre a menores de 18 anos e de qualquer trabalho aos menores de 16 anos, salvo na condição de aprendiz, a partir de 14 anos. (GARCIA, FILHO, PALUDEITO, 2014, p. 3)

Em uma análise acerca da mídia alternativa – considerada progressista em relação à tradicional, mais especificamente das mídias: Carta Capital, Jornal Brasil de Fato e Blog do Sakamoto – foi demonstrado que nestes espaços se colocaram em disputa os discursos hegemônicos da ideologia dominante, com discursos transgressores que defendem a igualdade de direitos, como foi o debate do jornalista Leonardo Sakamoto com o deputado Carlos Sampaio (PSDB-SP) sobre a multa do FGTS na PEC. (SAKAMOTO, 2013) A reportagem de Sakamoto tem como função social a divulgação do debate político na busca por uma maior conscientização da classe trabalhadora. (GARCIA; FILHO; PALUDETTO, 2014)

Num outro olhar sobre a mídia, agora em jornais de maior alcance, como a Folha de São Paulo e a Veja, o discurso é diferente. As notícias neste contexto envolvem principalmente três eixos: os direitos trabalhistas, as relações pessoais e a relação com o mercado. Não foi encontrado um debate acerca do papel do Estado para garantia de melhores condições da categoria que enfrenta fortes ambiguidades entre as esferas pública e privada. Com a utilização de entrevistas, as reportagens que se utilizaram da promulgação da Emenda como gancho, citam, por exemplo, o apego dos empregadores e de seus filhos com as trabalhadoras domésticas, assunto bastante tratado em outros espaços, mas que no período passou a ocupar também estes jornais de grande circulação. (PARADIS; SARMENTO, 2016)

Apesar disso, notou-se que as entrevistas foram feitas com empresários, especialistas, representantes legislativos, família de empregadores, mas pouquíssimas com as próprias trabalhadoras. Dessa forma, o discurso fica alinhado com as demandas dos empregadores, e com os países membros da ONU.

não das domésticas. A questão do apego emocional, e da dificuldade em definir o que é trabalho demonstram como a questão do cuidado⁴⁷ é essencial para compreender a complexidade do trabalho doméstico. Há uma certa compreensão de que a categoria das trabalhadoras domésticas deve ter garantido seus direitos profissionais, porém, as notícias se mantêm na defesa das demandas dos empregadores, preocupados com possíveis prejuízos econômicos. Não há espaço para a escuta das próprias trabalhadoras domésticas e de suas demandas, e principalmente de um debate acerca dos caracteres feminino e racial da categoria.

Segundo investigação de Tânia Zimmermann (2012) em jornais do Paraná nas décadas de 1970 e 1980, as trabalhadoras domésticas foram citadas constantemente como pessoas 'indesejadas' e que carregam um sentimento de 'perigo' alheio. As reportagens com letras e imagens que ocupam grande parte da página dos jornais falam sobre mulheres que representam essa categoria envolvidas em desentendimentos e até mesmo reagindo a agressões e crimes que, segundo a autora, fazem parte dos chamados 'jogos de gênero' que essas trabalhadoras enfrentam devido as desigualdades e hierarquias entre homens e mulheres. Por não adentrarem no imaginário das 'mulheres fatais', são encaixadas em outros estereótipos, como sendo infelizes, raivosas e ciumentas. A imprensa do período parecia estar em constante alerta para o suposto 'perigo' atrelado a essas mulheres. Elas geralmente são associadas a roubos e desentendimentos violentos com as famílias para quem trabalham.

A escolha de jornalistas em dar destaque para notícias de crimes cometidos por domésticas se dá para causar constrangimento, contribuindo para o discurso hegemônico de coação e perigo envolvendo essa categoria. Esse tipo de tratamento midiático reverbera no tratamento profissional que os empregadores têm com essas trabalhadoras, assunto bastante representado nos filmes com personagens de domésticas. (ZIMMERMANN, 2012)

Em contrapartida, vimos que no mesmo período e local, dentro da mídia alternativa⁴⁸ um forte debate, gerado pelos ascendentes movimentos feministas em resistência ao regime civil-militar, acerca dos direitos da categoria profissional do serviço doméstico, assim como um debate amplo sobre as desigualdades de gênero na sociedade. Buscando a divulgação de

⁴⁷ A categoria do cuidado ainda é considerada um 'quase conceito' por conta de possuir muitos pontos de divergência entre teóricas. Helena Hirata (2016) reitera que era realizado de forma gratuita no ambiente doméstico, mas que passou pelo processo de mercantilização, fazendo com que homens adentrassem na categoria. Segundo Fabiana Grecco (2019), nas últimas décadas têm se falado na crise do cuidado, onde em países europeus e nos Estados Unidos há um crescimento da necessidade de cuidado e um declínio na oferta desse tipo de trabalho. Dentre as possíveis explicações estão: a falta de ajuda de parceiros ou parentes às mulheres que trabalham nessa atividade; falta de auxílio dos governos; inversão da pirâmide etária, onde há um maior número de idosos. A noção de uma nova categoria, apontada como *care*, sinaliza um paradigma teórico. Para mais, ver Georges, 2017; e Molinier, 2013.

⁴⁸ Nos jornais Brasil Mulher (1975-1979) e Nós Mulheres (1976-1978).

pautas feministas e a ampliação da conscientização da população quanto a desigualdades, estes jornais publicavam matérias sobre trabalho feminino, liberdade sexual, aborto, violência, etc. Estes jornais foram organizados e desenvolvidos principalmente por mulheres envolvidas no contexto da chamada 'segunda onda feminista', que devido ao seu envolvimento com a militância foram exiladas e após seu retorno ao Brasil, trouxeram influências da Europa e dos Estados Unidos e buscaram esse tipo de trabalho de divulgação e conscientização política. (FONSECA; WOITOWICZ, 2016)

Devidos as tensões políticas e a emergência no debate dos movimentos de resistência de esquerda e sindicais, as pautas lideradas por homens sobressaíam às do movimento feminista. O Ano Internacional da Mulher nomeado pela ONU em 1975, em que houve uma série de eventos, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi importante para colocar em maior evidência as questões relacionadas as pautas do movimento feminista. Os jornais Nós Mulheres e Brasil Mulher tinham uma abordagem marxista que pensava a luta de classes como base para discussões de gênero, apesar de haver certas divergências entre os dois. (PEDRO, 2006) Era comum a divulgação de demandas sindicais como a igualdade salarial e jornadas de trabalho mais justas. A dupla jornada de trabalho era pauta central para as mulheres trabalhadoras, assim como a falta de direitos trabalhistas para trabalhadoras domésticas. (FONSECA; WOITOWICZ, 2016)

A divulgação desses jornais no ambiente da militância política estava em forte diálogo com a atuação acadêmica de feministas da época. No Brasil o debate marxista feminista ganhou maior espaço dentro das universidades nos anos 1980 durante o processo de maior abertura política durante a ditadura civil-militar. Dois nomes importantes para os avanços nos debates foram Zuleika Alambert e Heleieth Saffioti. Alambert (1986) que trouxe os debates de Marx e Engels para discutir as condições das mulheres, dividindo em dois grupos: de um lado a busca por naturalização através da biologia da hierarquia entre os sexos, defendida pelas classes dominantes; e de outro a visão em que ao nascer existe uma igualdade, que é quebrada posteriormente, com uma visão dos oprimidos, onde estariam os trabalhos de Marx e Engels. A questão do emprego doméstico era fundamental para os debates feministas da época, com destaque para os trabalhos de Heleieth Saffioti. Para a autora, o que caracteriza o emprego doméstico é o modo de produção capitalista coexistir com modos não-capitalistas de trabalho. A existência do chamado 'exército de reserva' é, portanto,

fundamental para a manutenção e expansão do sistema de exploração capitalista.⁴⁹ O fato de mulheres ocuparem a grande maioria da categoria, pode ser um dos fatores responsáveis pelas diferenças salariais entre homens e mulheres, seguindo a lógica de que o salário das mulheres seria complementar ao dos homens, gerando mais subempregos e precarização para mulheres. (PEDRO; MELLO; OLIVEIRA, 2005)

⁴⁹ Acerca da dicotomia entre trabalho produtivo e reprodutivo, Saffioti (1978) afirma que no sistema capitalista qualquer trabalho pode ser indicado como produtivo ou improdutivo, a depender de suas circunstâncias. O trabalho doméstico não pode ser considerado somente produtivo apenas pela existência do salário, pois se diferencia dos outros trabalhos assalariados por conta do seu caráter informal; e não pode ser considerado somente improdutivo porque se apresenta inserido na lógica do mercado de trabalho como categoria. A autora afirma que nos países do Norte Global - chamados por ela de países de capitalismo avançado - essa concomitância entre formas capitalistas e não capitalistas de produção também ocorre, porém, com um menor peso na economia em comparação aos países do Sul Global - chamados por ela de economias ditas subdesenvolvidas. Os serviços domésticos nesses países do Norte Global, como nos Estados Unidos, constituem o quarto setor de maior adesão de mulheres, na ordem: "1) empregos em indústrias periféricas, incluindo manufaturas periféricas e comércio varejista; 2) serviços de escritório; 3: os setores de saúde e educação; 4) serviço doméstico." (SAFFIOTI, 1978, p. 185) Nesse sentido, as formas não capitalistas de produção são as mais discriminadas dentro do sistema capitalista e são as que menos usufruem dos benefícios desse sistema. São as que mais geram acumulação, e são as mais exploradas.

4 'FILMES DE DOMÉSTICAS' COMO SUBGÊNERO DO CINEMA BRASILEIRO

Trouxemos exemplos de representações de domésticas na mídia brasileira num geral. Mas e o cinema? Quais as semelhanças e diferenças entre essas representações de domésticas na literatura, no audiovisual e sua relação com a mídia geral? Há um paradigma nesses filmes em que trabalhadoras domésticas são personagens protagonistas? Pode-se dizer que os filmes brasileiros protagonizados por domésticas compreendem um subgênero fílmico? Como já foi demonstrado por Deborah Shaw (2017), *Domésticas - o filme* (2001) inaugura um novo gênero temático no contexto de produções latino-americanas com domésticas como protagonistas. Neste capítulo procuramos perceber se há uma especificidade para o cinema brasileiro.

O estudo dos gêneros cinematográficos nos permite perceber que há uma forte influência do estilo clássico hollywoodiano no cinema brasileiro, portanto, iremos analisar nossas produções por meio da mesma base de discussão teórica cinematográfica citada anteriormente com David Bordwell (2005), levando em conta as particularidades de Brasil enquanto localizado na periferia do sistema capitalista. Os diferentes gêneros cinematográficos expressam e reproduzem culturas e ideologias geradas por grupos sociais específicos que disputam pela hegemonia, através do desenvolvimento e reprodução de seus valores, identidades e crenças. A ideologia no cinema é a forma com que as lutas de poder encaram o discurso e as diferentes interpretações dos espectadores. As Escolas de Frankfurt e de Birmingham apresentam boas perspectivas para análises fílmicas em diálogo com outras fontes, como jornais, televisão e revistas. Autores como Douglas Kellner (2001), com base nessas escolas teóricas relacionam questões de 'classe' e 'ideologia' para uma crítica da política e dos textos culturais. A ideia é que a hegemonia está em constante negociação com os produtos veiculados pela mídia. (VALIM, 2012a)

Dessa forma, como citado anteriormente, o cinema participa ativamente de um processo cultural como agente do desenvolvimento de modelos e valores da sociedade, influenciando ideológica e politicamente as relações sociais. (PROUST, 2008) Para analisar os filmes já citados, precisamos compreender esse papel do cinema dentro da mídia e sua relação com a sociedade. Partimos, portanto, das ideias de Kellner (2001) de cultura da mídia como sendo toda a construção e veiculação de símbolos e significados divulgados ampla e cotidianamente na televisão, no rádio e no cinema. Dessa forma são desenvolvidas e

reiteradas ideias e comportamentos tidos como certos ou errados, gerando identidades através da ideia da diferença. Visões de mundo são construídas mediante os sistemas de comunicação cada vez mais tecnológicos, que se organizam industrialmente por meio da produção de massa, em busca de cada vez mais audiência, portanto, essa cultura constitui mercadorias que visam o acúmulo de capital, o lucro. O poder é exercido através do domínio midiático, do que está ou não sendo dito publicamente. É necessário, assim, que haja críticas e um maior aprendizado sobre esse alcance tão poderoso, para que seja possível resistir a tamanha manipulação coletiva. Somente o conhecimento pode competir com as culturas dominantes, em busca da autonomia dos indivíduos.

O melhor modo de desenvolver teorias sobre mídia e cultura é mediante estudos específicos dos fenômenos concretos contextualizados nas vicissitudes da sociedade e da história contemporâneas. Portanto, para interrogar de modo crítico a cultura contemporânea da mídia é preciso realizar estudos do modo como a indústria cultural cria produtos específicos que reproduzem os discursos sociais encravados nos conflitos e nas lutas fundamentais da época. [...] Um estudo cultural crítico conceitua a sociedade como um terreno de dominação e resistência, fazendo uma crítica da dominação e dos modos como a cultura veiculada pela mídia se empenha em reiterar as relações de dominação e opressão. (KELLNER, 2001, p. 12)

As diferentes formações ideológicas na cultura da mídia visam a manutenção das relações de poder, mas ao mesmo tempo, dão espaço para a construção de identidades e meios para a resistência. A mídia é um veículo em disputa entre as diversas identidades produzidas por meio da cultura e por meio de imagens, sons e discursos. Para Kellner (2001), a cultura é produto de um trabalho coletivo, com participação ampla dos mais diferentes indivíduos. A ideologia dominante se utiliza de mecanismos para que indivíduos se sintam representados. Por mais que esse seja o caminho, não se trata de uma ação automática e passiva, mas sim de um processo atrativo, onde se utilizam recursos do entretenimento para agradar o público para este consumo, levando os indivíduos ao sentimento de pertencimento e a agregarem os valores, crenças e práticas desta dominação. O público pode reagir e resistir a esses processos por meio de suas próprias interpretações, utilizando essa cultura de massa para reiterar seus valores, crenças e práticas de sua própria identidade.

Para fugir do termo genérico atribuído aos ‘Estudos Culturais’, Kellner (2001) defende modelos para o estudo cultural da mídia de forma que sejam feitos de maneira crítica e multicultural, partindo de diversas perspectivas. Crítico porque entende a sociedade como um campo de disputas entre a dominação e a resistência, criticando os modos de opressão operados pela mídia e seus impasses para uma maior democratização da sociedade, quando

propaga mensagens de ódio e preconceito, discriminação, por mais que ainda assim possa ser o espaço para uma maior democratização através do interesse por parte de grupos oprimidos de uso para propagação de suas ideias e denúncia das igualdades sofridas por esses.

Partindo de uma lista própria de longas-metragens brasileiros protagonizados por domésticas que tiveram um grande alcance no circuito comercial, elaboramos a divisão de três grupos que nos auxiliam a compreender melhor como a indústria cinematográfica brasileira desenvolveu estes ‘filmes de domésticas’. No primeiro grupo estão as comédias, com forte influência das chanchadas, gênero exclusivamente brasileiro: *Cala a Boca*, *Etelvina* (1958) e *Minervina Vem Aí* (1960), dirigidos por Eurides Ramos, *Como É Boa Nossa Empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor di Mello, *O Casamento de Louise* (2001), de Betse de Paula, *Trair e Coçar, é só Começar* (2006), de Moacyr Góes. No segundo grupo estão os chamados ‘documentários de alteridade’, incluindo filmes produzidos a partir do interesse pessoal dos diretores em buscar as trabalhadoras domésticas envolvidas nas suas infâncias: *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles, *Babás* (2010), de Consuelo Lins, *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, *Do Outro Lado da Cozinha* (2013), de Jeanne Dosse e *Dissecando Antonieta* (2015), de Betse de Paula. Por fim, temos uma nova fase que se desenvolveu principalmente após a virada do século, as ‘ficções críticas’: *Romance de Empregada* (1988), dirigido por Bruno Barreto, *Domésticas – o filme* (2001), de Nando Olival e Fernando Meirelles, *Que Horas Ela Volta?* (2014), de Anna Muylaert, *Casa Grande* (2014), de Fellipe Gamarano Barbosa, *As Boas Maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Três Verões* (2020), de Sandra Kogut.

Os filmes escolhidos representam de maneira conjunta algumas mudanças quanto à forma que o cinema brasileiro pretendeu destacar as figuras das domésticas, tendo a principal delas ocorrido junto a virada do século XX para o XXI. Deixamos de fora uma importante produção do cinema brasileiro: *Cuidado Madame* (1970), dirigido por Júlio Bressane, que apesar de ser um filme bastante emblemático e contestatório, não se encaixa nessa lista porque está inserido em um contexto de produção muito diferenciado da lógica da indústria cultural, por fazer parte do cinema marginal.⁵⁰ *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, é outro filme que ficou de fora apenas por não ter uma doméstica como protagonista, apesar de ser um filme interessante por tratar de críticas a organização econômica do Brasil com comentários da comédia e também do documentário. *Romance de Empregada* (1988) revelou

⁵⁰ Para mais sobre o assunto, ver: XAVIER, 2013. JOSÉ, 2007. GUIMARÃES, 2018. NETO, 2016. RODRIGUES, 2013.

grandes dificuldades de classificação, por se tratar de um drama bastante crítico, apesar de fortes apelos cômicos, e por isso demonstra estar isolado em meio a outras produções de sua época.

Esta divisão não pretende colocar os filmes em caixas hermeticamente fechadas, mas tem como intenção permitir que as protagonistas como trabalhadoras domésticas no cinema brasileiro de amplo alcance comercial sejam analisadas da mesma forma que compreendemos processos históricos. Estas exceções nos ajudam a confirmar que a grande maioria dos filmes segue um padrão de acordo com o período de produção cinematográfica e histórica do Brasil.

Compreendemos que os filmes que melhor contribuem para analisar de diferentes formas como opera este subgênero de ‘filmes de domésticas’ são: *Domésticas – o filme* (2001), sendo uma produção bastante emblemática pelo seu amplo alcance de público, além de conter aspectos dos três diferentes grupos apresentados anteriormente; e *O Casamento de Louise* (2001), que se encaixa no grupo das comédias, mas traz discussões importantíssimas sobre as relações de poder entre empregadora e doméstica, temática bastante presente nas ficções críticas sobre o tema. Além de apresentarem temas importantes para discussão do trabalho doméstico remunerado no Brasil, estes filmes são importantes por conta de sua data de lançamento. Por meio desta divisão, percebemos que o ano de 2001 representa um ponto de virada crítica em relação a estas produções cinematográficas brasileiras com domésticas como protagonistas. Por conta disso, reservamos suas análises para os últimos subcapítulos.

Houve, portanto, a confluência de produções com características comuns determinadas pelos processos socioeconômicos e políticos no Brasil historicamente produzidos. A tradição das comédias principalmente com as chanchadas influenciou um padrão de representação cômico de trabalhadoras domésticas, que não deixou de existir, mas que com o passar dos anos, com o desenvolvimento de um novo sentimento crítico, passou a ser incorporado a produções com intenções mais realistas, onde estão inclusos os grupos que chamamos de documentários de alteridade e ficções críticas. A virada do século XX para o XXI foi emblemática para compreendermos essa mudança no padrão de representações de domésticas.

Tradicionalmente, houve espaço para o protagonismo das chamadas ‘minorias’ na mídia brasileira, porém este padrão começou a se transformar após a virada do século XX para o XXI. O uso de representações críticas de protagonismo das classes populares é defendido como importante para possibilitar políticas de reconhecimento de inclusão.

As atualizações do universo discursivo acontecem em consonância com modos de endereçamento destinados a ser compreendidos pelos públicos visados. Assim, em relação ao público feminino, por exemplo, pode-se dizer que, em geral (e assumindo o risco que toda generalização acarreta) os produtos culturais a ele endereçados destacam o que há de mais supérfluo e fantasioso e omitem assuntos pertencentes à esfera masculina, como os debates políticos e as questões econômicas, por exemplo. (MENDONÇA; JORDÃO, 2008, p. 3)

Porém, é reconhecido que as representações não garantem que estereótipos e discriminações deixem de existir. As personagens de domésticas no cinema continuam sendo limitadas a estruturas de estigmas e estereótipos da experiência concreta das trabalhadoras. Existe uma base cultural excludente e preconceituosa que precisa ser quebrada, indo além da representação pelo simples protagonismo. (MENDONÇA; JORDÃO, 2008)

Para além no pioneirismo da crítica ao 'olhar masculino' no cinema hollywoodiano de Laura Mulvey (1975), é preciso nos atentarmos também, como defendeu bell hooks (2019), para as questões raciais no cinema, na superioridade racial dos brancos como norma, gerando também violências simbólicas quanto as feminilidade e masculinidade negras. (CANDIDO; CAMPOS; PORTELA, 2021) Aos corpos negros eram reservadas as cenas de maior violência e sexualidade. Apesar de ter alguma relação com a realidade das desigualdades geradas pelo racismo estrutural brasileiro, é sabido que o excesso dessas representações pode potencializar as experiências de opressão. Enquanto a regra das representações de homens brancos é de riqueza e multiplicidade de experiências, as pessoas negras seguiram sendo colocadas em papéis bastante específicos relacionados a violência e servidão.

Durante a década de 2010 vimos o número de filmes brasileiros lançados aumentar conforme avançam os incentivos estatais e financiamentos para a produção. Seguindo este fluxo, percebe-se o acompanhamento da crítica e de discussões filmicas na academia. Em recente estudo pela *Geena Davis Institute on Gender in Media* em 2015 analisou os dez filmes mais populares do período. O resultado define que as mulheres são minoria dentre protagonistas, têm menos falas, profissões menos valorizadas e geralmente são associadas quase exclusivamente a aparência e sexualidade. (SMITH; CHOUEITI; PIEPER, 2015) As críticas feministas nacionais seguem critérios rasos de seleção, como o gosto pessoal das autoras, ou os temas levantados pelos filmes que se quer discutir. (MALUF, 2002; BREDER, 2013; COELHO, 2013; NUNES, 2015) Na academia temos o exemplo de um trabalho coletivo sobre as mulheres como minoria na produção do cinema, na atuação e como protagonistas. (ALVES; ALVES; SILVA; 2011; ALVES; COELHO, 2015; ALVES DE

ALMEIDA; ALVES, 2016) Todos esses exemplos não levam em consideração a questão racial. Quando se fala em desigualdades de gênero é essencial que se atente as representações de mulheres negras no cinema brasileiro. (CANDIDO; JÚNIOR, 2019)

O feminismo negro nos alerta para o antigo problema da universalização da experiência feminina, como se fosse possível falar na categoria 'mulher' como singular. (DAVIS, 2016; hooks, 2019; LORDE, 1984; GONZALEZ, 1984; CARNEIRO, 2003) Em pesquisa o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA-IESP-UERJ) demonstrou em estatísticas descritivas que em ocupações de produção audiovisual, como direção, roteiro e atuação o recorte de filmes recentes define que mulheres negras são excluídas dessas posições, sendo também as menos representadas nos elencos. (CANDIDO; MORATELLI; DAFLON; FERES JÚNIOR, 2014; CANDIDO; CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2016) Márcia Candido e João Junior (2019) trazem uma atualização da classificação de João Rodrigues (2011) dos estereótipos de negros no cinema brasileiro. Candido e Junior (2019) partem dos estudos de gênero para analisar de maneira crítica as representações de mulheres negras no cinema brasileiro.

4.1 Comédias

Fazendo um breve panorama histórico do audiovisual brasileiro, José Ramos (1993) aponta para a confluência de dois principais gêneros cinematográficos: o melodrama e a comédia. O primeiro foi consolidado por meio das telenovelas da década de 1950⁵¹ e o segundo fez carreira de sucesso que une desde o sucesso das chanchadas nos anos 1940, passando pelos 32 filmes de Mazzaropi, pelos anos 1970 com a pornochanchada até alcançar os Trapalhões que encerram atividade na década de 1990. Levando em conta a importância do público para a construção e consolidação dos gêneros cinematográficos, houve uma relação cultural da sociedade brasileira com esses filmes, inclusive, sofrendo críticas pelas chamadas por Ramos (1993) de 'camadas mais cultas', pois se trataria, segundo estas, de produções ultrapassadas.

A concepção do que é popular se modifica ao longo do tempo, partindo de uma visão da preservação do folclore, até alcançar críticas politizadas, contrastando a cultura nacional popular em relação a 'alienação'. Ramos (1993) defende que a chamada 'cultura de massa' deve estar em consonância com a cultura popular. O humor tradicional na televisão e no

⁵¹ A primeira novela brasileira a ser exibida na televisão foi *Sua Vida Me Pertence*, que estreou em 1951.

cinema brasileiros - abraça desde os *sketchs* de Chico Anysio até os filmes e programas dos Trapalhões - é alimentado por gerações posteriores, como a TV Pirata e o Programa Legal. Compreendemos, portanto, que os gêneros cinematográficos são categorias importantes para análise de filmes segundo uma visão cultural da sociedade.

A partir das considerações de Rick Altman (2000) tendo superado o uso dos gêneros cinematográficos como a-históricos ou universalistas, percebemos que os gêneros estão em constante transformação. Principalmente se levarmos em conta a importância dos espectadores como agentes na concepção dos gêneros cinematográficos. Inicialmente o nome das chanchadas foi utilizado de maneira pejorativa, significando algo feito de forma desleixada. A substantificação do termo antes pejorativo só ocorreu após a confluência de filmes específicos apontados como tal, que inclusive anteriormente eram tidos como carnavalescos. (FREIRE, 2011)

Segundo Jesús Martín-Barbero (1987) os gêneros desenvolvem particularidades em cada país. A comédia segue os valores, estereótipos e preconceitos de cada lugar em questão. Os ídolos do humor no Brasil - como Oscarito, Grande Otelo, Mazaroppi e Os Trapalhões - servem como uma medida da compreensão da população sobre o que é piada e o que passa a ser uma ofensa. Diferente do melodrama e das tragédias, o humor não tenta envolver o público através de estratégias emocionais, mas sim procura o reconhecimento e um certo diálogo com o público, e quanto maior o número de pessoas a interagir, melhor. Essa característica pode ajudar a explicar por que o gênero se constitui como um entretenimento de massa. No Brasil o gênero de maior bilheteria é sem dúvida a comédia. Foi a comédia que colocou o país em competição indústria cinematográfica com filmes estrangeiros. Apesar de grandes sucessos como *Tropa de Elite 2* (2010), dirigido por José Padilha, alcançarem sucesso internacional, esses representam uma exceção frente ao sucesso quase constante de comédias desde as Chanchadas, passando pelos Trapalhões e chegando nos *stand up comedy* da televisão até a internet.

Se utilizando fortemente de estereótipos em personagens como o caipira e o malandro, as comédias brasileiras se estabeleceram na indústria através da ligação entre essas produções de gênero e o apoio do público. Havia uma identificação dos espectadores em personagens como Mazzaropi, Grande Otelo e Oscarito, porque seus atores e produtores compreendiam a população brasileira, que era composta por um grande número de migrantes do interior para as grandes cidades, por exemplo. Desde que os cinemas passaram a ser

localizados quase exclusivamente em *shoppings centers* - processo iniciado na década de 1980 -, o preço dos ingressos subiu e o público mudou. Desde o período da Retomada (1995-2002), as classes emergentes são as que mais frequentam as salas de cinema. Por conta disso, as produções da Retomada se alinham ao gosto dos espectadores, passando a representar cada vez mais o cotidiano de personagens dessas classes. Anteriormente os temas estavam ligados a urbanização e à modernização. Após a Retomada as discussões giraram em torno da globalização do cotidiano, da cultura, das relações sociais. Nas comédias brasileiras houve uma busca por personagens considerados mais 'universais'. (ARANHA, 2014)

O gênero da comédia, portanto, demonstra grande engajamento do público brasileiro. A chanchada buscava uma dupla identificação dos espectadores. Através da identificação subjetiva com o olhar-câmera, onde há uma maior transparência e visão mais totalizante da encenação, ao mesmo tempo em que há uma escolha proposital de personagens que correspondem a um apelo afetivo de identificação do grande público. (VIEIRA, 2003; AUMONT, 1995) Por muito tempo, as questões relacionadas aos serviços domésticos no audiovisual brasileiro esteve relegado a comédia, mas isso passou por um processo de transformação a partir da virada do século XX para o XXI. Com isso não pretendemos afirmar que as comédias apenas reproduzem estereótipos acriticamente em detrimento unicamente de um maior alcance de público. Ao longo da história do consumo midiático no Brasil tivemos outras experiências da música ou do cinema populares com forte engajamento de discursos e discussões políticas bastante pertinentes, como foi o caso da música brega no período da ditadura civil-militar, que apesar de ser bastante estigmatizada, serviu como um espaço de resistência ao regime.

No contexto de forte repressão durante a ditadura militar no Brasil, o cantor Odair José buscava fugir dos temas já conhecidos das músicas populares, com descrições românticas sobre o luar e os namoros. O cantor seguia os debates fervorosos que ocorriam na época sobre a pílula anticoncepcional, por exemplo. Havia a intenção de falar de questões importantes da realidade brasileira, como também sobre as trabalhadoras domésticas. Muitas de suas músicas foram inclusive censuradas, como ocorreu com '*Em qualquer lugar*' sob o argumento de ter letras explicitamente sexuais; e '*Uma vida só (pare de tomar a pílula)*' que alcançava discussões político-sociais associadas a saúde sexual feminina vetadas pelos militares. (ARAÚJO, 2000) Apesar destes casos em que a comédia é utilizada de forma estratégica, em geral, os 'filmes de domésticas' de comédia costumavam representar trabalhadoras domésticas de forma acrítica.

Cala a Boca, Etelvina (1958) e *Minervina Vem Ai* (1960) foram protagonizados por Dercy Gonçalves, e suas personagens são utilizadas na narrativa como um apelo cômico construído através da reprodução de estigmas e estereótipos envolvidos na construção da figura da doméstica ao longo do tempo na sociedade brasileira. Elas são engraçadas, inconvenientes, desastradas, curiosas, fofoqueiras e invejosas. Esse tipo de representação era comum nas chanchadas, onde as classes sociais não eram escondidas, mas reveladas e escrachadas de forma jocosa. Minervina é uma trabalhadora doméstica que se muda de Minas Gerais para o Rio de Janeiro com a família de empregadores e é pedida em casamento pelo credor da família. Dessa forma, o casamento é visto como uma forma de ascensão social para a protagonista.

Etelvina é uma doméstica que trabalha na casa de uma família que passa por problemas financeiros. Em busca de resolver este problema, a empregadora vai passar um tempo na casa de sua mãe. A primeira coisa que Etelvina faz quando sua empregadora sai da casa é tirar o uniforme e vestir uma roupa de sua empregadora. Por conta deste, considerado, afronte de Etelvina, ela é confundida pelo tio do empregador com a dona-de-casa. Etelvina continua agindo como tal com a ajuda de seu empregador Adelino, para evitar, segundo ele, explicações indesejadas. Enquanto age como uma ‘madame’, Etelvina busca acessar os privilégios da classe da empregadora que nunca pôde. Ela pede seu pagamento atrasado em troca de seu silêncio, dá ordens e se desentende com a cozinheira da casa, senta à mesa para comer com a família de seus empregadores, exige a contratação de uma nova doméstica, afirmando que “eu não posso ser empregada e patroa ao mesmo tempo”, (36’42” – 36’45”) vai para a cidade fazer compras e volta esbanjando um novo vestido, afirmando que mudou de vida.

Enquanto representam as domésticas acessando espaços e atitudes que quebram as regras de comportamento esperadas pelas famílias de empregadores, como é demonstrado por Suely Kofes (2001) com os já citados manuais de comportamento, escritos pelas donas-de-casa, segundo elas, para uma melhor relação profissional. Estes filmes, de maneira jocosa, reproduzem uma série de estigmas sociais presentes no trabalho doméstico remunerado, que também ocorre em outros filmes e novelas, como a suposta vontade das trabalhadoras de se tornarem empregadoras – como em *Cheias de Charme* -, ou de terem a profissão apenas como temporárias, visando a ascensão social com outras oportunidades - como é o caso de Roxane em *Domésticas – filme* (2001).

Representante do gênero da pornochanchada em nossa lista de comédias do subgênero ‘filmes de domésticas’, *Como É Boa Nossa Empregada* (1973) é dividido em três episódios, e todos envolvem trabalhadoras domésticas como amantes e símbolos sexuais subversivos dentro da casa de empregadores. Essa associação hipersexualizada de personagens de domésticas foi amplamente utilizada no gênero da pornochanchada, em que na combinação entre uma suposta alteridade racial com subordinação de classe e gênero são associadas ao caráter de servidão no trabalho doméstico remunerado, reforçando uma suposta disponibilidade sexual por parte das trabalhadoras. (WADE, 2013)

Ainda no grupo das comédias está *Trair e Coçar, é Só Começar* (2006), protagonizado por Olímpia, a empregada doméstica de um condomínio de alto padrão, interpretada por Adriana Esteves. Ela vê com admiração os seus empregadores, mas é representada como o estereótipo da doméstica atrapalhada e intrometida, assim como a tradição das chanchadas. Este é um filme de comédia de Moacyr Góes baseado na peça de mesmo nome de Marcos Caruso, e representa diferentes estereótipos de domésticas, reforçando estigmas, como a questão dos cuidados com os pertences da família de empregadores, tendo a protagonista Olímpia como uma doméstica de pouca instrução, mas de grande coração. Olímpia, por acidente, rasga um lençol e uma bermuda de seu empregador, além de acidentalmente queimar o jantar da noite especial do casamento dos empregadores, e beber escondido o whisky dos empregadores enquanto eles não estão em casa. Estas e outras ações de Olímpia são perdoadas no final do filme quando Olímpia faz um discurso comovente revelando sua inocência na confusão com os empregadores, e todos são arrematados por sua simplicidade e oferecem suporte, inclusive financeiro. A cena final com todos principais personagens reunidos ao redor de Olímpia em seu quarto na casa dos empregadores é mais um indício da precarização e informalidade da categoria, que depende da boa vontade e da caridade das pessoas envolvidas. A grande realização de Olímpia ao final do filme se dá quando o porteiro revela seu interesse em se casar com ela. (85’43’’ – 88’33’’)

Outro estigma reforçado neste filme é o envolvimento da doméstica com a relação do casal de empregadores, inclusive sendo acusada de envolvimento com o empregador. Esta questão de envolvimento de domésticas com empregadores é um estigma antigo que é comumente representado na mídia. Em trabalho etnográfico, Jurema Brites (2007) afirma ter conseguido poucos relatos em relação a essa proximidade entre doméstica e seus empregadores. Uma delas foi um caso em que a empregadora espancou a doméstica quando

encontrou ela e seu marido no banheiro da casa. Outro caso foi um relato do próprio empregador que teria sido assediado por uma doméstica dentro da própria casa.

A partir dos relatos da autora, podemos nos perguntar se este imaginário que envolve a sexualidade das domésticas pode estar muito mais presente na literatura, nos filmes e novelas, do que na prática cotidiana das relações pessoais das domésticas com seus empregadores, levando em conta os estigmas carregados pela categoria, como sendo mulheres pobres e fora do padrão. Outro estigma representado é o romance da doméstica com o porteiro. Enquanto ela sonha em participar de um casal perfeito, como ela considera o de seus empregadores, acredita que o homem possível para ela seria somente aquele que ocupa a mesma classe. Além de domésticas e do porteiro, o filme representa outros trabalhadores precarizados, como o mecânico que dá dicas de relacionamento.

A música brega é utilizada para englobar as características de Olímpia enquanto uma doméstica simples e apaixonada. Em outros filmes este gênero musical já foi utilizado, como em *Domésticas – o filme* (2001), sobre o qual apresentaremos nossa análise no último capítulo deste trabalho. Odair José foi um cantor símbolo da música brega na década de 1970, e sua música tocada em *Trair e Coçar...*, ‘Bebo e Choro’ pode ser inicialmente compreendida como uma forma de caracterização de classe de domésticas, como mulheres que apreciam este gênero musical, muito tocado no rádio, aparelho que também foi muito relacionado na época as domésticas, como companheiro de suas longas jornadas de faxina.⁵² A escolha desta música pode ser interpretada como um mecanismo de identificação, citado por Douglas Kellner (2001) como estratégia para ganhar espectadores, gerando identificação social e sentimento de pertencimento. Apesar de ser uma estratégia que contém sua porcentagem de efetividade, sabemos que existe uma grande possibilidade de reação e resistência a essas representações, como demonstra Odinaldo Silva (2007) em suas entrevistas com domésticas de Brasília que viram o filme conjuntamente ao pesquisador. A maioria afirmou que não se identifica com este gênero musical.

4.2 Documentários de alteridade

⁵² Outros trabalhos já citaram esta relação entre domésticas e música brega, demonstrando que esta associação nem sempre condiz com a realidade das mulheres que compõem a categoria. Para mais, ver: SILVA, 2007 e BERNARDINO, 2016.

Fernão Ramos (2008) define algumas éticas utilizadas em diferentes momentos e estilos de documentários. Na década de 1920 o documentário era compreendido como uma forma educativa de disseminação do conhecimento, e se desenvolveu mediante, principalmente, da locução e de uma ideia de contribuição cívica e moral à sociedade. Posteriormente, a ética do documentário a partir dos anos 1950, com o documentário direto, tinha como intenção da imparcialidade, com a utilização apenas do som ambiente, foi muito influenciado pela filosofia do existencialismo e da fenomenologia. Outras éticas do documentário se desenvolveram, como a interativa/reflexiva, que não compreendia este gênero como imparcial, tendo as intervenções bastante valorizadas na montagem. Posteriormente, a ética modesta veio com a incerteza da pós-modernidade, levando para as telas um sentimento de descontrole.

O documentário se caracteriza por fazer asserções sobre o mundo de acordo com o olhar dos espectadores sobre a narrativa. Essas asserções são feitas mediante uma linguagem singular constituída através da intenção de seu/sua autor(a). Essa intenção é apreendida pelos espectadores. É comum a utilização de locução (voz *over*) ou narração em *off* e entrevistas. Raramente são utilizados atores profissionais. “Podemos mesmo dizer que o documentário aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens que corporificam as asserções sobre o mundo.” (RAMOS, 2008, p. 26) Portanto, o documentário se sustenta por meio do estilo e da intenção, que se relacionam particularmente a narrativa as asserções sobre o mundo. Para Fernão Ramos (2008), a fruição espectral seria uma saída estética para ‘jogar limpo’ com o/a espectador(a), deixando explícitas suas intervenções na narrativa e na montagem como agência. O ‘povo’ foi amplamente utilizado em documentários brasileiros por cineastas que utilizaram a miséria e a violência para representar as camadas mais populares numa ideia de alteridade social. O problema é que esse movimento de consciência vem carregado de uma culpa que alimenta a construção da representação deste ‘outro’. Esses filmes de ‘alteridade popular’ buscam uma representatividade em que distancie o seu ‘eu’ do ‘outro’. Esse tipo de representação acabou por popularizar estereótipos, como o ‘popular criminalizado’ de *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha e Felipe Lacerda e *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999), de Kátia Lund e João Moreira Salles.

O interesse mais recente de cineastas em filmar e produzir documentários sobre as suas infâncias muito ligadas as trabalhadoras domésticas seria, segundo Mariana Souto (2016) uma forma de pagamento de uma dívida histórica percebida tardiamente. Ligia Ferraz (2021) concorda e adiciona o fato de que esses cineastas que pertencem às classes emergentes ou

altas buscam representar as trabalhadoras domésticas em seus filmes como uma forma de alívio de um remorso de um passado de exploração. Essas interpretações vão ao encontro da ideia de alteridade vista na literatura do século XIX por Sônia Roncador (2008) citada anteriormente neste trabalho. Compreendo aqui, portanto, que Ramos e Ferraz trazem um diálogo entre as representações de domésticas no gênero cinematográfico de documentário com a literatura analisada por Roncador, que foi utilizada no século XIX como uma estratégia de antagonismo para a formação das identidades burguesa e nacional em relação a população afrodescendente, em que os autores se utilizam de seu espaço de produção para provocar um sentimento de solidariedade com outras realidades, mas que na verdade não rompe com as desigualdades estruturantes da sociedade brasileira.

Outro documentário relevante para esta discussão é *Santiago* (2007),⁵³ de João Moreira Salles, que foge do padrão destas representações das domésticas já citadas e mostra um outro lado da profissão. O documentário é narrado pelo próprio diretor contando a sua relação com o mordomo de sua antiga casa de criação. Santiago é o único homem trabalhador doméstico citado neste trabalho, sendo justamente o personagem representado com maior prestígio dentre os filmes citados. Sabemos que o trabalho doméstico remunerado é uma categoria ampla e ocupada majoritariamente por mulheres pobres e com poucas oportunidades de educação e formação profissional e técnica. Porém, o trabalho de mordomo apresenta suas especificidades, por ser aquele que exige maior instrução formal e por ser geralmente ocupado por homens.⁵⁴ Iremos partir destas produções para discutir as já citadas relações de poder envolvendo domésticas e suas empregadoras, além da recorrentemente chamada ‘herança da escravidão’, e dos estigmas envolvidos nesta profissão.

Num tom nostálgico e carinhoso *Santiago* (2007) nos leva à infância de João Moreira Salles. O documentário é narrado pelo diretor enquanto são expostas imagens da antiga casa de sua família, que tinha muitos empregados. A maior parte do longa é reservada à entrevista com Santiago, o mordomo. Por que dentre tantos outros trabalhadores da família, este foi o escolhido por Salles para fazer um filme sobre sua vida? Aliás, fazer dois, pois como narrado por Salles, houve uma primeira tentativa, 13 anos antes deste que foi lançado. Descrito como

⁵³ Venceu vários prêmios, incluindo de Melhor Montagem no Prêmio ABC de Cinematografia em 2008, Melhor Montagem – Documentário no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em 2008 e de Melhor filme em 2007 no *Cinéma du Réel* em Paris.

⁵⁴ Sabemos que os empregos de menor prestígio e remuneração, como serviços de limpeza, saúde e beleza são em sua maioria ocupados por mulheres, e aqueles que exigem nível superior e têm maior remuneração são destinados a homens (BRUSCHINI; LOMBARDI, 1999). Mordomos fazem parte do trabalho doméstico, porém representam uma especialidade diferenciada por estas questões técnicas e de gênero.

um homem estrangeiro, vindo da Argentina, de origem simples, porém de vasto conhecimento científico e artístico, e de bom gosto, segundo a fala de Salles, que na transcrição a seguir, conta uma história de sua infância envolvendo Santiago e o piano da casa:

Eu era menino, dormia cedo. Por volta da meia noite acordei com uma música. Percebi que alguém tocava o piano [...]. Me levantei na ponta dos pés e fui até lá. A casa estava escura. Quando cheguei no salão vi que era Santiago. Ele vestia o fraque que usava nos dias de grandes festas. Não me espantei com a música, não era raro ver Santiago ao piano. Me espantei com o fraque. Perguntei: "por que essa roupa, Santiago?" Ele me respondeu apenas: "Por que é Beethoven, meu filho." (10'08'' - 10'50'')

Santiago foi o escolhido como tema de filme pelo cineasta por ser o favorito dos trabalhadores da família desde a infância. Mas por quê? Talvez justamente por fugir daquilo que se compreende a personalidade e a história de vida de um trabalhador doméstico segundo o imaginário popular. O mordomo não era como as personagens que já discutimos, mulheres negras com dificuldades financeiras e pouca instrução formal, aquelas que não têm tempo nem para ir à praia ou a passeios se não se utilizar da ajuda ou das intenções de outras pessoas, como fez Fausta em *Romance de Empregada*. Santiago tinha grandes ambições artísticas, tocava peças de Beethoven no piano vestindo fraque e dançava tocando castanholas. Ele se diferenciava de outros trabalhadores, pois tinha gestos delicados e falava de flores e poesia. Era poliglota e sabia rezar em latim; conheceu grandes personalidades em festas de gala, era um homem solitário que vivia rodeado de grandes livros de História tradicional e relembra citações de Bergman para demonstrar seus sentimentos. Santiago descreve seu trabalho com amor e carinho, destacando os grandes eventos sociais em que servia pessoas de prestígio social, como se disso pudesse transferir algum valor daquele automaticamente para si, porém, quem detém suas memórias e gostos é a antiga família de empregadores, e o cineasta que prepara um filme sobre ele, como afirma o próprio Salles ao final do filme: "A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa." (68'34'' - 68'38'')

Um bom exemplo dessa posse da vida e memória de Santiago está representado na cena em que o protagonista conta a história em que ele iria tirar férias para viajar, pois era seu aniversário. Seu empregador, porém, pediu para ele adiar suas férias e trabalhar em um jantar importante com diplomatas europeus. Prontamente Santiago segue as ordens de seu empregador, e em dado momento da noite, em meio a 20 garçons e seus cuidados com porcelanas chinesas, o empregador de Santiago pede para que todos brindem e cantem parabéns para ele. Santiago conta a história com grande carinho por este momento, por estar servindo nesta grande festa, e por estar neste momento, bebendo o melhor champanhe francês

que havia. Santiago faz parte de uma exceção da categoria e nos serve de exemplo para conhecer melhor a maioria.

Quando a questão da encenação se debruça sobre o outro de classe (caso das tomadas com o mordomo Santiago), a ela se acresce facilmente a má consciência. Isso é mais forte quando à físsura do outro de classe se sobrepõe sua experiência no modo pessoal da primeira pessoa e, mais ainda, na infância. O que Salles demanda a si mesmo? Que nas tomadas do primeiro Santiago já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas da encenação-atitude ou da encenação. Em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja da encenação ou da afetação que pede o documentário moderno para que a expressão da alteridade seja considerada ética. (RAMOS, 2008, p. 126)

Santiago demonstra o dilema profissional de Salles enquanto um cineasta em conflito com sua encenação de 1990 em relação a sua nova perspectiva em 2000. Essa conjunção de dois filmes em um revela as reflexões do cineasta que cobra do seu eu do passado uma consciência anacrônica de um movimento que o cinema tomou no final da década de 1990 quanto a forma de encenação do documentário, como de Eduardo Coutinho, chega ao cinema brasileiro, com um grande recuo das intervenções entre sujeito-câmera.

Em uma produção parecida, com a utilização da narração em *off*, imagens de reportagens e fotografias, a diretora Consuelo Lins em *Babás* (2010) conta a história das trabalhadoras domésticas que marcaram sua vida com várias reflexões sobre a trajetória da categoria no Brasil. Partindo de imagens de trabalhadoras escravizadas no período colonial brasileiro, a diretora critica as desigualdades estruturais da sociedade como ‘heranças’ da escravidão, observando também como ela mesma lidou e ainda lida com essas questões. Ela conta, por exemplo, que buscou sempre filmar seu filho, mas deixou de lado a babá que ajudou a cria-lo, e por trabalhar de segunda a sábado, dormindo em sua casa, ficou este período longe de sua própria filha. Lins percebe, assim como demonstra Sônia Roncador (2008), as diferentes experiências de mulheres, que enquanto dividem a mesma identidade de gênero, se diferenciam por outros marcadores sociais, como raça e classe.⁵⁵

Num tom bastante parecido com deste filme, em *Do Outro Lado da Cozinha* (2013) acompanhamos o reencontro da diretora Jeanne Dosse com sua antiga babá Zelita. O foco da narrativa está na proximidade das duas personagens, demonstrando o afeto desenvolvido por elas. Apesar de há muito tempo distantes, Jeanne e Zelita estão o tempo todo em cena trocando carinhos e histórias íntimas. A relação de Jeanne com Cristina, a filha de Zelita

⁵⁵ Para uma análise mais apurada deste filme, ver SILVA, 2021.

também é exaltada. Por conta do trabalho, moravam todas juntas na casa dos pais de Jeanne, e desenvolveram fortes vínculos afetivos por terem crescido juntas. O resgate de Jeanne em reencontrar a antiga babá é de contar sua história para dar voz e visibilidade para a trabalhadora, que outrora foi negligenciada, como afirma Jeanne, ao mostrar uma foto antiga da família, em que Zelita aparece escondida atrás da vó de Jeanne, “quase invisível”. (8'29" - 8'40")

Através da ideia de utilizar os filhos das famílias de empregadores como cinegrafistas, o diretor Gabriel Mascaro construiu o documentário *Doméstica* (2012),⁵⁶ com imagens do cotidiano de sete trabalhadoras domésticas⁵⁷ e suas relações com os adolescentes.⁵⁸ O diretor optou por apenas intervir na montagem, construindo uma narrativa pela organização das sequências ordenando as filmagens feitas livres pelos adolescentes. O resultado foi um conjunto de relatos de exploração com trocas de afeto, choros, muito trabalho e mesmo danças espontâneas. A aproximação dos adolescentes com as trabalhadoras que os criaram seria um mecanismo utilizado pelo diretor como uma estratégia de aproximação deste cotidiano com relações tão singulares.

A lente subjetiva ou uma “etnografia indiscreta” aposta na própria mimesis do subjetivo como forma de descrição densa desta relação, escapando do olhar alheio e intruso, optando pela própria revelação da relação através da câmera que simula uma simetria apoiada no terreno da subjetividade: padrões e empregadas são, na verdade filmica, personagens, e este fato propicia o melhor meio de compreensão desta complexa relação. (GONÇALVES, 2015, p. 600)

Em entrevista ao Canal Brasil, Mascaro afirma que as intenções do filme partiram de suas reflexões sobre a ambiguidade entre o trabalho e o afeto envolvidos no trabalho doméstico remunerado. Segundo o diretor, “alguns dos conflitos do filme surgem pelo não conflito. É eles tentando mostrar a harmonização daquela relação que você percebe o conflito inerente àquela tentativa de harmonizar a relação.” (MOLLICA, s.d.) Ao contar suas histórias para os adolescentes, as trabalhadoras de forma recorrente falam sobre suas famílias, principalmente sua relação com seus antigos ou atuais companheiros e filhos. Os relatos são de dificuldades financeiras, de falta de companheirismo com os pais dos filhos. Neste filme retorna o mecanismo ideológico ‘como se fosse da família’, onde há uma proximidade das

⁵⁶ Alguns trabalhos que fazem análises deste filme: GONÇALVES, 2015. MELO, 2016. BERNARDINO; SILVA, 2017. SANTOS, 2015.

⁵⁷ Dilma dos Santos Souza, Flávia Santos Silva, Helena Araújo, Lucimar Roza, Maria das Graças Almeida, Vanuza de Oliveira e Sérgio de Jesus.

⁵⁸ Alana Santos Fahel, Ana Beatriz de Oliveira, Jenifer Rodrigues Régis, Juana Souza de Castro, Luiz Felipe Godinho, Perla Sachs Kindi e Claudomiro Canaleo Neto.

trabalhadoras com os empregadores, envolvendo muito mais a afetividade e a informalidade dessas relações do que um caráter profissional formalizado.

Apesar da atuação das trabalhadoras domésticas na Constituinte em busca de seus direitos sociais e trabalhistas serem orientados pelo caráter profissional, a expressão ‘como se fosse da família’ como discurso de afeto e apelo familiar foi utilizada, inclusive, como argumento nas negociações e pautas das próprias domésticas, como na afirmação abaixo de Benedita da Silva, que se utilizou deste apelo emocional para convencer os parlamentares, e como Lenira de Carvalho, que defendeu o caráter profissional das domésticas como prioridade no momento.

Então, tínhamos que apelar para tudo! Até de sentimento...porque esse negócio que não precisa de direito porque elas são da casa... [...] então, eu comecei a trabalhar junto às deputadas e junto também aos deputados e disse: “olha, o que é que nós vamos fazer com essas pessoas que trabalham na nossa casa? Porque eu to vendo aqui o direito de tantos trabalhadores...”, era nessa linha, entendeu? (LOPES, 2020, 32)

É comum em relatos de trabalhadoras domésticas, como demonstra Joaze Bernardino-Costa (2015), que suas histórias sejam de grande sofrimento e exploração. Muitas são entregues a famílias abastadas desde a infância para trabalhar, sob a promessa de uma vida melhor. Muitas trabalharam sem receber salários, consideradas como 'crias' das famílias. Diferente do que se poderia imaginar, essas famílias ao invés de proporcionar privilégios e uma certa tranquilidade, revelam ainda maior sofrimento e vulnerabilidade, havendo também muitos relatos de violência sexual.

Outro documentário que apresenta este tipo de história é *Dissecando Antonieta* (2015). O longa conta a história de Antonieta Campos Xavier, uma mulher que nasceu em Rio do Meio, na Bahia, e foi levada pela família para o Rio de Janeiro quando tinha 16 anos para trabalhar como doméstica. Na Bahia, Antonieta já trabalhava e não tinha como estudar. Trabalhando como doméstica no Rio de Janeiro conseguiu entrar para o ensino básico com 20 anos, e aos 32 se formou como médica. A história é contada em entrevistas por Antonieta com muito carinho em relação a sua família de empregadores – do cineasta Zelito Viana e Vera Maria de Paula -, considerando estes como grandes responsáveis pelo seu sucesso na vida acadêmica e profissional, junto a sua vontade de estudar.

Apesar de se tratar de uma história que teve seu início de maneira bastante triste - em que Antonieta ainda jovem teve que trabalhar na casa de uma família que não conhecia, numa cidade longe de sua família - no longa não há relatos de exploração ou maus tratos, apesar de

haver vários relatos de situações paternalistas, como a doação de roupas para as trabalhadoras domésticas da casa, assim como o ensinamento de etiqueta, do modo de pôr a mesa e servir. As conquistas de Antonieta são ofuscadas por sua situação de vulnerabilidade em uma cidade longínqua de sua cidade natal, e na casa de uma família desconhecida, por mais que tenha havido uma negociação com a sua família. A regulamentação da contratação, o modo de pagamento dos salários e da divisão de horas de trabalho não são mencionadas no documentário.

Eu sua pesquisa de campo, Jurema Brites (2008) notou que existe uma constante troca de bens entre os empregadores e as domésticas, assim como é representado em *Dissecando Antonieta*. Essas trocas de patrimônio seriam uma forma de extrapolar a relação monetária profissional. Delma Neves (1988) defende que essa 'transmissão de patrimônio' compreende não somente a troca de objetos, mas estes devem ser considerados também como vetores das relações sociais. São dados as domésticas apenas aqueles objetos e bens que não servem mais aos empregadores. Geralmente são roupas velhas, eletrodomésticos usados, ou objetos de decoração que não serão mais utilizados. Essa doação de objetos de segunda mão demonstra uma mensagem da hierarquia social, em que para as chamadas 'pessoas de segunda classe', servem objetos de segunda mão, e para as classes mais altas somente objetos novos são úteis.

Nos objetos oferecidos pelos patrões, vem acoplado o recado: primeiro eu uso, primeiro eu sento, primeiro eu como. Você usa o meu descarte, não senta no meu lugar, come depois o que sobrar. O lugar das coisas reflete o lugar social. Assim como a empregada ocupa, na casa dos patrões, espaços residuais, as coisas que ela ganha também são sobras. Podemos tirar, como consequência desta lógica, um primeiro princípio que pressupõe a dádiva destas coisas: na relação entre doador e donatário, quem dá uma coisa de segunda mão ocupa um lugar superior na hierarquia. (BRITES, 2008, p. 7)

Antonieta conta que para poder estudar, foi até o Rio de Janeiro, e acabou ficando para trabalhar como doméstica na casa de uma família. A primeira coisa que fizeram foi trocar sua roupa, que diante de sua condição, não tinha como comprar roupas novas, então lhe deram uma saia. Porém, a troca de bens mais significativa na vida de Antonieta foi na biblioteca da casa em que trabalhava. Ela ia limpar, e aproveitava para ler os mais diversos clássicos da literatura, e foi assim que desenvolveu um grande acúmulo de conhecimento e o interesse em estudar, fazendo com que posteriormente pudesse se formar como médica. (30'54" - 32'12") Ou seja, foi por conta da boa vontade dos empregadores, além do vínculo empregatício e do pagamento em dinheiro, e do esforço diário de Antonieta, que

proporcionaram uma vida melhor para ela no futuro. Portanto, há um comentário meritocrático forte neste filme, em que a narrativa é construída em torno do esforço de Antonieta, que mesmo tendo nascido em uma família pobre, ter sofrido muito na vida, aprendeu a ler tardiamente, se formou em medicina e atualmente trabalha como médica legista.

Diante destes apontamentos, compreendemos que estes documentários apresentam características muito parecidas com a análise de Sônia Roncador (2008) das personagens de domésticas na literatura ao longo do século XX. Segundo a autora, a utilização dessa figura revela menos uma prática política em favor da categoria, e mais como uma maneira de construção de uma identidade do escritor como educador, a favor das culturas afrodescendentes, sujeito social e intelectual solidário. Ou seja, essa prática revelou que as domésticas serviram como recurso discursivo como signos de ‘alteridade por excelência’ em relação as senhoras aristocratas e burguesas para a formação de sua identidade nacional, racial e de gênero.

4.3 Ficções críticas

Há um processo de confluência entre televisão e cinema na década de 1990 no Brasil, apesar de que a primeira se desenvolve através do apoio institucional do Estado, a segunda é produzida com estratégias mercadológicas. O contexto é da crise cultural ocorrida por conta das políticas neoliberais do governo Collor. A televisão possuía uma estrutura historicamente construída, mas o cinema não conseguiu se manter por conta de sua dependência com os incentivos do Estado, que neste momento estavam em declínio. De acordo com Octávio Ianni (1993), há uma ligação globalizada entre diferentes sociedades contemporâneas de maneira inédita. Há uma nova forma de compreensão global, uma busca por desenraizamento.

Essa nova forma de fazer circular as informações transformou o modo de ser e imaginar, assim como modificou também formas de expressões artísticas e culturais. A linguagem não é mais a mesma, assim como sua forma de circulação. A televisão e o cinema são caminhos importantes para compreensão dessas transformações diante da expansão da globalização. É importante ressaltar que esse contexto de globalização ampla requer também uma equivalente mudança nos processos locais. As políticas culturais nacionais e legislações para a produção e distribuição de produções audiovisuais são um exemplo disso.

Na década de 1960 o tema das produções cinematográficas no Brasil era justamente a realidade brasileira, com a intenção de vender essas produções para o resto do mundo. As novelas tinham caráter de melodrama latino-americano, e na década de 1970 com a modernização da televisão e expansão da TV Globo passaram a focar em temas nacionais. Após um grande sucesso mundial, na década de 1980 as telenovelas passam a ser um produto de gênero específico, consolidado no mercado de circulação globalizado. Apesar disso, no mesmo período o cinema brasileiro sobrevivia por meio da ideia de vender as questões nacionais do Cinema Novo para estrangeiros com o incentivo de instituições estatais como a Embrafilme. Em contraste com o contexto da televisão, o cinema foi afetado drasticamente pela influência da globalização. A linguagem dos cineastas estava sendo transformada, assim como o público-alvo e as organizações de incentivo à cultura.

Na década de 1990 havia uma procura por coproduções estrangeiras para viabilizar os projetos, diante do contexto do descaso do governo Fernando Collor em relação às instituições de fomento à cultura. Em documento elaborado pelo Ministério da Cultura afirmava "desobrigar o Estado com a cultura" no período de 1990 a 1992. (MOISÉS; ALBUQUERQUE, 1998, p. 2) Por conta desta política foi extinguida a Lei Sarney e todas aquelas ligadas ao incentivo à cultura, e instaurada a Lei Rouanet com o intuito de 'engessar' a cultura. (RAMOS, 2002) Após a aprovação da Lei de Incentivo ao Audiovisual em 1993 e da criação do Prêmio Resgate, o cinema passou por um processo de recuperação. Em 1995 foi implementada a Lei do Audiovisual com a captação de 16 milhões de reais, passando a ter 74 milhões em recursos dois anos depois. Em 1997 foi criada uma parceria entre a Fundação Padre Anchieta, responsável pela TV Cultura e o Programa de Integração Cinema e TV (PIC-TV). Essa parceria permitiu a produção de 35 filmes e séries de televisão. Em 1998 a Rede Globo passou a representar o maior número de audiência.

Conforme esses incentivos foram sendo utilizados, a década de 1990 apresentou um aumento no número de produções. Levando em conta que representava ainda 5% do mercado audiovisual - em comparação ao contexto das décadas de 1970 e 1980 que atingiu 30% e em 1978 lançou 100 filmes - o cinema acumulou entre os anos de 1995 e 1998, 9,2 milhões de espectadores e 72 lançamentos. Este seria o contexto de retomada do cinema brasileiro, alguns afirmam ter como símbolo o *Central do Brasil* (1998), e outros partem de *Carlota Joaquina* (1995).⁵⁹ O que esses filmes, e outros que estão inseridos neste contexto de Retomada têm em

⁵⁹ *Carlota Joaquina* é defendido como um filme que marca o início da Retomada porque possui características muito interessantes para compreender o gosto do público brasileiro no período. Dirigido por Carla Camurati, a produção é uma sátira da história brasileira com a presença de um elenco já conhecido pelos espectadores de

comum é o interesse em falar diretamente com os espectadores, por meio de uma narrativa mais híbrida, com elementos televisivos e publicitários como estratégia de divulgação e entretenimento.

Se na época das Chanchadas os baixos orçamentos eram superados pela popularidade do star system radiofônico, neste exemplo, é o star system da Rede Globo de TV, associado a preferência histórica do brasileiro pela comédia, que vencem as dificuldades impostas por um orçamento mínimo. (ARANHA, 2014, p. 112)

As escolhas estéticas desse novo período para o cinema brasileiro embarcaram no contexto de ascensão do neoliberalismo em escala global. O crescente número de desempregados, o aumento da precarização e da informalidade e as políticas de desmobilização da classe trabalhadora contribuíram para uma confluência de filmes com influência do realismo, com denúncias da violência crescente, e do envolvimento de jovens com o tráfico de drogas, principalmente na cidade do Rio de Janeiro como foram os casos de *Cidade de Deus* (2002), de Kátia Lund e Fernando Meirelles e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. Assim como o cinema brasileiro da década de 1950, que em busca de reconhecimento internacional algumas produções foram levadas para festivais estrangeiros, inclusive recebendo prêmios, como *Caiçara* (1950), dirigido por John Waterhouse e Adolfo Celi, que foi considerado o melhor filme brasileiro no Festival de Punta del Este, o cinema de Retomada voltou aos ideais de Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos em busca de uma nova identidade para o cinema nacional como popular com grande inspiração no neo-realismo italiano.

Rossellini, Vittorio de Sica, Fellini e outros inspiravam o cinema latino-americano esteticamente não estritamente de maneira formal, mas também moralmente, com preocupações urgentes acerca da realidade social. Dessa forma, se buscava uma identidade nacional com o cinema muito mais por meio da ética em detrimento da técnica. As influências são percebidas pelos personagens acompanhados sempre de perto, pessoas pobres como sendo geralmente boas e gentis. As histórias paralelas onde apresenta vários personagens ao mesmo tempo com histórias facilmente comparável com as dos espectadores. (FABRIS, 2007)

Neste contexto se inserem os filmes que compõem este grupo que chamamos de ficções críticas, como os ‘filmes de domésticas’ que pretendem trazer o tema do trabalho

televisão. Assim, com grandes doses de humor, o filme ainda traz algumas provocações críticas e irônicas em relação a história do Brasil. É com este filme e seu sucesso de bilheteria que a comédia volta a ser o maior interesse do público brasileiro no cinema. (ORICCHIO, 2003)

doméstico remunerado de maneira crítica, buscando representações de mulheres trabalhadoras com características admiráveis, que lutam contra desigualdades e opressões. Isso não quer dizer que estes filmes estão livres da reprodução de estigmas e estereótipos, como é comum nas comédias. Compreendemos que esta é uma categoria marcada por questões sociais de discriminação racial, de gênero e classe, ou seja, estão inseridas estruturalmente como a margem da sociedade.

Por mais que não esteja localizado temporalmente como um filme do período da Retomada, *Romance de Empregada* (1988),⁶⁰ é classificado como drama e possui várias características que indicam seu apelo crítico. Foi dirigido por Bruno Barreto e protagonizado por Betty Faria, interpretando Fausta, uma doméstica que busca felicidade em meio a desentendimentos com sua empregadora e seu marido alcoólatra. A precariedade do trabalho e a falta de perspectiva e mobilidade social são temas trabalhados nesta produção. Fausta é uma mulher forte e destemida, que já nas primeiras sequências deixa claro que precisa diariamente reunir forças para continuar sobrevivendo em meio a assédios na rua (na estação de trem), no trabalho e agressões dentro de casa de seu marido alcólatra. Ela sai de sua casa simples e inacabada para ir trabalhar pegando o trem lotado com outras trabalhadoras como ela.

Nas sequências de apresentação ao ambiente trabalho de Fausta nos deparamos com um assédio do pai da empregadora assim como uma relação ríspida e desrespeitosa entre Fausta e sua empregadora. Na casa moram a empregadora, seus três filhos pequenos e seu pai. Uma das crianças aparece sem roupa e suja. A empregadora olha para seu filho, reclama que Fausta ainda não o limpou, afirmando “cê não enxerga, não? pra quê que eu te pago, posso saber? Eu é que tenho que ficar vendo o que tem pra fazer?”. Fausta rebate a empregadora: “Por isso que eu gosto de trabalhar em casa de rapaz solteiro. Mulher enche!” (08’28” – 10’19”) Nesta cena percebemos a permanência na lógica da maternidade civilizatória mencionada anteriormente. (BRITES, 2007) A empregadora prefere lidar com as atividades menos ‘degradantes’ do ambiente doméstico e acabando por sobrecarregar a trabalhadora doméstica, que está tão ocupada limpando sua sala e recebendo assédio de seu empregador que não teve tempo de acompanhar a criança no banheiro, que não conseguiu se limpar sozinha. A cena termina com Fausta sendo demitida por ter confrontado a empregadora.

Mas o castigo não dura muito tempo, pois logo depois o marido de Fausta sofre um acidente no trabalho e ela precisa voltar a trabalhar. Enquanto Fausta limpa, a empregadora e

⁶⁰ O filme venceu os prêmios de Melhor filme, Júri Popular e Melhor atriz para Faria, Betty no Rio-cine Festival, 5, 1989, Rio de Janeiro, RJ.

o pai dela lhe dão ordens para esfregar melhor, fazer sem pressa, e limpar lugares específicos. Fausta pede para sair mais cedo. Relutante, a empregadora permite, mas desconta do pagamento de Fausta e ainda afirma: “Empegada é castigo”. (38’26” – 39’28”) Esta mensagem nos remete àquelas dos antigos manuais citados por Sônia Roncador (2008), em que continha comportamentos indicados para o lar ideal, em que quanto mais distintas a trabalhadora doméstica da empregadora, melhor, pois esta última assim poderia alcançar o lugar de guardiã do lar e se diferenciar da doméstica, considerada indigna de tal posto.

Este filme apresenta outras questões pertinentes, como as opressões de gênero que Fausta sofre constantemente nas relações violentas com o marido e com o empregador, mas também as formas com que ela encontra de resistir a exploração e se aproveitar de pequenas oportunidades, por mais que ainda assim se mantenha dependente, como em sua relação com Zé, homem idoso que procura Fausta para dar presentes tentando conquistá-la.⁶¹ A falta de mobilidade social também é uma questão chave para compreender *Romance de Empregada* (1988), pois Fausta é uma doméstica que depende da boa vontade de sua empregadora para lhe pagar em dia e sem descontos arbitrários, além de depender financeiramente do marido alcóolatra e violento. Quando este se afasta do trabalho por conta de um acidente, ela por um acaso encontra na rua um senhor que lhe oferece alguns presentes em troca de atenção. Fausta aceita, por mais que não tenha interesse no senhor. Ela vê nesta situação uma oportunidade para ao menos desfrutar de pequenas oportunidades que nunca teve, como um broche, um aparelho de som ou passeios na praia e no zoológico.

Que Horas Ela Volta? (2014), apesar de ser uma produção mais recente, já possui numerosas análises acadêmicas. (RIBEIRO, 2015. SANTOS, 2015. PRADO JÚNIOR, 2016. LUCA, 2017. FARIA, 2017. FERRAZ; MOURA-PAULA; BIONDINI; MORAES, 2017. NADALETO; CASTRO, 2018. RAMOS, 2020. LANA, 2022) Por ter atingido um grande público de 500 mil espectadores no cinema, além de receber prêmios nacionais e internacionais,⁶² e ter sido dirigido por Anna Muylaert, uma mulher feminista, este filme gerou um grande debate na mídia. (VILLAÇA, 2015. ARAÚJO; LOPES, 2017. MÁDILA, s.d. CARMELO, s.d. TAIEE, 2015. PALOMA, 2017) Através da história de Val, interpretada

⁶¹ Para ver mais sobre essas questões de opressão e resistência em *Romance de Empregada* (1988), ver: CALEGARI, 2009.

⁶² Ganhou cerca de 15 prêmios, incluindo de Melhor Atriz para Regina Casé, no Festival de Femmes de Salé, Marrocos; Melhor Filme, eleito pelo público, no Festival de Cinema Brasileiro de Moscou, na Rússia; e Melhor Roteiro, no RiverRun International Film Festival, em WinstonSalem, nos Estados Unidos, para citar alguns. (RAMOS, 2020)

por Regina Casé, uma pernambucana que migra para São Paulo para trabalhar como doméstica numa casa de família de classe alta. Depois de muitos anos longe da filha Jéssica, e tendo criado o filho dos empregadores, Fabinho, Jéssica vai visitar a mãe em São Paulo, descobrindo que ela na verdade ‘mora no serviço’. Jéssica representa uma ameaça para este ambiente que ela julga ser opressor para sua mãe.

A arquitetura da casa e a utilização dos espaços como segregatórios é questão chave para compreender as críticas deste filme sobre a precarização do trabalho doméstico remunerado no Brasil. Enquanto a sala de jantar é dominada pela família de empregadores, a cozinha é o espaço que Val tem maior controle. Val transita pelos dois espaços, servindo os empregadores à mesa, e volta para a cozinha ajudando Fabinho a esconder a maconha que foi encontrada pelos pais. A proximidade demonstrada pelas trocas de carinho entre Val e Fabinho configuram também um padrão de representação encontrado também neste filme, onde há um comentário crítico sobre como é na prática do trabalho doméstico brasileiro, onde muitas vezes as trabalhadoras deixam de criar os próprios filhos por trabalharem de babás criando os filhos de outras pessoas.⁶³

A figura quase invisível das domésticas nos filmes⁶⁴ trabalhados por Ligia Ferraz (2021) remete, segundo ela, ao termo 'espectro' de Esther Peeren (2014), que invoca algo visível que provoca terror. A espectralidade não está só no passado que atormenta o presente, mas também no vivo, no atual, nos fantasmas do presente. Para Mariana Souto (2016) o vulto seria utilizado para representar uma descorporificação, uma crítica a maneira com que as domésticas são impedidas de ter voz, de se expressar, de ser. A sombra seria a personificação de uma figura indesejada dentro de si. A onipresença das trabalhadoras domésticas sob o mando dos empregadores gera uma noção de espectralidade, pois elas estão sempre visíveis e invisíveis. Seria um espectro que ronda a casa e precisa ser o mais discreto possível e deve aparecer somente quando é requisitado, quando necessário. A trabalhadora não se faz notar, o que deve ser percebido é o seu trabalho, o que ela serve.

A expressão amplamente usada neste contexto 'como se fosse da família' é na verdade uma negação, uma exclusão, porque a doméstica não 'é' da família, mas 'está'. Assim como 'da família' difere de 'na família', ou seja, não há relação de pertencimento, mas de posse e de afetividade. A expressão carrega tamanha ambiguidade, porque inclui e exclui ao mesmo

⁶³ Momentos de afeto e cuidado entre Val e Fabinho: 1'45" – 2'15"; 2'52" – 4'04"; 8'48 – 9'42"; 35'48" – 37'22"; 84'20" – 84'42"; 95'53" – 96'41".

⁶⁴ *Babás* (2010), de Consuelo Lins; *Do outro lado da cozinha* (2013), de Jeanne Dosse; *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert; e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho.

tempo. Os espaços também delimitam muito bem isso, quando Bárbara, a personagem da empregadora diz pra Val que ela e sua filha Jéssica devem ficar ‘da cozinha pra lá’, fazendo uma segregação entre família de empregadores e família da doméstica. Essa separação também ocorre nas fotos em que separam a família na frente e as trabalhadoras domésticas atrás. (FERRAZ, 2021) Segundo a autora, esse caráter fantasmagórico revela a assombração de um passado colonial que permanece no presente da sociedade brasileira.

Assim como Dira Paes, outras atrizes são recorrentemente chamadas para fazer papéis parecidos por conta de marcadores sociais associados à sua aparência. Após seu sucesso em *Que Horas Ela Volta?*, Regina Casé continuou sendo convidada para representar domésticas no audiovisual brasileiro, como Lourdes na telenovela *Amor de Mãe* (2019-2020) e como Madalena em no filme *Três Verões* (2020), dirigido por Sandra Kogut. Neste filme, a narrativa se desenvolve a partir da prisão do empregador e na forma com que as trabalhadoras do condomínio de luxo lidam com o ocorrido. A protagonista Madá é uma mulher bastante ágil, que vende marmitas para seus colegas para conseguir uma renda extra, inclusive, representa uma autoridade em relação aos outros trabalhadores do condomínio, e tem uma relação mais próxima com Edgar, o empregador. Essa ligação entre os trabalhadores é expressa principalmente no momento em que, ao reclamarem do atraso do pagamento de seus salários, eles passam a ocupar a mansão como proprietários, fazendo uso da piscina e inclusive a venda de produtos importados de seus empregadores. (48'38" - 51'53") Dessa forma, os manuais de comportamento para trabalhadoras domésticas citados por Suely Kofes (2001) são quebrados, mas utilizados através de um embate de poder entre trabalhadores e empregador como forma de reivindicação de seus direitos.

A sequência de maior apelo emocional é quando Madá é convidada a fazer uma fala fictícia para um comercial de natal, e acaba improvisando, contando que sua relação pessoal com o natal não é boa, por causa de um deslizamento que ocorreu em sua casa em que ela perdeu toda sua família. (71'53" - 81'49") Novamente aqui é representada uma trabalhadora doméstica com um passado marcado por tragédias e muito sofrimento pessoal, e esse padrão é utilizado como forte apelo dramático, inclusive com a utilização de *zoom in* no rosto de Madá enquanto ela chora.

Casa Grande (2014) foi lançado em um contexto parecido com *Que Horas Ela Volta?*, levantando também questões importantes sobre o trabalho doméstico remunerado, apesar de a narrativa ser montada a partir da perspectiva de Jean, o filho dos empregadores, e

não de Rita, a doméstica. Eles têm uma relação bastante íntima, aparentemente desde muito jovem Jean a conhece, tendo então desenvolvido fortes laços afetivos, inclusive Jean em dado momento tenta beijar Rita, mas esta nega e lhe dá uma bronca, apesar de consolá-lo logo depois. (22” - 3’42”) O mecanismo ideológico de ‘como se fosse da família’ também é comentado neste filme quando Sônia, a empregadora, decide demitir Rita por ter encontrado fotos íntimas dela pela nua pela casa. Sônia afirma se sentir traída, porque tratou Rita como uma filha desde que começou a trabalhar em sua casa.

A personagem de Rita é colocada em cena de uma maneira bastante sexualizada. Jean representa um adolescente descobrindo seus desejos e seu lugar na sociedade, enquanto Rita é representada como a trabalhadora doméstica sensual, objeto de desejo de Jean. Rita, por ser ‘atrevida’, flertar com a prostituição por posar nua na casa dos empregadores e dividir seu espaço íntimo do quarto enquanto veste uma camisola e consola Jean em seu colo, como uma personagem de trabalhadora doméstica, está embebida dos marcadores sociais, de gênero e estigmas ligados à categoria.

Apesar de destoar em termos de gênero cinematográfico desta lista de ficções críticas, *As Boas Maneiras* (2017), é classificado como terror e fantasia,⁶⁵ mas traz o mecanismo ideológico de ‘como se fosse da família’ até as últimas consequências. Clara é uma enfermeira, que diante de seus problemas financeiros se vê obrigada a trabalhar como trabalhadora doméstica. Ana contrata Clara ainda grávida para cuidar futuramente de seu filho, mas Clara acaba fazendo vários tipos de serviços, indicando logo de início que a informalidade da categoria leva a sobrecarga de trabalho. A adversidade está no fato de que o filho que Ana carrega é na verdade um lobisomem, e Clara acaba criando o menino após Ana morrer no parto. Nesta alegoria folclórica, o filme constrói uma crítica a informalidade do trabalho doméstico que leva a criação de vínculos emocionais irreparáveis para as babás. Clara passa de simplesmente uma babá para ser a mãe efetivamente de Miguel.⁶⁶

4.4 O ano de 2001 como ponto de virada

O que propomos neste tópico é que o ano de 2001 compreende um evento de média duração que apresenta uma transformação em relação as décadas que compreendem o contexto da virada do século XX para o XXI acerca das representações de trabalhadoras

⁶⁵ Por se tratar de gêneros menos comuns no cinema brasileiro, o filme também gerou debates na internet. A exemplo: LUCENA, 2018. JÉSSICA, 2018.

⁶⁶ Para uma análise mais completa deste filme, ver: PEREIRA; ARAÚJO, 2020.

domésticas no cinema brasileiro. Em resposta a negação da validação da disciplina história do antropólogo Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel (1992) busca defender pesquisas mais interdisciplinares, mas que respeitem as especificidades metodológicas de cada disciplina. Braudel defende que o tempo, de uma perspectiva histórica, compreende três camadas. Uma de tempo curto, que compreende os eventos ocorridos em um pequeno período de tempo, seria o tempo do jornalista e do cronista. O tempo médio, que é determinado pelos ciclos, ou pela conjuntura. Tem duração imprecisa de acordo com o objeto, mas dura cerca de algumas décadas, ou até mais de meio século. E o tempo longo, que é determinado pela estrutura. Diz respeito às questões da longa duração. Seria o que mantém a organização das relações fixas da sociedade. Elas são geralmente estáveis, podendo durar por muitas gerações, e determinam as experiências das pessoas sem que elas possam se libertar tão facilmente. Pode ser uma condição geográfica, climática ou espiritual.

O mais importante a se tirar dessa conceituação do tempo de Fernand Braudel é compreender que não é a duração que define nossa ação histórica enquanto sujeitos, mas sim as mudanças percebidas nela. "Longa duração, conjuntura, evento se encaixam sem dificuldade, pois todos se medem por uma mesma escala. Do mesmo modo, participar em espírito de um desses tempos, é participar de todos." (BRAUDEL, 1992, p. 72) Portanto, para esta pesquisa, compreendemos que, como toda produção midiática, neste caso, a cinematográfica, está embebida da estrutura histórica determinada pela longa duração, assim como pela conjuntura de seu século.

Filmes lançados anteriormente a década de 2000 costumavam representar domésticas de maneira exclusivamente cômica e hipersexualizada – o filme *Romance de Empregada* (1988), como mencionado anteriormente, seria a exceção que confirma a regra. A partir da década de 1990, e especialmente no ano de 2001 começamos a notar uma tendência a representações de maior complexidade, contendo críticas de gênero, raça e classe, por exemplo. Os motivos para essas mudanças podem ser compreendidos através da trajetória dos movimentos sociais feministas e antirracistas.

A divisão metodológica para análise dos movimentos feministas, determina sua inauguração com a chamada 'primeira onda' do feminismo, tendo ocorrido durante o século XIX e estado concentrada na reivindicação por direitos políticos como o direito ao voto e a eleição de mulheres. A 'segunda onda' feminista ocorreu depois da Segunda Guerra Mundial e está associada aos direitos ao corpo e ao prazer das mulheres. Para Joana Pedro (2010), no

Brasil esta chamada 'segunda onda' do feminismo teria ocorrido posteriormente a experiência dos Estados Unidos, que foi na segunda metade dos anos 1960. Nos países do Cone Sul essa movimentação ocorreu a partir dos anos 1970 e cada país teve sua configuração específica, com divulgação através de livros, periódicos e panfletos. Essa diferenciação se dá justamente por conta das ditaduras civil-militares presentes na época, contexto que dificultou quaisquer manifestações ou lutas políticas aquém do regime. Joana Pedro (2010) defende que é possível perceber a emergência de feminismos justamente através justamente dos silenciamentos dessas manifestações. Muito ligadas a grupos de esquerda, as mulheres militantes de grupos feministas de esquerda no Brasil durante a ditadura civil-militar estavam envolvidas na resistência ao regime. O que diferencia essa experiência brasileira de outros países do Cone Sul é a formação de grupos de mulheres feministas no exterior, que durante o exílio ocuparam outros locais e após seu retorno trouxeram para seu país de origem novos valores e reivindicações.

A chamada 'terceira onda' do feminismo⁶⁷ ocorreu a partir do final dos anos 1980 e está ligada a uma crítica pós-modernista a ciência ocidental, colocando o gênero como categoria central de análise das diferenças e da produção discursiva de subjetividade. O fato é que, segundo Sonia Miguel (1988) no final dos anos 1980 houve um conjunto de tendências do movimento feminista: 1) a diminuição do número de grupos feministas; 2) o aumento das chamadas 'feministas autônomas'; 3) uma tendência a institucionalização de grupos feministas; 4) um aumento no número de participantes de encontros feministas; e 5) um maior interesse por outros movimentos sociais. Durante a 'terceira onda' as manifestações se esvaziaram e foram substituídas pelas ONGs dirigidas por mulheres, estando assim afastadas dos movimentos sociais. As ONGs, segundo Maria Gohn (2007) não se organizam através das reivindicações das mulheres, mas são apropriadas pelo Estado e atuam em caminho da despolitização. Além disso, segundo Renata Gonçalves (2009), nos anos 1990 o movimento feminista começou a se modificar, ficando muito mais concentrado entre intelectuais, enfraquecendo os movimentos de mulheres e a militância não profissional. Isso se deu por conta da consolidação do projeto neoliberal que concentrou nas Organizações Não-Governamentais o enfrentamento feminista, despolitizando o movimento.

⁶⁷ Há uma recente discussão sobre o que seria a 'quarta onda' do feminismo, que a partir do século XXI se caracteriza pelos movimentos de rua e intensos debates na internet. O protagonismo desta nova tendência está nas pautas de mulheres negras, trazendo suas antigas demandas de volta aos debates. Ver PEDRO; BARLETO, 2019.

Segundo Joana Pedro (2019), apesar de que a tendência global nos anos 1980 indicava um avanço conservador alavancado pelo projeto neoliberal que ameaçava o movimento feminista, vide os governos de Ronald Reagan nos Estados Unidos e de Margareth Thatcher na Inglaterra,⁶⁸ no Brasil e em outros países do Cone Sul, a década de 1980 indicava o período de redemocratização, em que ocorreu a criação de vários grupos em busca de direitos das mulheres. Essas ações permitiram uma maior popularização do movimento, principalmente entre as mulheres mais jovens. Portanto, as mudanças na tendência de representação de trabalhadoras domésticas no cinema brasileiro percebidas a partir dos anos 2000, apesar de estarem compreendidas num período de ampliação do debate público com movimentos sociais, está também embebida de uma estrutura longínqua de discriminação e opressões, o que as torna mais dificilmente isentas de reproduzir estereótipos e estigmas. A seguir apresentaremos as análises fílmicas de *Domésticas – o filme* (2001) e *O Casamento de Louise* (2001) por, além de terem sido lançados no ano de 2001, demonstrarem ser um evento alinhado à estrutura e a conjuntura do tempo histórico da experiência midiática e social brasileira.

4.4.1 *Domésticas – o filme* (2001)

Este filme foi baseado na peça de Renata Melo de mesmo nome, atriz que faz a personagem de Cida. Foi dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival antes de ambos alcançarem maior reconhecimento com os sucessos de *Cidade de Deus* (2002) e *Eduardo e Mônica* (2011). Foi produzido em São Paulo através de projeto de incentivo pela O2 Filmes e

⁶⁸ Nancy Fraser (2013) percebe que a virada para a crescente globalização do neoliberalismo coincidiu com a insurgência da chamada ‘segunda onda’ do movimento feminista. A antiga estratégia era usar a política para controlar o mercado, e o neoliberalismo propôs fazer o contrário. O mercado passou a controlar a política, promovendo a privatização e a desregulação em detrimento da promoção de direitos sociais e trabalhistas. Certamente o neoliberalismo não passou a ser uma bandeira deste feminismo, mas podemos afirmar que influenciou nas suas formas de atuação no período. Por exemplo, aquelas estratégias ligadas a organização estatal capitalista assumiram um significado ambíguo no período neoliberal. Fraser (2013) propõe que o feminismo de segunda onda proveu ao neoliberalismo uma chave importantíssima para sua estratégia. A antiga crítica a estrutura familiar agora serve como investimento para o capitalismo flexível e de alto valor moral. Este feminismo que abarca todas as experiências, desde mulheres com longa carreira profissional, de classe média, também alcança aquelas que possuem trabalhos de meio-período, domésticas, imigrantes. O sonho por emancipação agora atrelado ao sistema de acumulação flexível. As críticas do feminismo agora servem para intensificar a valorização capitalista do trabalho assalariado. Com isso a autora não conclui que o feminismo falhou enquanto movimento que busca a equidade entre diferentes experiências de gênero, nem que é responsável pelo triunfo do neoliberalismo, mas sim que é necessário que o feminismo seja um movimento de justiça de gênero que tenha uma consciência histórica, de que opera em diferentes terrenos, e que engloba diversas experiências ambíguas. No próximo capítulo iremos continuar esse debate acerca das experiências do trabalho doméstico remunerado, categoria marcada por estigmas, pela informalidade e pela conquista tardia de direitos, neste contexto de desenvolvimento e globalização do neoliberalismo enquanto estratégia que sufoca direitos trabalhistas e não dá espaço para organizações coletivas.

distribuído pela Pandora, alcançando 91.488 de público em 5 salas, renda de R\$ 422.675,00, e R\$ 950.104,00 em valor total captado. Venceu vários prêmios, como os de Melhor atriz (prêmio em conjunto) às atrizes Cláudia Missura, Graziella Moretto, Lena Roque, Olivia Araújo e Renata Melo no Festival de Recife (PE) e no Cine Ceará; Melhor ator para Thiago Moraes e Melhor ator coadjuvante para Eduardo Estrela, e Melhor música para André Abujamra no Festnatal; Prix de la Jeunesse no Fim Festival Brugge e foi selecionado ao Tiger Awards no Festival de Roterdã. Segundo a sinopse,

O filme mostra o dia-a-dia de empregadas domésticas na cidade de São Paulo. Elas são Cida, Roxane Créo e Quitéria. Uma quer se casar, outra é casada, mas deseja um marido melhor. Uma sonha em ser artista de novela. Uma acredita que sua missão é servir a Deus e a sua patroa; a outra não consegue se fixar em nenhum de seus empregos. (CINEMATECA brasileira, [s.d.], p. 1)

Portanto, se trata de um filme com intenções de representar as domésticas especificidades da categoria enquanto especialmente brasileira, como ‘resquíio’ da escravidão, como afirma a atriz Claudia Missura que interpreta Raimunda no filme e que também participou como atriz na peça de origem. (MOLLICA, [s.d.]) Nesta entrevista, Claudia afirma que Fernando Meirelles, quando viu a peça, já tinha intenções de fazer um filme com personagens ‘tipicamente brasileiros’. O fato de colocar as personagens de domésticas como protagonistas é vangloriado, inclusive o fato de não ter representações das empregadoras, tendo o foco no ponto de vista das trabalhadoras domésticas, anteriormente vistas como invisíveis. (FERRAZ, 2021)

A peça que deu origem ao filme foi montada a partir de várias entrevistas feitas pela atriz Renata Melo, e o roteiro do filme partiu desse vasto material, onde se escolheram temáticas comuns para criar as personagens. A ideia era incluir as falas das entrevistas na narrativa do filme. Ambos os formatos decidem não incluir os empregadores. (MEIRELLES, 2003) O roteiro foi construído, portanto, por meio da combinação da produção da peça de Renata Melo, junto da roteirista Cecília Homem de Mello e dos diretores Fernando Meirelles e Nando Olival sob a premissa de que estes conhecem bem o universo das domésticas “porque a maioria de nós, da classe média, foi criada por uma empregada doméstica. Todo mundo é filho de uma doméstica.” (SILVA, 2007, p. 39) A decisão de não colocar as empregadoras no filme também foi uma busca por dar maior visibilidade as trabalhadoras, sendo da compreensão deste que não é necessário mostrar os empregadores para explicar a relação destes com as trabalhadoras.

Este filme, segundo Laura Podalsky (2011) inaugura um novo gênero temático que marca um reconhecimento coletivo de cineastas quanto a desigualdades sociais e questões nacionais quanto as interações cotidianas no ambiente doméstico, trazendo as domésticas como protagonistas neste novo gênero temático.⁶⁹ Há uma nova visão sociopolítica nesses filmes revelados pelo seu foco na intimidade, no interior e nos espaços privados domésticos. A autora notou que dentre as produções latinas de maior sucesso comercial mundial, como *Central do Brasil* (1998), *Y tu mamá también* (2001) e *Amores perros* (2000), apesar de trazer questões sociais importantes, são frequentemente considerados como participantes de um ambiente despolitizado pró-mercado nas décadas de 1980 e 1990 sob administrações neoliberais da região. Apesar da crítica considerar uma relação simplória entre política e estética, a autora sugere que há uma complexidade na busca desses filmes por 'tocar' o público, do que simplesmente serem apolíticos e sensacionalistas. Em discordância com teóricos como Nelly Richard (2004) e Jean Franco (2002) que argumentam uma limitação estética vanguardista para filmes radicalmente políticos e que representam traumas da ditadura, Laura Podalsky compreende que há uma forma com que cineastas decidem tratar seus apelos sensoriais e emocionais em filmes não explicitamente militantes. Os filmes com a temática das domésticas fogem dessas estruturas, pois o ambiente doméstico que atravessa essa categoria permite encontrar questões de classe, raça e gênero em relações íntimas envolvendo questões afetivas, mas que abarcam discussões amplamente nacionais e sociais.

Sendo assim, *Domésticas* inaugura um conjunto de filmes neste novo gênero, pela busca de uma maior variedade, com o protagonismo de diferentes personagens de trabalhadoras domésticas o filme apresenta comentários sociais num formato cômico e tem os espectadores como testemunhas das esperanças, sonhos, frustrações e raiva das protagonistas. A partir desta percepção de Laura Podalsky (2011) defendemos que a virada do século apresenta, assim como uma virada no desenvolvimento político e social brasileiro, acompanha um contexto latino-americano de produções com maior impacto social em relação a representação das domésticas. Esta virada na forma de representação de camadas subalternas da sociedade acompanha o aumento nos debates sobre a precarização e a informalidade crescente neste período de virada do século XX para o XXI.

⁶⁹ São citados como outros filmes que seguem na mesma temática: *El niño pez* (2009), *La Nana* (2009), *La teta asustada* (2009), *Zona Sur* (2009), *Doméstica* (2012), *Hilda* (2014), *Réimon* (2014), *Que Horas Ela Volta?* (2015), *Que te dijiste a Dios?* (2014)

Quanto as experiências de trabalhadoras neste período, esse tipo de trabalho chamado de subemprego, está inserido em um contexto do que Helena Hirata (2009) chama de uma tendência de precarização, relacionada a divisão internacional e sexual do trabalho. Ou seja, as experiências de grupos sociais mais atingidos pelas crescentes atividades precárias no mercado de trabalho estão intimamente ligadas ao crescimento do número de mulheres no mercado de trabalho e da expansão da globalização. Seguindo como base seus estudos na França, Hirata estuda o crescimento de trabalhos nas Ciências Sociais acerca da divisão sexual do trabalho e das novas tendências de precarização do trabalho, levando sempre em conta o que ela chama de ‘extratrabalho’, ou que podemos aqui chamar de trabalho doméstico não remunerado.

A expansão da globalização impactou o mundo do trabalho com o aumento do número de mulheres inseridas no mercado de trabalho com ocupações formais e informais. Um cenário de bipolarização está se estabelecendo, onde de um lado há o estabelecimento de mulheres em cargos altos executivos, intelectuais e que exigem alta qualificação, e do outro se encontram as mulheres em ocupações tradicionalmente femininas, como cargos públicos, na área da saúde, educação e dos cuidados de idosos, crianças e limpeza. Esse cenário deixa explícito um processo de alargamento das desigualdades sociais e suas contradições, onde há hierarquização e disputas de poder entre homens e mulheres, mas também entre as próprias mulheres. Conforme aumenta o número de trabalhadoras precarizadas, aumenta também o número de pessoas em vulnerabilidade social, principalmente na situação de imigrantes, ou famílias não tradicionais.

Este cenário se agrava tanto em países do Norte Global quanto no Sul. Os dados obtidos por Hirata, segundo esta autora, estão em concordância com análises de outros países distantes e muito distintos, como o Japão e o Brasil. A tendência de precarização e flexibilização do mundo do trabalho globalizado está sendo encarada por alguns intelectuais como uma ‘nova economia’, ou como ‘novas formas de trabalho’, termos utilizados como eufemismo, mascarando as crescentes violências e explorações da força de trabalho. Como já afirmamos anteriormente, no Brasil o crescimento do emprego informal na virada do século XX para o XXI foi considerado um ponto de virada em estudos sobre o mercado de trabalho no Brasil. No período, a economia brasileira cresceu, remunerando melhor e com carteira assinada. Apesar dessa aparente guinada na economia, a informalidade não diminuiu. Inclusive, esta continua sendo a responsável por sustentar, e ao mesmo tempo, provocar situações precárias de trabalho na maior parte da população brasileira. A queda no

desemprego foi um sintoma gerado pelo crescimento da informalidade e de ocupações precarizadas, tendência global devido ao estabelecimento do neoliberalismo. (ARAÚJO; LOMBARDI, 2013)

Nesta lógica, os empregos mais valorizados ficaram reservados para as populações de mais alta renda, gerando maior crise na reprodução social do mercado de trabalho. Há maior número de trabalhadores pobres e sem perspectiva de ascensão. A virada do século XX para o XXI apresenta alto grau de regressão na segurança no trabalho por conta da crescente globalização neoliberal que quebra com as proteções sociais que vinham sendo adquiridas paulatinamente desde a Constituição de 1988. O mercado de trabalho deste período revela que a população ativa assalariada é quem corresponde às formas mais vulneráveis de condições de vida e trabalho, ou seja, não são mais os inativos que correspondem ao maior número total de pobres no país, mas sim a classe trabalhadora desempregada ou em condições precárias.

Apesar das intenções de valorização de representações de personagens constantemente discriminadas por conta desta tendência de precarização no mundo do trabalho, outras pesquisas que já demonstraram que a forma com que as domésticas foram representadas neste filme é determinada a partir da visão dos diretores, roteiristas e demais profissionais envolvidos na produção. (SILVA, 2007; SANTOS, 2013; BERNARDINO, 2016) O caráter cômico aliado a denúncia social do drama produz representações de mulheres ingênuas, jocosas, inábeis e que servem para fazer rir.

A personagem Raimunda, por exemplo, já no início do filme, quando faz a narração dos créditos iniciais, representa uma doméstica com pouca instrução, provavelmente que não pôde estudar, e que demonstra dificuldade ao ler. A falta de conhecimento na língua inglesa também é demonstrada, quando ela lê com dificuldade a frase sobre o apoio financeiro - da Fundação Hubert Bals, do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam -, e ao final afirma, como se quebrando um decoro: “esse parece importante”. (0’17’’ - 1’18’’) Além de Raimunda, outras personagens domésticas no filme são representadas como tendo baixa escolaridade ou dificuldade em conhecimentos básicos. A personagem de Cecília Homem de Mello não tem nome, mas aparece em algumas cenas dentro do ônibus conversando com as protagonistas. Seu jeito de falar tem a conotação de uma mulher que não teve oportunidade de estudar, mas continua feliz por ter um emprego e empregadores que lhes dão oportunidades, como a de aprender “*ingreis*”, como ela afirma. (9’41’’ - 10’11’')

Sabemos que na produção cinematográfica nenhuma escolha é fortuita. Portanto, podemos afirmar que especificamente esta frase em inglês com a personagem da Raimunda lendo é um exemplo a ser discutido. Primeiramente, a escolha da frase estar em inglês poderia ser justamente para agradecer o apoio estrangeiro em sua língua, mas também podemos analisar que esse recurso foi utilizado na verdade para construir uma representação imagética de uma personagem trabalhadora doméstica, neste caso Raimunda, carregada de estigmas sociais, incluindo sua falta de conhecimento formal. Sabemos que, por mais que este tipo de trabalho seja ocupado majoritariamente por mulheres negras, pobres e sem alta qualificação,⁷⁰ esse fator gera estigmas da profissão, principalmente por relações de poder entre trabalhadoras e seus empregadores, onde questões de classe, além de raça e gênero, também estão envolvidas. As trabalhadoras domésticas são constantemente representadas na mídia como mulheres pobres, analfabetas e jocosas de maneira debochada. Desta forma, o senso comum caminha junto com as representações midiáticas, alimentando os estigmas da profissão. Diferente desta visão empregada pelo filme, as domésticas possuem um histórico de organização coletiva e de militância, bastante ativa em busca de seus direitos trabalhistas.

Dessa forma, a utilização do gênero da comédia neste filme parece atrapalhar suas intenções de crítica e denúncia social. Os gêneros cinematográficos nos ajudam a compreendermos muito sobre os filmes. Além de ser um dos gêneros mais populares do audiovisual brasileiro, a comédia tem o apelo do grande público por comumente se utilizar de personagens que representam estereótipos, com tipos de personalidades conhecidas pelo senso comum, que geralmente são construídas de maneira jocosa de acordo com estigmas sociais de gênero, raça e classe através do tempo. Os estereótipos, assim como quaisquer repetições no espaço midiático consistem na manutenção da indústria cultural voltada para o divertimento. "O poder social adorado pelos espectadores exprime-se de modo mais válido na onipresença do estereótipo realizado e imposto pela técnica do que nas ideologias velhas e antiquadas, às quais os efêmeros conteúdos devem se ajustar." (ADORNO, 2009, p. 18)

A classificação de João Rodrigues (2011) em seu panorama sobre as representações de negros no cinema brasileiro de treze arquétipos em personagens negros, foi redefinida por Márcia Candido e João Júnior (2019), que levam em conta a importância das questões de gênero para especificar a experiência de personagens mulheres negras no audiovisual brasileiro. Dentre as sete tipologias propostas pelos autores, consideramos primeiramente a

⁷⁰ Segundo o censo de 2010 do IBGE, o percentual de trabalhadoras domésticas brancas sem instrução e com ensino fundamental incompleto era de 28,2% enquanto o mesmo indicador para domésticas negras era de 42,5%.

‘empregada’, que inclui principalmente a figura da ‘mãe-preta’, da mulher negra que abdica de sua maternidade para cuidar da família de brancos empregadores, tendo também geralmente um envolvimento romântico com o homem empregador. Esta não serve para analisar as personagens deste filme, já que em nenhum dos casos há relação com o cuidado de crianças.

Por outro lado, a personagem de Créó é um exemplo da tipologia da ‘crente’, que representa a mulher com um moralismo muito forte ligado a religião. Ela é passiva, e geralmente sofre muito por conta de suas escolhas; assim como sua filha representa a ‘revoltada’ ou ‘militante’, em que as mulheres militantes reagem as opressões que sofrem, denunciando abusos.

A personagem de Roxane parece carregar o sentimento de que, como afirma Suely Kofes (2001), para as trabalhadoras domésticas, a sua ocupação é apenas uma consequência para a situação financeira de suas vidas. Não há vontade de ser doméstica. Há necessidade de ser doméstica. Os conflitos com as empregadoras também são relatados pelas trabalhadoras, e os argumentos são principalmente por conta da falta de pagamento e de um tratamento ‘desumanizado’, com relatos de segregação e discriminação. O discurso anteriormente relatado pelas empregadoras como ‘boas maneiras’ é visto pelas trabalhadoras como uma relação de obediência em relação a regras impostas de maneira impositiva. Defendemos que essas relações, por mais que pareçam exclusivamente privadas, são constituídas conjuntamente a relações públicas, através de diferentes instituições agindo como mediadoras dessa socialização.

Quitéria é representada como uma trabalhadora doméstica atrapalhada. Ela foi demitida novamente, por conta também de um golpe. Um grupo de homens uniformizados alega ser de uma empresa para poder recolher vários equipamentos da casa em que Quitéria trabalha, para uma suposta vistoria de garantia. Na cena seguinte Quitéria chora desesperada por ser acusada pela empregadora de roubo enquanto Zefa e Roxane tentam acalmá-la. Roxane novamente utiliza desta situação para reclamar das empregadoras: “Elas não gostam mesmo, elas aturam a gente porque elas não gostam de limpar bosta, esfregar o chão, lavar as cuecas dos maridos, né não?” (65’17 - 65’24’’) Quitéria representa a visão estereotipada da doméstica descuidada que danifica e até por vezes furta objetos pessoais dos empregadores. Após este episódio de sua última demissão, o filme utiliza o recurso da câmera subjetiva numa linguagem de entrevista documental com as personagens já apresentadas, e algumas

novas. Elas contam de vezes em que foram acusadas de roubo, afirmando que em todos os casos as acusações eram indevidas. Roxane inclusive afirma que “é sempre assim, elas acha que a gente somo tudo bandida” (65’44’’ – 67’43’’) reforçando o estereótipo de rivalidade entre doméstica e empregadora.

Esta dualidade foi aprofundada pelos estudos de Suely Kofes (2001), que como mencionado anteriormente, parte dos manuais de comportamento escritos pelas empregadoras para determinar suas relações com as trabalhadoras domésticas de acordo com marcadores de classe e raça. Apesar de compartilharem da mesma identidade de gênero, esta não é uma garantia de identificação entre estas mulheres, já que suas identidades são construídas também por estes outros marcadores mencionados.

As outras personagens também carregam estereótipos e arquétipos não mencionados pelos autores por serem mais relacionados a marcadores sociais do gênero feminino, e não a mulheres negras especificamente. Raimunda é uma personagem carregada de paixões. Ela constantemente está refletindo sobre relacionamentos, casamento e filhos. Inclusive, desenvolve paqueras durante o trabalho.

Existe um grupo de características que compõem a representação do cotidiano do trabalho doméstico remunerado neste filme. Assim como a música brega, o horóscopo é utilizado como atividade que faz parte do universo da classe social da qual as domésticas pertencem. A informalidade é um dos pontos chave. Conforme as imagens 1, 2, 3 e 4, quase a totalidade das cenas e sequências onde as domésticas estão trabalhando, elas estão também conversando umas com as outras - seja pessoalmente ou por telefone; fumando; lendo revistas; comendo; dançando; assistindo novela; pintando o cabelo; ouvindo rádio; paquerando; ou seja, utilizando os espaços das casas para descanso/lazer e outras atividades consideradas não profissionais ou produtivas.⁷¹ Muito mais do que cenas de trabalho pesado e intenso, sempre que as personagens estão envolvidas em suas atividades laborais, elas estão também envolvendo suas vidas pessoais, como se não fossem tão profissionais por não trabalharem em um escritório, num local não domiciliar.

⁷¹ Estes exemplos ocorrem em: 2’32 – 4’02’’, 7’50’’ – 9’18’’, 10’48’’ – 12’, 20’26’’ – 21’52’’, 22’29 – 24’20’’, 24’30’’ – 25’24’’, 36’34’’ – 40’23’’, 44’10’’ – 45’36’’, 47’21 – 48’30’’, 49’50’’ – 52’22’’, 53’50’’ – 54’15’’, 64’19’’ – 65’44’’, 76’52’’ – 77’44’’.

Imagem 1: Mercedes lendo o horóscopo enquanto Cida se arruma.



Disponível: Domésticas – o filme. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Roteiro de Cecília Homem de Mello. Produzido por Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; TV Cultura. 2001, (90 min).

Imagem 2: Raimunda recebendo um buquê de flores de Gilvan.



Disponível: Domésticas – o filme. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Roteiro de Cecília Homem de Mello. Produzido por Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; TV Cultura. 2001, (90 min).

Imagem 3: Roxane interagindo com o entregador de pizza enquanto fuma e fala ao telefone.



Disponível: Domésticas – o filme. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Roteiro de Cecília Homem de Mello. Produzido por Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; TV Cultura. 2001, (90 min).

Imagem 4: Um grupo de trabalhadoras domésticas assiste televisão na casa em que Roxane trabalha.



Disponível: Domésticas – o filme. Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival. Roteiro de Cecília Homem de Mello. Produzido por Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo; TV Cultura. 2001, (90 min).

A trilha sonora é outro ponto chave para compreendermos como este filme construiu um universo baseado na concepção dos produtores acerca das questões de classe, raça e gênero envolvidas no cotidiano de trabalhadoras domésticas. As músicas de trilha sonora, seja com letras ou instrumentais, seja diegética ou extradiegética, são utilizadas por conter valores semânticos e discursivos que interessam para a construção da narrativa. A música pode ter um efeito generalizante que causa comoção no espectador através da associação.

As trilhas dos filmes dramáticos hollywoodianos lubrificam a psique do espectador e azeitam as engrenagens da continuidade narrativa; a música vai diretamente à jugular das emoções. Feito um policial do trânsito estético, a música do filme direciona nossas respostas emocionais, regula nossas simpatias, recolhe nossas lágrimas, excita nossas glândulas, acalma nossos pulsos e deflagra nossos medos, geralmente em estreita conjunção com a imagem. (STAM, 2003, p. 245)

É na música que está o núcleo emocional do filme, por estar ligada diretamente à cultura, a estruturas sentimentais, além de desempenhar também papéis estéticos alternativos. Neste caso, o gênero musical do brega é utilizado para representar classes emergentes. Segundo Paulo Araújo (2002), Odair José era considerado o terror das domésticas, mas a pesquisa de Odinaldo Silva (2007) revelou que essa não era uma realidade para as domésticas que foram entrevistadas na pesquisa. O que fica constatado é que as letras das músicas são utilizadas pela montagem do filme com a intenção de relatar os desejos das personagens. As entrevistadas por Silva afirmaram gostar do gênero, mas não deste unicamente, revelando um desejo em se desvencilhar da falsa generalização de que trabalhadoras domésticas gostam de ouvir e se sentem representadas com a música brega.

Outro gênero musical utilizado neste filme é o rap, que além de representar certas camadas da sociedade que importam para a construção narrativa do filme, as associa a exclusão e o preconceito social. O rap neste sentido está ligado a outros personagens deste filme, que não as domésticas. Gilvan, um desempregado que cogita até mesmo fazer um assalto com seu amigo entregador Jailton. O assalto foi um fracasso, por conta da inexperiência da dupla e porque, como disse Jailton: “só tem empregada neste ônibus”. Roxane reconhece Gilvan, que é sobrinho de Zefa. Eles são expulsos do ônibus pelo motorista quando Cida percebe que a arma que eles usam é de plástico. (12’08’’ – 15’08’’)

Gilvan é um desempregado que por não ter uma melhor opção, segundo ele, aceita um emprego de faxineiro do condomínio onde sua madrinha, Zefa, trabalha. Enquanto limpa os carros dos moradores, Gilvan conhece Antônio, o vigia do mesmo condomínio. Além de Gilvan e Jailton, Kelly também é caracterizada através do rap por representar uma jovem negra que não aceita ser trabalhadora doméstica como a mãe Créó, compreendendo que não é porque as mulheres de sua família fizeram parte da categoria, que ela deve se limitar a isso. O rap, por estar intimamente ligado a classes populares, as angústias das favelas e a criminalidade, é utilizado para associar esses personagens a essas questões e buscar a empatia dos espectadores, levando em conta que a maioria dos jovens trabalhadores que possivelmente se identificariam com esses personagens são fãs de Racionais MC’s, a banda utilizada nesse

caso, que tem como fortes características fazer denúncias da discriminação racial e das desigualdades da sociedade brasileira. A identidade cultural gerada pelo rap foi utilizada de maneira consciente. (BERNARDINO, 2016)

O ônibus já foi apontado como ponto de foco importante para o enlace desta narrativa em torno dos protagonistas e coadjuvantes enquanto pertencentes da mesma classe. Conforme afirma Rosana Santos (2013), o filme estabelece uma continuidade do trabalho doméstico com a escravidão através da utilização das cenas com os ônibus, numa metáfora em relação ao navio negreiro, apoiado na trilha sonora de André Abujamra que utiliza os instrumentos de trabalho de doméstica para ambientação sonora. Esse discurso recorrente de uma herança da escravidão estabelece um efeito de imobilidade, de ausência de transformação, desconsiderando as rupturas dos processos históricos em relação ao serviço doméstico. O ônibus seria também um ponto de encontro entre essas mulheres trabalhadoras, além de ser seu principal meio de transporte para o deslocamento entre o trabalho e a casa. (9'28" - 10'16"; 12'07" - 14'52"; 35'44" - 36'08"; 49'06" - 49'28"; 52'22" - 53'11") Também é o espaço escolhido para colocar as personagens em seus momentos de confissão no estilo documentário, do preto e branco, em subjetiva, olhando para a câmera, ponto de vista do espectador, buscando sua empatia. (1'25" - 2'14; 10'17" - 10'47"; 15'30" - 16'26"; 31'45" - 32'06"; 49'31" - 49'49"; 77'45" - 78'04")

Dentre as poucas sequências que apresentam o trabalho pesado propriamente dito das domésticas, está a primeira sequência do filme, após os créditos. (2'32" - 4'02") Com auxílio da utilização da música '*Você é Doida Demais*', de Lindomar Castilho, como símbolo maior do gênero brega enquanto identidade cultural atribuída a trabalhadoras domésticas, a principal característica desta sequência é a intenção de representar as dificuldades da profissão de maneira cômica, onde ao limpar num lugar muito alto uma trabalhadora se desequilibra, outra que passeia com muitos cachorros fica enrolada pelas guias; e principalmente, a cena em que Quitéria quebra um vaso propositalmente porque sua mão ficou presa. Ao mesmo tempo desta, é intercalada a cena em que Quitéria conversa com Zefa sobre o fato, e ela mente que quebrou sem querer, a intenção era tirar o pó. Zefa representa uma trabalhadora mais experiente, mencionada justamente como aquela que indicou as casas para Quitéria trabalhar. Quitéria representa aquela doméstica atrapalhada, que não respeita a casa e os objetos dos empregadores. Esse é outro estigma ligado a profissão. Posteriormente, o recurso da câmera subjetiva é novamente utilizado, agora com Quitéria contando como foi quando se mudou para um local diferente, achando até que falavam uma língua diferente.

Além deste, outros estigmas são reproduzidos nas falas das domésticas, como o primeiro depoimento de Créo, em preto e branco, enquadrada de forma subjetiva olhando para a câmera-espectador ela afirma ser trabalhadora doméstica por ter nascido mulher, preta e pobre. Há uma ideia de inerência em relação as mulheres negras, como sendo automaticamente colocado como seu destino ser doméstica e continuar em uma situação desfavorecida, e por isso a personagem acredita que sua filha também deve continuar no mesmo caminho. Assim, esse tipo de discurso corrobora para desigualdades de gênero, onde não há outra opção para mulheres negras além das hierarquias e discriminações dentro da sociedade, apesar de que o filme tenha a intenção de um tom de denúncia e crítica. (SANTOS, 2013)

Em outra pesquisa sobre *Domésticas* de Jéssyca Bernardino (2016), que leva em conta o papel do cinema como influenciador do imaginário popular, filmes como agentes da história e difusores de representações sociais, ela também afirma que a utilização de uma grafia infantil assim como a leitura feita de maneira jocosa acaba por associar o analfabetismo diretamente a categoria. O recurso das sequências em preto e branco com as personagens olhando para a câmera-espectador é uma busca de transformar o público em ouvinte, buscando sua empatia. Novamente a ênfase em uma inovação por trazer o protagonismo das domésticas é repensado pelo tipo de visibilidade que se dá às domésticas no filme. Um exemplo é o uso de uma linguagem informal com personagens de categorias sociais consideradas subalternas.

Com ênfase no estudo de recepção de trabalhadoras domésticas de Brasília, o já citado trabalho de Odinaldo Silva (2007) traz a visão da categoria sobre sua representação no cinema, que segundo elas, no geral, quando questionadas acerca da veracidade das representações, as domésticas entrevistadas responderam positivamente, mas com ressalvas. Segundo algumas entrevistadas, apesar de ser bem avaliado quanto a veracidade das cenas segundo as suas experiências, faltou uma visão mais realista do trabalho pesado e das relações conturbadas com as empregadoras. Os embates cotidianos entre as domésticas e suas empregadoras, segundo algumas entrevistadas, faz parte do trabalho e devia fazer parte do filme. Porém, a justificativa, já citada no início deste tópico, para não colocar empregadoras nas cenas é de que não agregariam com o entendimento das relações de poder, mas essa escolha fez com que ficasse de fora muitas questões acerca do cotidiano doméstico que a informalidade gera.

Sabemos que muitos destes estigmas citados que a categoria carrega se dão por conta de ter sua origem no trabalho doméstico do sistema colonial, e por isso até hoje é em sua maioria ocupada por mulheres negras. Esta origem faz com que a prática do trabalho doméstico remunerado historicamente desenvolvido no Brasil seja imbuído de relações de poder estruturais da sociedade brasileira. E por mais que essas relações de trabalho dentro do universo doméstico e familiar tenham passado por mudanças, têm um espaço construído histórica, geográfica e arquitetonicamente racista e misógino. Inclusive, o trabalho doméstico foi importante para o desenvolvimento econômico do país, assim como também para a construção da ideologia do ‘mito fundador’ que teve intenções de mascarar as desigualdades presentes em nossa sociedade. (CHAUÍ, 2000)

Segundo pesquisa do DIEESE (2013), entre 2004 e 2011, a tendência de elevação do percentual de trabalhadoras domésticas negras esteve presente em todas as regiões do país, exceto para a região Norte, onde passou de 79,6%, em 2004, para 79,3%, em 2011. A região Sudeste registrou o maior aumento de mulheres negras ocupadas no trabalho doméstico no período, com o percentual correspondendo a 52,3%, em 2004, e atingindo 57,2%, em 2011. (LUNA, 2017, p. 8-9)

As relações de poder presentes no trabalho doméstico remunerado estão também relacionadas a desigualdades de classe. Quanto mais tempo a doméstica desenvolve seu trabalho, mais tempo seus empregadores terão para desenvolverem livremente suas atividades. Outro ponto é o fato de que a expropriação do trabalho da doméstica ser apropriada pelo Estado, de modo que este consegue assim aliviar os serviços públicos, mercantilizando serviços que deveriam ser desenvolvidos por ele. Dessa forma, as desigualdades de classe se constituem através do racismo estrutural da sociedade brasileira, ou seja, o racismo é reproduzido por conta do desenvolvimento da normalização da sociedade quanto a padrões e regras baseados em discriminações de raça. Esse processo se deu nos âmbitos social, histórico e político em concomitância com a organização das instituições fundadoras da ordem social de maneira sistemática. (ALMEIDA, 2018)

É notável que as personagens de Roxane, Raimunda e Cida, representam trabalhadoras brancas neste filme. Elas têm experiências de maior espaço e tempo para uma vida social fora do ambiente de trabalho, com desejos e planos de mudar de profissão. Roxane não se considera doméstica, entende que é uma atividade provisória. Raimunda é muito romântica e vê o casamento como forma de libertação. Cida é casada, mas sonha em uma vida melhor com seu marido ou com outra pessoa que a satisfaça. Apesar de não compartilharem com as discriminações de raça, compartilham de desigualdades frente ao sistema de gênero

como mulheres trabalhadoras domésticas. Roxane acidentalmente se envolve com a prostituição, que posteriormente vê como uma oportunidade de melhora financeira. Junto do ideal do casamento de Raimunda e Cida, estas reiteram seus papéis de gênero em que o casamento é o único espaço possível de ação enquanto mulheres felizes. As personagens que representam mulheres negras trabalhadoras domésticas no filme apresentam sua falta de perspectiva fora do trabalho doméstico. Zefa é uma idosa que afirma 'não sofrer de ambição'. Quitéria é jovem, mas mesmo que não tenha se adaptado em nenhuma casa que trabalhou, continua se submetendo a insatisfações com as empregadoras em detrimento de este que acredita ser seu lugar. Cléo é uma mulher devota que sai em busca de sua filha, que não aceita o 'destino' que sua mãe quis lhe impor.

Como mencionados no subcapítulo sobre as representações de domésticas nos jornais brasileiros, as acusações de roubo são recorrentes na mídia brasileira quando o assunto é sobre as relações de trabalho com domésticas, e não poderia ser diferente em filmes que dão maior destaque para personagens trabalhadoras domésticas. Esse é um assunto que recai sobre as relações de poder, principalmente em relação ao tratamento entre trabalhadora e empregadora. Neste filme as personagens fazem algumas reclamações sobre a falta de confiança que suas empregadoras têm com elas, as acusando de roubo constantemente. Se utilizando de um recurso de filmagem de documentário, em câmera subjetiva, as domésticas olham para a câmera, como se confessando para o espectador as situações difíceis que passaram, e os cortes rápidos intercalam e relacionam os relatos de cada uma das personagens.

[Quitéria] - Eles chegaram falando que era da revisão...

[Zefa] - Você acha que ela tem cara de bandida?

[Roxane] - A patroa dela é folgada. Ela devia ser roubada todo dia, cê ta entendendo? pra ela aprender a cuidar melhor das coisas dela.

[Quitéria] - Eu acreditei, moço, como que eu ia saber?

[Roxane] - Ela tem problema de se adaptar na casa das patroas.

[Zefa] - Ela é meio-

[Roxane] - Tonta! É tonta mesmo, sabe? Isso daí... Não é a primeira vez que isso daí acontece.

[Zefa] - Da outra vez foi por conta de uma correntinha.

[Quitéria] - Da outra vez não foi culpa minha não.

[s.n.1] - Foi o maior escândalo, eu nunca tinha sido acusada de roubo!

[Gildete] - Ela veio logo gritando pra cima de mim. [...]

[Quitéria] - Cadê a correntinha que tava aqui?

[s.n.2] - Cadê os pacotes de bolacha que eu coloquei no armário?

[Mercedes] - Cadê a pasta que tava aqui?

[s.n.1] - Cadê a camisola que eu botei pra lavar?

[Mercedes] - Eu sempre vi aquela pasta, nunca reparei o que tinha dentro.

[s.n.2] - Eu já tinha passado, já tinha até guardado a camisola.

[Quitéria] - Tá na gaveta.

[s.n.2] - Eu botei no guarda-roupa.

[Mercedes] - Tá na estante.

[Quitéria] - Não tá.

[Gildete] - Tá!

[s.n.3] - Foi você que pegou!

[Quitéria] - Eu já fui logo perguntando pras outras empregadas se alguma tinha mexido. Nenhuma tinha.

[s.n.2] - A camisola tinha caído por trás da gaveta.

[Quitéria] - Subi nas escadas e encontrei a mãe dele: "Dona Odete, por acaso a senhora mexeu na correntinha do Cacá que tava dentro da gaveta?"; "Mexi."

[Mercedes] - Aí ela ligou pro marido dela e ele disse que tava no escritório.

[s.n.2] - Nunca fui acusada de ladra. A camisola tá aqui! Mas eu já fui embora...

[Quitéria] - Pois é, dona Odete, o Cacá acabou de me acusar de roubo e disse que ia me entregar pra polícia.

[Gildete] - A mão tem cinco dedos, cada um diferente do outro. Se um faz uma coisa, não quer dizer que todos faz igual.

[Quitéria] - Ó, Dona Odete, o que tem na casa da senhora não cabe na minha. Assim como o que tem na minha não cabe na da senhora. E acabou.

[Roxane] - É sempre assim! Elas acha que a gente somo tudo bandida. O senhor acha que eu tenho cara de bandida? (65'44' – 67'27)

A questão do roubo é um dos maiores embates entre as relações entre trabalhadoras e empregadoras. Há, sem dúvida, um grande número de casos de roubos cometidos por

domésticas, mas não podemos reduzir sua figura a este estigma. Devem ser tratados de maneira diferente os pequenos furtos dos grandes furtos e, principalmente, considerar as desigualdades sociais e financeiras dessas mulheres. Com esta sequência descrita acima, o filme demonstra reproduzir este estigma, supostamente, em defesa das domésticas. As acusações de roubo dizem muito mais sobre as relações familiares e do trabalho informal dentro do ambiente doméstico, sobre as ambiguidades que estas relações apresentam. Portanto, esses casos devem ser analisados além do que realmente aconteceu, mas sob uma ótica crítica para perceber como eles revelam as relações do trabalho doméstico remunerado.

No ambiente doméstico perpassam recortes que compõem a sociedade, ou seja, também apresenta relações de desigualdade sociais e replica lógicas de instituições estabelecidas como universais, especialmente a família como modelo. A presença da trabalhadora doméstica no ambiente familiar de outras pessoas implica dois modelos ao mesmo tempo: uma relação paternalista e trabalhista. O salário mantém uma relação filtrada pelo personalismo, estabelecendo um espaço de exercício de um modelo de organização familiar combinado a reprodução de desigualdades sociais. O filme pretende, portanto, demonstrar sua simpatia com o lado das trabalhadoras enquanto estigmatizadas por esta questão das comuns acusações de roubo, se utilizando de um estilo de entrevistas comum de documentário, dando um caráter de veracidade para as falas das personagens.

Apesar de ter inaugurado um conjunto de novos filmes latino-americanos com uma preocupação em trazer para o protagonismo personagens pertencentes a classes emergentes, negligenciados pelas produções do audiovisual de amplo alcance, este filme continua reproduzindo símbolos e estereótipos do imaginário social sobre as domésticas como pessoas ignorantes, sem perspectiva de mobilidade social e associadas a estigmas produzidos justamente pelo padrão de um debate midiático que se propõe a quebrar. E o motivo está justamente no set de filmagem. O fato de serem produções masculinas, brancas e de classe média alta, as domésticas se apresentam como submissas aos olhares dos diretores.

Vemos que, diferente das análises de jornais das décadas de 1970 e 1980 na pesquisa de Tânia Zimmermann (2012) sobre a representação de domésticas com teor de ‘perigo’ e ‘ameaça’ às famílias, o filme traz a relação das domésticas com as empregadoras com uma maior leveza graças ao tom de humor nas falas das personagens. Além disso, apesar de haver um forte embate muito claro em todos os relatos nas relações das domésticas com suas empregadoras, o filme sai em defesa das protagonistas, demonstrando que na maioria dos

casos, elas foram acusadas injustamente. A 'falta de jeito' de Quitéria serve aqui para marcar um possível motivo para as acusações, de maneira cômica e leve, mantendo o estereótipo da doméstica 'desajeitada', mas ao mesmo tempo, reiterando que não é por isso que a categoria deve ser acusada injustamente e relacionada a esse estigma.

Rodrigo Fonseca (2001) em texto para o *Jornal do Brasil* exalta o caráter cômico do filme em detrimento das chamadas por ele "divagações marxistas". Apesar de ser uma comédia, ele afirma que o filme dá conta de fazer críticas mais elaboradas e que não romantiza a profissão. O único defeito, segundo Fonseca, é a tentativa de utilizar uma nova linguagem, como as cenas em preto e branco como um recurso de documentário em depoimentos. Este teria sido um floreio desnecessário, pois o roteiro, junto das atuações e ótimas personagens já teriam dado conta do recado. O crítico dá destaque também ao resgate de clássicos da música brega. Joaquim Santos (2001) também elogia a utilização da música brega em *Domésticas*, assim como o melodrama exagerado das personagens. Enquanto divulga o CD da trilha sonora do filme, defende com unhas e dentes o gênero musical tão criticado e esquecido por 30 anos.

Também para o *Jornal do Brasil*, Renato Lemos (2000) escreve sobre a criação de *Bendito Fruto* (2005) por Sérgio Goldenberg - um melodrama sobre um romance entre uma doméstica e seu empregador -, estando ele já acostumado em produzir cinema sobre questões intimamente brasileira, estando "com uma perna no morro, outra no asfalto", o texto lembra também os diretores Fernando Meirelles e Nando Olival trabalham conjuntamente e veem que "a vida das empregadas domésticas (vista por elas próprias, sem glamour, sem mitificação) é um argumento atraente para que jovens cineastas brasileiros revejam as regras de convivência social a partir de seus próprios quintais. Ou de suas próprias cozinhas." O autor considera este filme como incluso em uma série de filmes sobre 'o povo brasileiro', e dá destaque à peça de origem em parceria com a pesquisa de Renata Mello que fez entrevistas com aproximadamente três mil trabalhadoras domésticas. O filme seria, segundo ele, um "retrato bem humorado e minucioso sobre o mundo das empregadas e diaristas".

A crítica de Marcelo Janot elogia a intenção dos produtores de *Domésticas* em dar voz para trabalhadores que, segundo ele "raramente têm acesso ao circuito" no lugar dos patrões, mas que mesmo assim, essas pessoas pelas quais o filme se inspira não poderão ir ao cinema assistir por falta de dinheiro, e quem irá assistir no final das contas serão os patrões. Por conta disso, Janot afirma que o filme não traz nada de novo, pois "já se conhece do mundo de sonhos, preconceitos e frustrações dos despossuídos". Ele afirma que por mais que

tenham sido feitas entrevistas com domésticas reais, o roteiro não apresenta uma história surpreendente, por isso como espectador afirma ter tido uma experiência frustrante. "Não restam dúvidas de que, se tivessem R\$ 11 pra gastar numa entrada de cinema, as domésticas iriam adorar se ver como protagonistas na tela grande. Para os outros o filme nada mais é do que enfadonho." Outro que elogia o novo protagonismo de empregadas domésticas no filme é Tony Tramell (2001), que nomeia o filme como uma tragicomédia. A crítica deste é na verdade muito mais uma divulgação em forma de descrição da história do filme, elogiando o trabalho dos diretores com a produtora O2.

São muitas as críticas que valorizaram a escolha de colocar como protagonistas as trabalhadoras domésticas. Porém, fica claro que, analogicamente, as domésticas foram representadas pelos olhos dos patrões, por isso, em termos de conquista de representatividade, apesar de inaugurar um novo conjunto de filmes com intenções críticas, o filme não produz uma forte ruptura às convenções hegemônicas de representações de domésticas. Apesar de haver algum tipo de debate sobre a condição dessas trabalhadoras nas críticas de recepção no período de lançamento do filme, estes textos não vão muito além, por não terem aprofundado as condições precárias, de informalidade e falta de direitos. Em sua maioria focam no caráter cômico e continuam a reproduzir os estereótipos aqui analisados, apesar de que o apelo pela busca de empatia da montagem parece ter sido bem-sucedido.

4.4.2 *O Casamento de Louise (2001)*

Antes de lançar *O Casamento de Louise*, seu primeiro longa-metragem, Betse de Paula também trabalhou em outras funções de sets de filmagem, como assistente de direção. Era também conhecida por seus curtas de comédia,⁷² e por ser filha do cineasta Zelito Viana, sobrinha do humorista Chico Anysio e irmã do ator Marcos Palmeira. O roteiro do longa em questão é de José Roberto Torero. Foi produzido em Brasília pela Aurora Cinematográfica e pela Quanta, financiado pela CEB; PSINet; Caesb; BRB Banco de Brasília e distribuído pela Riofilme através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual, foi lançado em 5 salas comerciais, teve 5.761 de bilheteria, renda de R\$ 49.126,00 e valor total captado de R\$230.517,00. (ANCINE; OCA. [s.d.]) Venceu os prêmios de Melhor direção, Melhor roteiro e Melhor atriz para Dira Paes no Festival de Natal (RN).

⁷² *S.O.S. Brunet* (1986), *Por dívida das vias* (1988), *Feliz aniversário Urbana* (1996), *Leo-1313* (1999) e *The book is on the table* (1999).

A história deste filme trata de maneira comparativa a vida de Louise, uma dona-de-casa insatisfeita com sua vida de mulher casada com dois filhos que toca violino em uma orquestra; em relação a Luzia, uma trabalhadora doméstica que trabalha na casa de Louise, que também está insatisfeita com sua vida amorosa, mas se dá bem com o trabalho de maneira geral, principalmente com os filhos de sua empregadora. Louise está apaixonada pelo maestro de sua orquestra, o Helstron, que foi convidado para um jantar em sua casa. Helstron é recebido por Luzia e logo se encanta pela doméstica. Com um forte apelo cômico do início ao fim, a narrativa se pretende jocosa enquanto brinca com o conto da Cinderela, uma jovem simples que por um acaso consegue melhorar de vida através do casamento com um príncipe encantado.

O título deste filme pode também nos auxiliar na análise do foco da narrativa. O tempo de tela das protagonistas e a história nos remetem a uma dualidade entre Luzia e Louise. Porém o título apenas cita o casamento da empregadora. Luzia seria então uma intrusa que desestabiliza o casamento de Louise. Sabemos que a história contada é sobre a vida amorosa das duas mulheres que estão em busca de um companheiro melhor, mas o ambiente do trabalho doméstico implica relações de poder muito fortes entre essas duas mulheres, ou seja, na narrativa é elementar que a perspectiva seja de que Louise ‘sem querer’ acaba atraindo o homem por quem Louise está interessada. No fim das contas as duas se casam novamente, mas o título busca esse embate deixando Louise em destaque justamente porque se encontra em destaque em nossa sociedade, já que o seu casamento anterior representa melhor a estrutura da família tradicional, com dois filhos e uma casa grande e aconchegante. Já sobre o casamento anterior de Luzia pouco sabemos, nem mesmo se tiveram filhos.

Em entrevista, a atriz Dira Paes, que interpreta Luzia, afirma que o foco de sua atuação, e do filme como um todo, era na comédia, na piada:

A Betse montou e fez um plano de filmagem cronológico, para o Casamento de Louise. Ela montava o filme, no final do dia, aquela montagem, vamos dizer assim, bruta né, porque era só uma emenda de cenas, mas a gente via se funcionava a piada, porque no final do dia ela assistia com os assistentes, e a gente ria, e era batata. Piada e comédia é muito mais difícil do que o drama, nesse sentido, acho muito mais difícil você fazer uma comédia, do que você fazer um drama, porque você tem a piada como resposta, você quer, você quer a gargalhada. (JORGE, 2018, p. 480)

Como afirmamos anteriormente, sabemos que os gêneros cinematográficos nos ajudam a compreendermos muito sobre os filmes. Assim como em *Domésticas*, os estereótipos reproduzidos em *O Casamento de Louise*, comuns comédias, também acabam

representando tipos de personalidades conhecidas pelo senso comum que geralmente são construídas com o tempo através de estigmas sociais de gênero, raça e classe. A personagem de Luzia segue um padrão de representações comuns em comédias do cinema brasileiro de mulheres negras, ou chamadas de 'mulatas', diretamente relacionadas a sexualidade.

Os treze arquétipos elaborados por João Rodrigues (2011) muitos se baseiam em 'heranças' da escravidão. Na crítica a Rodrigues de Márcia Candido e João Junior (2019), os autores partem deste conjunto de estereótipos para criar novas sete tipologias de personagens de mulheres negras baseados na crítica de gênero e na construção de figuras femininas. A 'mulata' é um dos estereótipos que representa a valorização de mulheres enquanto símbolo sexual enquanto corpos celebratórios de uma miscigenação imaginadamente cordial e pacífica. Assim, geralmente a figura da mulata representa uma mulher hipersexualizada, como objeto sexual para o deleite, geralmente, de homens brancos. Nos filmes aqui discutidos temos duas personagens que se aproximam desta figura, é Dira Paes como Luzia, em *O Casamento de Louise*. Esta circula entre essas tipificações, já que não tem envolvimento com a prostituição, mas está constantemente sendo enquadrada em planos médios ou longos, de maneira a focar seu corpo, suas pernas, com roupas curtas e justas. Há uma ambiguidade em relação a esse respeito, pois já que se trata de uma comédia, a personagem está totalmente entregue ao deleite e as investidas de seu pretendente. Ela ao mesmo tempo em que tenta se distanciar, se aproxima.

Luzia, portanto, representa um descaso social e imoralidade, e é um objeto sexual de homens brancos. Importante citarmos o pioneiro trabalho de Mariza Corrêa (1996) '*Sobre a invenção da mulata brasileira*', que busca discutir a construção da figura da mulata demonstrando que esta abarca desde extremas concepções, como a ideia de que a miscigenação é o maior mal do país, até o outro polo, em que percebe a miscigenação como o melhor que temos. Assim, a autora busca compreender esta categoria além da existência empírica, alcançando questionamentos e ações cotidianas que atravessam questões de raça e gênero. bell hooks (2019) também identifica em representações estadunidenses como mulheres selvagens, sexuais e desleais, mas Corrêa reitera que o caso brasileiro traz uma ambiguidade porque essas representações remontam o padrão de beleza da branquitude, de maneira a rejeitar a beleza negra em si. Assim, o *star system* se vale dos padrões arquétipos da sociedade para criar sistemas de representação, em que atores e atrizes servem para representar um padrão de personagem, como é o caso de Dira Paes, que é comumente

chamada para fazer papéis como uma mulher dita ‘parda’, ou ‘mulata’, como também foi o caso da personagem Psilene em *Ó Pai Ó* (2007), dirigido por Monique Gardenberg, e *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis, interpretando Bela. Tanto Bela quanto Psilene têm relações com a prostituição.

A figura da ‘mulata’, que como visto anteriormente, configura uma antiga personagem desde muito cedo também na literatura brasileira, presente inclusive nos trabalhos de Gilberto Freyre, por exemplo, um dos mais valorizados modernistas brasileiros, defensor do mito da miscigenação das raças no Brasil, compreendeu a “aliança” entre as amas-de-leite e as crianças brancas que criava como um símbolo “ideal da assimilação cultural afro-brasileira”, (RONCADOR, 2008, p. 82) romantizando as relações de poder e exploração da escravidão. A figura da mucama mulata foi compreendida pela Belle Époque como uma mulher degenerada, já para alguns modernistas era excessivamente sexual. Para Gilberto Freyre (2003), a mucama era passiva e vítima das vontades dos jovens, e responsável pela iniciação sexual dos meninos. Lélia Gonzalez (1984) afirma que a concepção da ‘mulata’ se deu através da figura da mucama, como se a doméstica fosse uma mucama ‘permitida’ para prestação de serviços e bens. Ou seja, a mulata não como aquela intrínseca ao carnaval, mas sim ao trabalho doméstico, carregando a discriminação do lado mais escuro da cor da pele juntamente da passividade para entrar e tomar o espaço íntimo doméstico do lado mais claro da cor da pele.

A análise de Sônia Roncador (2008) dos escritos jornalísticos de Clarice Lispector acerca das trabalhadoras domésticas se encaminha para uma dupla crítica, se dirigindo também ao movimento feminista da década de 1970 que se preocupava em emancipar mulheres brancas, porém se amparava na exploração de trabalhadoras domésticas. Enquanto as trabalhadoras fazem a manutenção de suas casas, as ‘patroas’ têm tempo de trabalhar em empregos remunerados, cuidar dos filhos e estudar, livrando-as da divisão sexual do trabalho e das duplas (ou mais) jornadas.

Os estereótipos negativos das empregadas revelam que a classe dominante dependeu dessa categoria profissional para a fixação dos atributos da ‘mulher burguesa doméstica’; além da dependência simbólica, constata-se uma dependência de seus serviços ‘pouco profissionais’, ainda mais intensa na segunda metade do século XX, quando um maior número de mulheres de classe média, por sua vez, passou a aspirar uma carreira profissional ‘de verdade’. (RONCADOR, 2008, p. 138)

Quando fazemos estas comparações com o período colonial, precisamos primeiramente nos atentar os modos de produção escravista e capitalista como distintos.⁷³ É inegável que após a abolição, as mulheres negras, anteriormente sequestradas de diferentes localidades da África para serem escravizadas, encontraram no trabalho doméstico uma forma de sobrevivência e independência financeira. A mão-de-obra dos imigrantes europeus passou a ser visada pelo novo modo de organização do trabalho com a expansão da industrialização e pelo projeto de branqueamento do Brasil no período. Enquanto os homens negros foram sendo jogados para a marginalização, as mulheres negras encontraram espaço em trabalhos ligados a unidade familiar de mulheres brancas, por exemplo. Diante desse histórico, e de como ao longo de décadas esta categoria continuou tendo como maioria o número de mulheres negras, é inegável algumas permanências do antigo período colonial escravocrata. (LUNA, 2017) A ‘mulata’ enquanto doméstica surgiu a partir da figura da mucama, mas com uma maior aceitação justamente por conta de marcadores étnicos e culturais, como uma mulher de pele negra, mas mais clara, associada ao samba e ao carnaval. Era uma forma de permitir esta pessoa ‘estranha’ e ‘diferente’ dentro do ambiente doméstico cotidiano.

Como afirmamos, a personagem de Luzia é colocada em enquadramentos longos, que mostram seu corpo quase completamente, diferentes dos mais comuns planos americanos – que cobrem geralmente desde a cintura até a cabeça. Louise é também uma personagem mulher que passa por esse processo, porém de forma diferenciada. Por exemplo em uma sequência em que as duas conversam dentro do quarto, fica clara a diferenciação. Enquanto Louise veste uma regata justa e uma calça, Luzia veste uma regata mais decotada e um short curto, diferente de outras representações de domésticas que utilizam uniformes (Imagem 5). A relação informal delas permite que Luzia vista suas próprias roupas no trabalho, mas é perceptível que há um apelo sexual de enquadramentos e vestimentas que sexualizam a personagem mais fortemente por conta de seus marcadores sociais e étnicos. Este filme mostra, portanto, que o protagonismo não é garantia de que esses estereótipos e discriminações de representações de domésticas deixem de existir.

⁷³ A intenção aqui não é trazer um debate mais aprofundado sobre essas diferenças, mas apontar brevemente que foi justamente por conta dessa transição que as desigualdades e relações de poder de gênero classe e raça permanecem em nossa sociedade, e portanto, na organização do mundo do trabalho.

Imagem 5: Louise e Luzia lado a lado em plano longo.



Disponível: O Casamento de Louise. Direção de Betse de Paula. Roteiro de José Roberto Torero. Produzido por CEB; PSINet; Caesb; BRB Banco de Brasília. 2001, (80 min).

Há uma estratégia do 'prazer visual' sendo seguida. É o olhar masculino que determina a imagem das mulheres como objetos passivos desse olhar no cinema. (MULVEY, 1975) Por mais que as mulheres estejam presentes no set de filmagem como produtoras, diretoras ou protagonistas, esse padrão de mantém. O olhar masculino não é apenas o 'olhar do homem', pois não é determinado por uma posição, mas sim um lugar. O que existe é uma masculinização do olhar e do prazer. (MULVEY, 1989) É necessário analisarmos este tipo de narrativa e montagem cinematográfica com estratégias que ultrapassam a narrativa cinematográfica clássica, com reflexões críticas acerca de figuras femininas com a utilização da categoria de análise de gênero como ferramenta, assim como de outros marcadores sociais e econômicos que estão em profunda e inseparável relação, como as questões de classe e raça.⁷⁴ Há um forte entrelaçamento entre opressões que se combinam e entrecruzam para a construção de projetos de dominação de classe. É por meio da histórica construção de ideologias racistas de exclusão de pessoas negras da organização formal da sociedade que se

⁷⁴ Apesar de parecer bastante binária e em caráter de oposição, essas disputas colocadas como ativo/passivo tornam-se menos dicotômicas quando percebemos o 'olhar feminino' através da ideia de distância/proximidade, que acaba extrapolando os conceitos de voyeurismo e fetichismo de Mulvey. (DOANE, 1992) A utilização da psicanálise é questionada por autoras que a consideram como um discurso potencialmente opressor por colocar as mulheres em posições contraditórias enquanto sujeitos sem autonomia. (KAPLAN, 1983) Sabemos que em trabalhos posteriores Mulvey busca um debate sobre um 'olhar feminino' e não colonizado. (MULVEY, 1996)

estrutura a hierarquização que impede, principalmente, as mulheres negras de defenderem suas demandas políticas. A luta dos movimentos femininas, primeiramente pelo direito ao voto, abriu espaço para outras demandas como a igualdade de salários, jornadas e condições de trabalho. (DAVIS, 2016)

A informalidade na relação das protagonistas está presente em quase todas as sequências do filme. Ainda sobre a vestimenta de Luzia, depois de se aventurar em um banho de piscina com a visita na casa de Louise, o maestro Helstron, Luzia veste seu maiô com uma saída de banho vazada enquanto serve uma caipirinha e conversa com Helstron. Neste momento chega Louise, preocupada com a aparência da doméstica:

[Louise] - Luzia, ainda de maiô?

[Luzia] - É que tá muito quente, dona Louise.

[Louise] - Vá já colocar o uniforme!

[Luzia] - Desde quando eu uso uniforme?

[Louise] - Coloca qualquer coisa, que a visita é importante.

[Luzia] - Tá bom, mas na Suécia eu não vou usar uniforme. Não, dois filhos [faz sinal de dinheiro com a mão]. (34'27" - 34'43)

Para além do contexto da busca por um romance de Louise com Helstron, esta fala diz muito sobre o comportamento que se espera de uma trabalhadora doméstica perante a sociedade, já que Louise, no dia a dia, não se importa em como Luzia se veste, mas quando recebe uma ‘visita especial’ em casa, é necessário que ela vista uniforme e se porte de maneira mais profissional. Luzia, fazendo o papel de uma mulher muito bem resolvida, se utiliza da negociação para com Louise, falando que neste momento irá trocar de roupa, mas na condição de que se elas forem para a Suécia, lá ela receberá mais, também porque cuidará das crianças da empregadora.

Segundo as investigações de Suely Kofes (2001) acerca da organização do trabalho doméstico remunerado, cabe a empregadora supervisionar, complementar o trabalho e realizar o pagamento, enquanto à doméstica cabe a realização do trabalho, receber o pagamento e manter uma boa relação com a empregadora, mantendo os acordos estabelecidos. Segundo manuais de comportamento feitos por e para donas-de-casa, (KAUFMANN, 1979) a presença da trabalhadora doméstica em suas casas é justificada sob o argumento de que o trabalho doméstico limita suas vidas, e precisam de uma outra pessoa para dar tempo e atenção a

outros aspectos de suas vidas.⁷⁵ Retornamos o assunto destes manuais por conta de sua relevância para a análise deste filme, pois neles é constantemente afirmado que a relação entre doméstica e empregadora é desafiadora, justamente uma perspectiva demonstrada na narrativa do filme. Segundo as donas-de-casa autoras dos manuais, as dificuldades são por conta das diferenças, e existem estratégias para lidar com elas. Uma delas é fazer com que a trabalhadora se sinta acolhida, mas não de maneira tão próxima. As conversas e conselhos são bem vindos, mas existe um limite visto pelas empregadoras, como garantidor de uma relação mais íntegra e profissional. Suely Kofes (2001) afirma que esses manuais apontam para três pontos principais de preocupação para a delimitação desses limites: os alimentos, o cuidado com as crianças e o quarto do casal. Para as empregadoras, uma boa trabalhadora doméstica é limpa, discreta e jamais uma amiga.

As categorias sociais mulher e mulheres indicam diferenças entre o singular e o plural no sentido de identificação e diferenças na construção de categorias sociais. A identificação da identidade vem geralmente do apontamento do outro, de um terceiro. O ‘nós’ como identidade comum de mulheres, no caso, patroa e empregada, é atribuído externamente, apesar de haver um ‘nós’ presente na relação. Uma das principais especificidades do trabalho doméstico remunerado é que não há somente saberes técnicos envolvidos, mas também atividades relacionadas à ordem doméstica que implicam construções de gênero, como afetividade e sexualidade. As atividades a serem exercidas estão sujeitas ao crivo da empregadora e de suas configurações e entendimento de ambiente familiar. E mais importante, são as empregadoras que mais se preocupam em fazer a distinção do que é trabalho para a doméstica e para elas próprias, para que não se confundam os papéis sociais de ambas as mulheres. Foram as desigualdades sociais que determinaram essas distinções e continuam até hoje a delimitar. (KOFES, 2001)

A dualidade colocada entre as duas personagens durante o filme tenta demonstrar uma bilateralidade entre as diferentes experiências de acordo com suas classes sociais. As duas nasceram no mesmo dia e compartilham de nomes muito parecidos, e que dizem muito sobre seus lugares na sociedade. Enquanto Louise representa um nome estrangeiro e sofisticado, ela aprendeu desde muito nova a ter contato com as mais valorizadas artes e culturas e toca violino em uma orquestra, Luzia na verdade se chama Lucineide, mas todas a chamam de Luzia. Ela aprendeu desde cedo a tocar em panelas, partindo de um desejo inerente a sua

⁷⁵ Existe um sentimento de solidão e prisão por parte dessas mulheres explicada num livro clássico de Betty Friedan chamado ‘A Mística Feminina’, lançado num período de ascensão da chamada segunda onda do feminismo Para mais sobre o assunto, ver PEDRO, 2005 e FRIEDAN, 1971.

personalidade, não tendo incentivo da família para se expressar musicalmente. Ambas cresceram no contexto da construção de Brasília, uma filha de pedreiro, outra filha de engenheiro. Ambas sonhavam com o príncipe encantado, mas acabaram em casamentos infelizes.

Alexandre Werneck (2001) sobre o filme no *Jornal do Brasil* faz críticas ao roteiro, diálogos e piadas sem graça, e afirma que o filme peca também nas atuações justamente porque se prendem ao roteiro. Mas o mais interessante em seu texto é a comparação a um conto de fadas. O filme seria uma tentativa de fábula sem fadas, onde há uma Cinderela que toca painéis e uma espécie de Borralheira que é de uma alta classe, mas “se curva ao horóscopo e a um amor da história da Carochina”. (WERNECK, 2001, p. 7) O príncipe seria o maestro Helstron, mas a fada está em falta. Ou seja, a história não dá conta das metáforas que tentou elaborar, na visão de Werneck.

A questão do cuidado com as crianças também é bastante importante neste filme, em que apresenta Luzia brincando feliz com os filhos de Louise, enquanto esta última demonstra não ter proximidade e os cuidados necessários com os próprios filhos. Em uma sequência importante para compreender essas relações, o Tomás, o dos filhos de Louise se machuca brincando com um avião de controle remoto. Após ouvirem um barulho alto, as duas correm para a rua para ajudar o menino. A reação de Louise é de desespero vendo o filho sangrar, e pede para Luzia buscar o livro de medicina. A mãe abraça o filho tentando consolá-lo enquanto Luzia busca o livro. Depois que entrega o livro a empregadora, Luzia é quem conforta o menino. Enquanto Louise procura o que fazer com ajuda do livro, Luzia consegue fazer o menino parar de chorar em seus braços. (21'32 - 22'26")

A relação de Louise e Luzia ultrapassa os manuais de bom comportamento entre trabalhadora doméstica e empregadora estudados por Suely Kofes (2001) demonstrando que a informalidade, neste caso, garante um equilíbrio entre as duas mulheres, valorizado na narrativa deste filme. As diferenças entre as duas personagens fazem parte da sua relação como se fosse algo ‘natural’ e inerente as suas condições sociais, havendo uma harmonia interna por conta disso. O que o filme não leva em conta é que Luzia, por ser uma trabalhadora doméstica - apesar de se utilizar de formas de resistência, como as negociações possíveis com uma relação mais íntima com Louise – está em situação precarizada. Ela está em constante dependência da ‘bondade’ de sua empregadora e das vontades desta. Se ela tem

vontade de se mudar para Suécia, Luzia deve ir junto. Em nenhum momento Luzia demonstra vontade em ser doméstica, e também não parece ter perspectiva de mudar sua situação.

É comum, em análises mais antigas sobre o trabalho doméstico no Brasil, a perspectiva de que as relações entre domésticas e empregadoras são consideradas apenas como perversas e clientelistas, (NUNES LEAL, 1975; LANNA, 1995) mas em pesquisas mais recentes, como a de Jurema Brites (2003) demonstram que essas relações são na verdade, em algumas situações, valorizadas pelas domésticas como parte do relacionamento deste tipo de serviço. Apesar de não ser uma ocupação fortemente desejada por aquelas que a realizam, o trabalho doméstico é visto como uma saída justamente por conta da sua informalidade onde há forte negociação de adiantamentos, faltas, horários e trocas materiais.

O argumento é que esse universo considerado 'atrasado' pela bibliografia (FARIAS, 1983; GODSMITH, 1993; LEÓN, 1993; MOTTA, 1977) é na verdade utilizado pelas próprias trabalhadoras como tática de negociação para melhorar sua situação. Apesar disso, a autora leva em conta que esse caráter informal também dá espaço para abusos por parte dos empregadores. Essa preferência pela informalidade no cotidiano do trabalho por parte das domésticas também é considerada na forma de contratação do serviço. Na década de 1990, 74% das trabalhadoras domésticas não tinha carteira assinada (BRUSCHINI; LOMBARDI, 1999) justamente porque junto aos direitos são inclusos também os deveres: até que ponto o cumprimento da lei é igualmente praticável? Por vezes não há perspectiva para que a trabalhadora consiga cumprir um aviso prévio de 30 dias ou pagá-lo, ou ter onde deixar seus filhos enquanto trabalha para cuidar de outros, ou ter possibilidade de letramento suficiente para fiscalizar o cumprimento de seus direitos.

Sabemos que essas negociações e possíveis espaços de resistência são na verdade uma falsa autonomia gerada pela precarização do trabalho. Como mencionamos no início deste trabalho, nas décadas de 1990 e 2000 houve um período de crescimento da crise global por conta do desenvolvimento do neoliberalismo, que causou a ascensão das camadas mais altas da sociedade com cargos de maior prestígio, enquanto trabalhadores das camadas mais baixas lutavam cada vez mais contra o desemprego em uma lógica de mercado com muito mais empregos no setor informal, sem nenhuma garantia de direitos trabalhistas. Nessa lógica, os empregos mais valorizados ficaram reservados para as populações de mais alta renda, gerando maior crise na reprodução social do mercado de trabalho. Há maior número de trabalhadores pobres e sem perspectiva de ascensão. A virada do século XX para o XXI apresenta alto grau de regressão na segurança no trabalho por conta da crescente globalização

neoliberal que quebra com as proteções sociais que vinham sendo adquiridas paulatinamente desde a Constituição de 1988. O mercado de trabalho deste período revela que a população ativa assalariada é quem corresponde às formas mais vulneráveis de condições de vida e trabalho, ou seja, não são mais os inativos que correspondem ao maior número total de pobres no país, mas sim a classe trabalhadora desempregada ou em condições precárias. (ANTUNES, 2008)

Essa é justamente o caso de Luzia, uma doméstica que se utiliza da informalidade da relação com sua empregadora para fazer negociações, mas que continua sendo discriminada pela sua posição de trabalhadora precarizada. Este filme de comédia, que pretende fazer piada com o cotidiano aparente harmonioso das diferentes classes sociais no Brasil acaba por estigmatizar e normalizar relações hierárquicas entre diferentes experiências de mulheres. As formas de trabalho atípico, (VASAPOLLO, 2005) terceirizados ou voluntários neste momento passaram a ser valorizados como empreendedorismo sob a ótica da meritocracia. Há uma tendência no espalhamento das ideias de ‘corporativismo’ e ‘empreendedorismo’ que se utilizam de discursos motivadores de independência financeira e apoio entre os pares para intensificar a flexibilização salarial, esgotando as condições de pagamentos, aumentar a carga horária e a exploração, e esvaziar as formas de negociação de obtenção de direitos.

Essas modalidades geram um agravamento da informalidade e da precarização. A globalização impulsiona longas jornadas de trabalhos pesados e mal remunerados, principalmente de imigrantes, em indústrias urbanas ou na agricultura. O crescimento descomunal do desemprego é outro fator que expressa a destituição das formas tradicionais de organização do mundo do trabalho. Os trabalhadores precarizados, como vendedores ambulante, pedreiros, costureiras e domésticas se inserem na divisão social do trabalho capitalista em ocupações informais, extremamente precárias, de baixa renda, e sem direitos sociais e trabalhistas básicos, como aposentadoria, FGTS, licença-maternidade e seguro de saúde ou acidente. As horas de trabalho são realizadas de acordo com a necessidade de remuneração, ou de acordos com empregadores. (ANTUNES, 2011)

Para as trabalhadoras domésticas, a sua ocupação é apenas uma consequência para a situação financeira de suas vidas. Não há vontade de ser doméstica. Há necessidade de ser doméstica. Nas investigações de Suely Kofes (2001), os conflitos com as empregadoras também são relatados pelas domésticas, e os argumentos são principalmente por conta da falta de pagamento e no tratamento desumanizado, com relatos de segregação e discriminação. O

discurso anteriormente relatado pelas empregadoras como ‘boas maneiras’ é visto pelas trabalhadoras como uma relação de obediência em relação a regras impostas de maneira vertical. Defendemos que essas relações, por mais que pareçam exclusivamente privadas, são constituídas conjuntamente a relações públicas, através de diferentes instituições agindo como mediadoras dessa socialização.

No ambiente doméstico perpassam recortes que compõem a sociedade, ou seja, também apresenta relações de desigualdade sociais e replica lógicas de instituições estabelecidas como universais, especialmente a família como modelo. A presença da trabalhadora doméstica no ambiente familiar de outras pessoas implica dois modelos ao mesmo tempo: uma relação paternalista e trabalhista. O salário mantém uma relação filtrada pelo personalismo, estabelecendo um espaço de exercício de um modelo de organização familiar combinado a reprodução de desigualdades sociais. (KOFES, 2001) No contexto do filme, o gênero da comédia é utilizado como recurso para tratar dessas desigualdades e discriminações de maneira leve, e por vezes pode até mesmo passar despercebidas. Por exemplo, muitas vezes o filme trata de maneira jocosa a personagem de Louise e seu tratamento com Luzia, colocando a ‘patroa’ como piada, no lugar de ser, como tradicionalmente foi, a doméstica. Louise não sabe cozinhar, e Luzia faz piada com isso.

Porém, por mais que a figura da empregadora seja a mais ridicularizada neste filme, a da doméstica é marcada por mais estigmas sociais. Em uma cena específica, após ser chamada pela empregadora aos gritos, Luzia chega carregando o maleiro de facas apoiado na cabeça, como uma alusão as mulheres escravizadas, geralmente lavadeira, que carregavam cestos de roupas na cabeça. (25'01" - 25'08") Outro estigma, que novamente relaciona a personagem de Luzia diretamente a escravidão, é a sua fixação por feijoada, assim como a valorização de outras pessoas pelo seu domínio ao fazer o prato. Louise está interessada no maestro, que no final das contas se atrai pela ‘brasilidade’ da ‘mulata’ Luzia, ou seja, justamente pelos estigmas ligados a uma herança da escravidão atrelados a figura da doméstica discutidos acima, como a sua habilidade em fazer feijoada. O estrangeiro se atrai pelo exótico em Luzia, novamente trazendo o mito da democracia racial. Enquanto Louise está conversando com seu maestro e pensando o que faz para ele jantar em sua casa após seu ensaio da orquestra em que toca violino, Luzia está dançando com os filhos da empregadora, tocando panelas e cantando uma letra em ode à feijoada:

Ela tem costela? Tem! Ela tem orelha? Tem! E ela tem rabo, tem? Ai se tem!
Então é uma feijoada. Feijoada pra ser gostosa tem que ser sebosa e bem

gordurosa. Feijoada pra ser de verdade tem que ter quantidade, tem que deixar saudade. Feijoada é muito bom. Dá indigestão em qualquer cristão, no inverno e no verão. Feijoada só é completa se tem carne seca, rabo e bisteca. Feijão e paio, laranja e farinha, orelha e rabo, costela torta, uma mandioquinha e uma ambulância na porta. (15'13" - 16'31")

Quando está fazendo feijoada, um prato tradicionalmente disseminado pelo senso comum por ter sido desenvolvidos pelas pessoas escravizadas no Brasil,⁷⁶ Louise enquanto mexe hesitante na panela de feijoada, fala "Ai meu deus! Por que os escravos foram inventar um prato tão complicado?" Ao passo que Luzia chega e avisa "É só abaixar o fogo". Louise retruca: "Pra você é fácil, neta de escravo." (51'10" - 51'23") Dessa forma, por mais que Louise seja ridicularizada por ser uma mulher que não domina habilidades na cozinha, Luzia está sempre sendo marcada como uma trabalhadora doméstica que carrega estigmas da escravidão, como uma herdeira da servidão. As características valorizadas por Luzia são o seu cuidado com a casa e das crianças, com a cozinha e o preparo dos alimentos, com a sua simpatia e facilidade de comunicação com pessoas diferentes dela, e principalmente por seu corpo como objeto de desejo sexual. Já Louise, é ridicularizada por não conseguir dar conta de seu papel como mãe, da sua vida amorosa e de seu papel como dona-de-casa. Percebemos uma repetição do já mencionado mito da democracia racial,⁷⁷ em que diferentes raças de diferentes culturas convivem em harmonia com suas diferenças, quando na verdade há várias camadas de exploração e desigualdades presentes nessas relações, exatamente como ocorre com Luzia, enquanto trabalhadora doméstica, e Louise como empregadora, que detém o poder sobre esta primeira, por mais que o filme faça parecer que ambas estejam em comum acordo constantemente.

Na experiência concreta do trabalho doméstico remunerado no Brasil, realizado em sua maioria por mulheres pobres, se desenvolve um sistema estratificado de gênero, classe e cor.⁷⁸ O sistema hierárquico desse tipo de serviço no Brasil revela uma ambiguidade afetiva (GOLDSTEIN, 2003) entre trabalhadoras e empregadoras. O desenvolvimento de uma afetividade é gerado diante das trocas no cotidiano, das conversas entre os serviços, no cuidado com as crianças, etc. Essa afetividade não impede que as relações sejam hierarquizadas, onde há claramente espaços entre chefe e subalterno, e assim são reproduzidas desigualdades. Nos interessa aqui essa dimensão do chamado 'trabalho reprodutivo' definido

⁷⁶ É sabido que esta teoria está ultrapassada. Há registros mais antigos do uso deste prato pela elite urbana. (ELIAS, 2007).

⁷⁷ Para mais sobre democracia racial, ver ARAÚJO, 2008.

⁷⁸ Para trabalhos sobre o assunto com recortes também de gênero e classe: Azerêdo (1989), Kofes (2001), Goldstein (2003). E Barcellos (1996) especificamente para questões de raça.

assim por Shellee Colen (1995) como "trabalho físico, mental e emocional necessário para a geração, criação e socialização de crianças, assim como a manutenção de casas (*households*) e pessoas (da infância até a velhice)". (COLEN, 1995, p. 95)

Colen (1995) define a chamada 'reprodução estratificada' como a forma que essas tarefas reprodutivas incidem de acordo com as hierarquias de classe, raça e gênero. O trabalho de Jurema Brites (2007) também nos interessa nesta análise da personagem de Luzia por buscar dar visibilidade a trabalhadora doméstica como presente no ambiente familiar de classe média ao lado da empregadora dona-de-casa em construção com seus saberes domésticos, num ambiente de cumplicidade, ambiguidades, desigualdades. Desde a segregação dos espaços da casa com o 'quartinho e o banheiro da empregada' até nos tratamentos pessoais e íntimos com as crianças onde há o desenvolvimento de fortes vínculos emocionais, o que pode inclusive dificultar na autonomia e no rompimento com um emprego mal remunerado. Sabemos que este filme, por mais que seja uma ficção, é construído mediante a experiência concreta da sociedade brasileira. No Brasil a realidade desse trabalho carrega fortes desigualdades, informalidade e aliada a isso a visão, por parte de trabalhadoras domésticas - segundo os estudos de campo de Brites (2008) -, de que essa relação próxima lhes traz benefícios.

As empregadas, no contexto do meu trabalho de campo, encontravam no serviço doméstico, possibilidades de negociação inexistentes no mercado de trabalho formal. "Se eu trabalho numa firma e o meu filho adoecer, o patrão não vai me ajudar a comprar o remédio pro menino", argumentava uma das informantes. Facilidades de negociar adiantamentos, faltas e até mesmo os "presentinhos", "as sobras do jantar", "as roupas velhas" todos estes ganhos extra-salariais tão criticados pelos analistas acadêmicos eram destacados como "o que vale a pena" no serviço doméstico. (BRITES, 2008, p. 1-2)

Sabemos que o ponto chave da força de trabalho está justamente no ambiente doméstico, baseado nesses laços afetivos e familiares. O que garante a continuidade do trabalho fora de casa é a reprodução de mais mão-de-obra dentro de casa, ou seja, "a capacidade das mulheres de gerar filhos desempenha um papel crucial na sociedade de classes". (VOGEL, 1983 apud BAHATTACHARYA, 2019, pp. 103) Mas não é somente a geração de filhos. A reprodução social envolve toda uma esfera de cuidado em três esferas, todas fora processo de produção: 1. Comida, cama e cuidados psíquicos; 2. Manutenção de futuros ou antigos trabalhadores: crianças e adultos fora do mercado de trabalho, sejam idosos ou desempregados; 3. Dar à luz. Todas essas atividades são a base essencial para a manutenção do capitalismo e para a reprodução da força de trabalho, e são feitas sem nenhum

tipo de retorno, remuneração ou cobrança. Dessa forma, o capitalismo une as esferas de reprodução e de produção, fazendo uma responder à outra. (BHATTACHARYA, 2019) É nesse lugar que a personagem Luzia se encontra quando estigmatizada principalmente pela sua etnia, seu gênero, sua classe social e sua profissão. Luzia trabalha para Louise enquanto esta última consegue se dedicar a outros aspectos de sua vida.

Os personagens masculinos também são de extrema importância para a compreensão das representações de gênero no cinema. Helstron, Flávio e Bugre seguem linhas diferentes de masculinidades hegemônicas ou subalternas. (CONNELL, 2003) Helstron, o maestro, seria o estrangeiro movido pela sexualidade, que se encanta pelo exótico expresso na figura de Luzia. Flávio, o ex-marido de Louise faz o papel do pai ausente, daquele que não conseguiu continuar com o casamento nem ativamente na criação dos filhos, mas que mesmo assim se vê no direito de posse sob ambos, incluindo em Louise quando demonstra interesse em outro homem. Bugre, o ex-marido de Luzia também apresenta sentimentos possessivos pela sua ex-esposa, além de representar tipicamente a figura do malandro.⁷⁹ Um jogador de futebol desinibido que usa o gingado, o charme e a lábia para conquistar Louise, mesmo quando seu plano inicial era voltar com Luzia.

Estas representações de gênero também são marcadas por indicadores de classe e raça. Helstron é um homem branco, europeu e rico, e por isso é inicialmente cortejado e preferido por ambas as figuras femininas do filme. Apesar disso, ele passa todo o filme apenas bebendo e sentindo ‘hipnotizado’ pela beleza de Luzia. Flávio representaria um homem brasileiro de classe alta, que conseguiu muito dinheiro por meio da corrupção. Já Bugre, seria o homem brasileiro de classe mais baixa que conseguiu prestígio não por ter trabalhado duro, como seria a trajetória respeitada pelo discurso meritocrático, mas sim por seu talento com o futebol. Desse modo, compreendemos que as representações de gênero estão em consonância umas com as outras, assim como também imbricadas com marcadores de classe e raça. Além disso, a regionalidade também é bastante importante.

Este filme parece querer resumir estereótipos brasileiros em comparação com o olhar estrangeiro, que valoriza a sensualidade da ‘mulata’ e vê divertimento no gingado do jogador de futebol, e ao mesmo tempo, busca representar estereótipos críticos brasileiros, como o estigma da corrupção e as - supostas - heranças da escravidão, como a feijoada e o emprego doméstico. Apesar de as figuras femininas desenvolverem exclusivamente as funções

⁷⁹ Para mais sobre masculinidades e o ‘mito do malandro’, ver CONNELL, 2003; XAVIER, 2012; DAMATTA, 1980.

domésticas e de cuidado e as figuras masculinas representarem homens dominadores segundo as relações de poder de gênero, as figuras femininas parecem representar uma força de resistência capaz de rejeitá-los, fazendo suas próprias escolhas.

O final do filme revela que o casamento com um homem branco europeu bem-sucedido é o melhor que Luzia poderia conseguir. Apesar de anteriormente ter afirmado que não gosta do frio, no fim do filme ela parece ter se acostumado. Como se ela não pudesse reclamar dessa conquista de morar na Suécia e ter tido dois filhos com seu novo marido rico, que chama de ‘príncipe encantado’. O mais clássico final feliz do conto da Cinderela seria o maior privilégio possível a ser alcançado em sua posição na sociedade. Outra questão chave do final deste filme é a mudança do nome de Luzia para Louise, porque segundo ela, na Suécia ninguém consegue pronunciar certo seu nome. Ao final ela abre os braços em cima de um barco junto com Helstron e grita: “O meu nome é Louise Helstron!”. (72' - 72'06") A inversão de papéis em que a doméstica troca de lugar com a empregadora é utilizada nesta narrativa para alimentar uma ideia de rivalidade entre as duas, como se a ideia da ascensão de Luzia fosse uma vingança diante das discriminações sofridas com Louise.

Quando analisamos a recepção do filme, além da já citada crítica de Alexandre Werneck (2001) vimos que ele fez certo sucesso naquilo que pretendia, como uma comédia leve, que não se responsabiliza com os debates que levanta, com a exceção da crítica de Ulisses Mattos (2001) que julga o filme como irregular e fraco em diálogos. (MATTOS, 2001) A produção foi promovida, além da ajuda, do já citado anteriormente, conhecido nome da diretora, também pela atuação de Marcos Palmeira, Dira Paes e Sílvia Buarque. (PRÉ-ESTREIA, 2001; EM FAMÍLIA, 2001; ESTRÉIA, 2001) Em tom mais de divulgação que de crítica, Helena Tavares (2001) escreve ao O Fluminense sobre o filme trazendo entrevistas com a diretora Betse de Paula e o ator Marcos Palmeira sobre a produção do longa e conta que foi feito inspirado na história real de uma ‘empregada doméstica que foi morar com maestro sueco’. Sem dar detalhes de tal inspiração, Tavares conta brevemente a história em tom de elogio ao encontro de duas personagens tão diferentes, mas ao mesmo tempo muito próximas.

Sabemos que desde a época de maior prestígio do cinema hollywoodiano, nas décadas de 1940 e 1950, há um grande interesse da indústria cinematográfica pela promoção de atores específicos por conta da adesão do público. A influência desse tipo de produção no cinema brasileiro é visível, conforme se popularizaram as novelas e as exhibições de filmes nacionais em salas de cinema. O *star system* indica o poder que os atores incidem sobre os espectadores

em relação a beleza, costumes e opiniões. Portanto, é muito importante para os produtores que pretendem ter um grande alcance, que se utilizem dessa estratégia, escolhendo atores e atrizes conhecidos e influentes em seus filmes. A propaganda e a crítica caminham junto, promovendo os filmes conforme a participação desses atores e atrizes. (MENEGUELLO, 1996)

Em entrevista recente com a diretora, Betse de Paula justifica que sua comédia, chamada pelo entrevistador Rodrigo Fonseca (2021) de 'crônica de costumes', é inspirada desde as comédias que, segundo ela, trazem uma lupa social de Chaplin, *Três Patetas* e *Gordo e o Magro* até as chanchadas, que faziam graça de desigualdades sociais, com *Oscarito* e *Grande Otelo*, que "interpretavam personagens irreverentes e socialmente inadequadas"; além do neorealismo do Cinema Novo com Pedro de Andrade em *Macunaíma*, por exemplo. Betse se utiliza do argumento de que o humor tem que ser feito justamente após momentos difíceis pelos quais a sociedade passa, como guerras e pandemias. Apesar de demonstrar apoio e entendimento de comédias com tons críticos, não parece ser o caso deste filme que acaba por além de alimentar mais estereótipos e estigmas da população negra, e principalmente da categoria das trabalhadoras domésticas. Críticas até mencionam a dualidade das protagonistas como a quebra de padrões e clichês, (COUTO, 2001) porém não foram capazes de desenvolver debates acerca das complexas questões e ambiguidades sociais que a diretora parece ter querido alcançar.

4.5 Fora do enquadramento

A longa trajetória da temática na cultura e no cinema brasileiros desenvolvida nos tópicos anteriores deste trabalho contribui para que nos anos 2010 esse debate, que parecia tão frágil, se consolide. Os dois filmes trabalhados indicam uma mudança. Seria essa uma mudança fora do enquadramento? Portanto, não é possível afirmar que estas mudanças estejam em um espaço isolado, porque o que vimos até agora é um quadro crítico por demandas de representações mais críticas. Apesar de haver uma tendência crítica percebida mais concretamente em um conjunto de filmes lançados após o ano de 2001, mesmo estes que se pretendem mais realistas em relação a experiência concreta de trabalhadoras domésticas no Brasil, acabam reproduzindo ainda muitos estereótipos e estigmas ligados a profissão. O que nenhum desses filmes fala é a longa luta por direitos que a categoria enfrentou por longas

décadas. Além de ser ainda assim um serviço feito majoritariamente por mulheres sem carteira assinada.

De acordo com a Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílio de 2011 (PNAD), o trabalho doméstico é constituído por 6.652.938 milhões de trabalhadores, sendo que 92,6% desta categoria é composta por mulheres. E 56,5% destas trabalhadoras se consideram negras, 40,5% ganham até um salário mínimo e 56,1% não conseguiram completar o ensino fundamental. Essas características formam e reproduzem uma cultura patronal que as inferioriza, fazendo com que os direitos concebidos sejam deixados de lado, assumindo-se uma postura de servilidade e invisibilidade, seja por parte do Estado, dos empregadores, da própria trabalhadora, ou seja, pela desvalorização desse trabalho em nossa sociedade em geral. Além destas características estruturais que cercam esta categoria profissional e suas representações, agrega-se ainda a falta de reconhecimento trabalhista deste setor profissional. O número de trabalhadoras domésticas com carteira assinada no país é de apenas 29,3% entre as seis milhões nessa categoria profissional (PNAD, 2011), indicando a baixa formalização do trabalho e reafirmando o quanto o impacto das conquistas no campo legislativo ainda tem baixa repercussão nas práticas cotidianas. (MONTICELLI, 2013, p. 71)

O histórico de lutas políticas por direitos das trabalhadoras domésticas, desde seu início em 1936, tinha caráter de denúncia e resistência. As trabalhadoras procuravam extinguir as hierarquias e explorações presentes em seu cotidiano justificadas pela dominação colonial baseadas em raça, classe e gênero. A primeira associação da categoria foi fundada em 1936 por Laudelina Campos Melo, a Associação dos Empregados Domésticos em Santos. Laudelina afirmou na época que o governo de Getúlio Vargas ainda não reconhecia as domésticas como trabalhadoras por não contribuir diretamente para a economia do país. A intenção da associação era, portanto, dar visibilidade para as trabalhadoras domésticas e incluí-las como uma categoria para ter acesso as mesmas leis que as outras.

Para Joaze Bernardino-Costa (2007) essa discriminação das domésticas em relação às outras categorias se dá por conta da ideia de colonialidade de poder, por uma questão de classificação racial da população, onde os negros e seus descendentes não têm direito a salário e direitos trabalhistas. Sobre a não participação na economia, é sabido que o trabalho doméstico remunerado não serviu como aparato para dar conta da falta de serviços públicos como restaurantes, creches e acesso a escolas.

A categoria profissional dos trabalhadores domésticos empregava, em 2009, 7,2 milhões de pessoas, das quais 93% (ou 6,7 milhões) eram mulheres. Dessas, 61,6% eram negras e 38,4% brancas. A sobrerrepresentação de trabalhadoras domésticas negras torna-se mais evidente quando se percebe que, para cada conjunto de 100 mulheres brancas ocupadas, 12 são trabalhadoras domésticas, enquanto para cada 100 mulheres negras participantes da População Economicamente Ativa (PEA), 21 são

trabalhadoras domésticas (Pinheiro, Fontoura & Pedrosa, 2011). (BERNARDINO-COSTA, 2015, p. 147)

É inegável a ligação entre o sindicalismo das domésticas e os movimentos antirracistas. Laudelina participou, por exemplo do Teatro Experimental Negro (TEN) e da Frente Negra Brasileira (FNB); além disso, em debates e manifestações de domésticas sindicalistas ou não, há a presença quase majoritária de menções ao passado escravocrata e as questões de raça. Desde comparações do ‘quarto da empregada’ com a senzala, até o trabalho infantil. Após um longo hiato por conta da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, na década de 1950, Laudelina cria também a Associação de Campinas, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em Recife foi criado um grupo que se tornou associação em 1979. Na Bahia o grupo se tornou associação em 1985. Somente no fim de 1988, após a promulgação da Constituição, que essas associações e grupos se tornaram sindicatos. Até a década de 2010 se teve registro de 45 organizações políticas de trabalhadoras domésticas no Brasil, apesar de não serem em sua totalidade sindicatos dirigidos por domésticas.

Além dos sindicatos, os Congressos Nacionais foram eventos importantes para a categoria, possibilitando o encontro e o debate de domésticas desde 1968. O I Congresso Negro Brasileiro demonstrava preocupação quanto a regulamentação da profissão das trabalhadoras domésticas. A nacionalização do movimento das domésticas se deu por conta do envolvimento da Juventude Operária Católica (JOC) na década de 1960. Grupos com as trabalhadoras em Igrejas por todo país foram formados, como em Porto Alegre, João Pessoa e Belo Horizonte. As questões de classe ditavam as principais demandas, e havia uma percepção de isolamento em relação as outras categorias urbanas, que já possuíam regulamentação. Assim surgiram associações profissionais pela reivindicação de direitos. Deste contexto, com articulações junto dos movimentos sindical e negro, em 1968 foi organizado o I Congresso Nacional das Trabalhadoras Domésticas em São Paulo.

Joaze Bernardino-Costa (2007) defende que as lutas políticas das trabalhadoras domésticas no Brasil significaram a reivindicação destas pela superação das relações de poder e hierarquias impostas desde o período colonial utilizando o termo ‘colonialidade de poder’ de Aníbal Quijano. Apesar de compreender que não há uma voz única e uniforme no histórico de lutas da categoria, a autora percebe algumas mudanças nas reivindicações ao longo do tempo, como por exemplo, o enfoque nas questões de classe até a década de 1980, e posteriormente um alargamento para discutir também questões de raça e gênero. Independente do destaque

destas categorias em certos momentos da história, elas se apresentam como indissociáveis para as trabalhadoras domésticas, assim como para o conceito de colonialidade de poder.

Dentre as décadas de 1960 e 1980 o movimento das domésticas estava envolvido muito mais com as questões de classe. É somente no fim da década de 1980 que os movimentos feministas ganham maior espaço nas discussões da categoria, pois as trabalhadoras domésticas tinham certas ressalvas. Primeiramente, é inegável que os movimentos feministas foram essenciais para que as demandas das domésticas pudessem estar presentes na Constituinte. Por outro lado, as reivindicações de classe e raça demonstram certa divergência em relação as pautas feministas em alguns momentos da história. A questão que melhor ilustra essas divergências pode ser citada aqui como as relações de poder comuns entre as trabalhadoras e suas empregadoras, em que, apesar de que o esperado seja que prevaleça a igualdade (de gênero), o que acaba por escancarar são as desigualdades (de classe e raça), pois o trabalho doméstico era, e continua sendo considerado uma forma de emancipação para as mulheres de classes emergentes, que dessa forma podem se dedicar a outras tarefas.

As aproximações entre militantes doméstica e feministas se iniciam em 1985 no V Congresso Nacional de Trabalhadoras Domésticas, em Recife, com o envolvimento da ONG feminista SOS Corpo a este Congresso e posteriormente a Associação de Recife. Nacionalmente, a Constituinte se estabelece como marco do envolvimento dos movimentos feministas com as trabalhadoras domésticas. Após a promulgação da Constituição em 1988, os sindicatos passaram a alcançar maior espaço nessa busca por direitos trabalhistas da categoria, já que foi conquistado por elas o direito a sindicalização, com destaque para os sindicatos de Campinas e da Bahia, com vínculos ao movimento negro.⁸⁰ A Constituição promulgada em 1988 inaugura uma processo de proteção social com uma série de direitos trabalhistas como condição para uma cidadania plena. (DELGADO, 2015) Foram garantidos direitos como o seguro-desemprego, o salário mínimo, previdência social, décimo terceiro, duração da jornada inferior a oito horas diárias e quarenta e quatro semanais, repouso semanal remunerado, licença à gestante e paternidade, entre muitos outros. (LOPES, 2020)

Antes de 1988 a organização política das trabalhadoras domésticas era mais concentrada em associações e movimentos sociais já que não havia o direito a formação de

⁸⁰ Laudelina, que fundou o movimento em Campinas, como afirmado anteriormente, tinha vínculo com a Frente Negra Brasileira (FNB) na década de 1930 e com o Teatro Experimental do Negro (TEN) entre 1950 e 1960; o Creuza Maria de Oliveira, uma doméstica com atuação importante na Bahia participava do Movimento Negro Unificado.

sindicatos. Com a Constituinte, as principais demandas das domésticas eram o reconhecimento como categoria profissional, a equiparação de direitos trabalhistas em relação as outras categorias e o direito a formação de sindicatos. (LOPES, 2020) De 1988 até 2010 a organização coletiva das domésticas na luta por direitos se deu através da articulação entre sindicatos, movimentos feministas e negros, alcançando a internacionalização com alianças entre ONGs e governos.

Apesar da Constituição de 1988 instituir pela primeira vez um apoio legal para as trabalhadoras domésticas, a categoria, assim como os trabalhadores rurais ainda não eram considerados equivalentes as outras categorias. Foi somente em 2013 com chamada ‘PEC das domésticas’, que houve a promulgação da Emenda Constitucional 72, alterando o artigo 7º da Constituição de 1988, que estabeleceu a igualdade de direitos trabalhistas entre trabalhadoras domésticas e demais trabalhadores, fixando a jornada de 8 horas por dia e 44 horas semanais, e garantindo direitos como salário-maternidade, auxílio-doença, aposentadoria por invalidez, idade e tempo de contribuição. Devemos levar em conta que além do ativismo das domésticas, esses direitos foram conquistados também por meio de alianças e redes entre políticos nacionais, internacionais e movimentos sociais, de classe e sindicais, feministas e negros. Em 2015 foi aprovada a Lei Complementar 150, atualizando alguns direitos que ficaram pendentes na Emenda de 2013, por exemplo, impondo a obrigatoriedade do recolhimento do Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), garantindo o seguro-desemprego, salário-família e adicional noturno e de viagens.

A aprovação da ‘PEC das domésticas’ gerou um debate sobre essa nova legislação em relação a um suposto aumento no desemprego para as trabalhadoras domésticas que seguem um contrato mensal ou que trabalham mais dias, ou seja, as que geram vínculos trabalhistas. O motivo seria o aumento dos custos para os empregadores diante da nova PEC. Por conta disso, o número de diaristas⁸¹ estaria aumentando, já que este trabalho não foi incluso na nova legislação.⁸² Na pesquisa de campo com diaristas de Thays Monticelli e Marlene Tamanini (2013) foram apresentados relatos de mulheres que, diante da desvalorização e do não reconhecimento de seu trabalho, tiveram de recorrer a caminhos

⁸¹ Trabalhadoras domésticas que fazem sua atividade em casas de forma descontínua, em apenas em um dia.

⁸² A Lei Complementar nº 150/2015 definiu o trabalho doméstico apenas como um serviço realizado por mais de dois dias na semana em uma mesma residência. “Isso significa dizer que, nos bastidores dessa ampliação legislativa, cerca de um terço das 5,7 milhões de trabalhadoras está sem proteção legal alguma (IPEA, 2019).” Ou seja, com o aumento no número de diaristas e pelo seu caráter de negociações pessoais e falta de formalização geram a “manutenção da irregularidade trabalhista“. (FRAGA; MONTICELLI, 2021, p. 2)

informais, além de não encontrarem na legislação um caminho para melhor remuneração e apoio trabalhista. Segundo estes relatos trazidos pelas autoras, muito mais importante do que a carteira assinada para essas trabalhadoras eram as relações de maior igualdade e respeito com seus empregadores, que são expressas através da forma de falar, de dar ordens, de servir a comida e na liberdade para exercer seu modo trabalho. Além disso, é relatado pelas trabalhadoras que o vínculo trabalhista, ou seja, a carteira assinada, não é garantia de direitos, pois já passaram por descumprimento do que foi acordado, a contribuição do INSS não foi recolhida, assim como pagamentos de vale transporte, por exemplo.

A PEC garantiu, além dos direitos já garantidos com a Constituição de 1988, (como salário mínimo fixo, irredutibilidade salarial, repouso semanal remunerado e em feriados civis e religiosos, licença-maternidade de 120 dias, aviso prévio, férias anuais de 30 dias com acréscimo de 1/3 de salário e aposentadoria) o acesso a direitos em relação as explorações e desigualdades sentidas mais especificamente pela categoria, como: proteção contra despedida arbitrária, seguro-desemprego, FGTS, remuneração do trabalho noturno superior ao diurno, salário-família, jornada de trabalho de oito horas, adicional de horas extras, redução dos riscos inerentes ao trabalho, creches e pré-escolas para filhos e dependentes de até seis anos de idade, discriminação de salário, função ou critério de admissão em relação à pessoa com deficiência, etc. Esses direitos foram conquistas de reivindicações sindicais, que foram somente regularizadas após a militância em Convenções Internacionais, como a de nº 189 em 2011, assim como a Recomendação nº 201 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), chamada ‘Trabalho Decente para Trabalhadoras e Trabalhadores Domésticos’. (FRAGA; MONTICELLI, 2021)

O impacto da ‘PEC das Domésticas’ em relação à assinatura da carteira de trabalho se deu mais profundamente em relação a ampliação do percentual de mensalistas com carteira assinada. Em 2012, dentre as trabalhadoras domésticas, 47,1% eram mensalistas sem carteira, 23,6% eram mensalistas com carteira e 29,3% eram diaristas. Em 2015, no ano de aprovação da Lei Complementar nº 150/2015, o número de mensalistas sem carteira diminuiu, o de diaristas e de mensalistas com carteira aumentou. O maior impacto para as mensalistas com a nova legislação é a diminuição da jornada de trabalho. O percentual de trabalhadoras domésticas que trabalhavam mais de 44 horas semanais diminuiu em todos os subgrupos: para as mensalistas com carteira foi de 32,1% para 22,2% de 2012 a 2015; para as mensalistas sem carteira foi de 23,2% para 13,2% e para as diaristas foi de 17% para 10,5% nos mesmos anos.

Esses dados indicam que a campanha para a regulamentação do trabalho doméstico remunerado reverberou para que essas trabalhadoras pudessem perceber o caráter informal e exploratório de sua atividade. Além disso, os dados também demonstram como, apesar da conquista tardia da regulamentação do trabalho doméstico remunerado, a nova legislação não deu conta da heterogeneidade da categoria. O processo de 'diarização' revelou sua exclusão da estratificação ocupacional. Esse tipo de trabalho continuou, mesmo após a 'PEC das Domésticas', imbuído de uma lógica exploratória e de informalidade que tenta resistir a esse processo historicamente construído com bases numa cultura servil e racista, mas que não garante emancipação profissional. É por isso que mesmo após estas tardias conquistas por regulamentação, os movimentos sociais continuam em luta pelo cumprimento de suas demandas, e mais recentemente com um diálogo construído internacionalmente.

O que se vê desde 1990 até 2010 é um amplo diálogo entre os diferentes movimentos classistas, feministas e negros, com envolvimento e alianças internacionais, a exemplo da 100ª Conferência Internacional do Trabalho da Organização Internacional do Trabalho (OIT) em junho de 2011, em que foi aprovada a Convenção nº 189 e da Recomendação nº 201 sobre Trabalho Decente para Domésticas.

A aprovação da Convenção nº 189 foi acompanhada por significativa delegação brasileira do ponto de vista numérico. Entre governo, empregadores e trabalhadores mais de 70 pessoas estiveram presentes à conferência da OIT. Participavam da delegação cinco trabalhadoras domésticas e a deputada Benedita da Silva, que se tornaria peça importante para a aprovação da Emenda Constitucional que equipara as trabalhadoras domésticas aos demais trabalhadores do país. (BERNARDINO-COSTA, 2015, p. 158)

Durante o período entre as décadas de 1930 e 1970 o Brasil passou por um processo de expansão do emprego assalariado formal por conta do avanço na industrialização e dos interesses do Estado em regularizar o mercado de trabalho como um todo, através da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) e da realização da proteção social e trabalhista com direitos a aposentadorias, férias e seguros. Após a década de 1980 este cenário passa a mudar drasticamente por conta da chamada 'financeirização da riqueza', que transfere os recursos do setor produtivo para a especulação financeira. Segundo dados do IBGE, em 1980 o rendimento do trabalho na renda nacional foi de 50%, e em 2002 caiu para 36%. A dívida pública faz com que o Estado necessite financiar grande parte de suas dívidas geradas pela colocação de títulos públicos no mercado financeiro. Esse contexto gerou no início da década de 2000 uma tendência de desestruturação do mercado de trabalho.

Essa configuração de financiamento da dívida externa do país na década de 1980 aliada às políticas neoliberais que se iniciaram em 1990 fez o Estado estagnar a renda e oscilar as atividades produtivas, gerando uma grande porcentagem de desemprego aberto, de desassalariamento (redução relativa do emprego assalariado em relação à totalidade das ocupações) e precarização (ocupações sem contrato, remuneração ou outros vínculos empregatícios).

Além disso, frente à baixa dinâmica do emprego formal e à multiplicação das diferentes estratégias de sobrevivência da população desempregada, a regulação pública foi fragilizada, assim como as medidas de proteção social e trabalhista perderam vários graus de efetividade e eficácia. [...] Essa dinâmica regressiva no mercado de trabalho está longe de representar uma herança arcaica que se arrasta no Brasil. Pelo contrário, torna-se cada vez mais resultado do processo de acumulação de capital possível no ambiente de financeirização da riqueza e de predomínio das políticas neoliberais. (POCHMANN, 2003, p. 7)

A falta de fiscalização dos direitos assegurados pela CLT, assim como a adoção de formas precárias de trabalho no setor público e a terceirização de mão-de-obra são alguns exemplos deste momento de desestruturação do mercado de trabalho no Brasil, que se organiza através dos chamados agregados sociais. Essa categoria se caracteriza não por uma relação mercantil, mas por uma relação de subordinação entre empregador e trabalhador, sendo este um resquício do período escravocrata colonial do Brasil que não teve uma ruptura após a virada para o governo republicano. Havia um grande contingente de mão-de-obra disponível para ocupar serviços que mantinham o padrão de vida das classes mais altas. Mesmo nos centros urbanos, local de inicial expansão e desenvolvimento, foram ocupados por brancos pobres, negros libertos e outros para trabalhar como agregados sociais, ou seja, de maneira informal, sem direitos sociais ou trabalhistas. Alguns exemplos de tipos de atividade que caracterizam essa questão são os ambulantes, garçons, cabeleireiros, manicures, seguranças, entre tantas outras formas sofisticadas de serviços. Porém, a ocupação majoritária era do trabalho doméstico, aquele que, de maneira mais representativa, é feito para manter os hábitos e padrões de vida dos ricos.⁸³

Os dados de São Paulo em 1893 revelam que a categoria representava 25,9% das ocupações. (POCHMANN, 2001) Esse tipo de trabalho tinha uma lógica muito parecida daquilo que vemos até hoje como sendo as relações de informalidade do trabalho doméstico remunerado, envolvendo negociações, benefícios e favores. Essa condição de agregado social

⁸³ Para mais sobre a constituição e o padrão de vida das famílias ricas no Brasil, ver MELLO, 1985. FRAGOSO, 1992.

diminuiu devido ao processo de industrialização da década de 1930, porém, voltou a crescer a partir de 1981 essas ocupações de caráter doméstico ou de prestação de serviços às famílias de altas rendas. Esses trabalhadores aceitam não receber nenhum direito ou vínculo empregatício, simplesmente por estarem recebendo algum tipo de remuneração. Como afirma Pochmann: “são como prisioneiros do curto prazo”. (POCHMANN, 2003, p. 17)

Essas ocupações pertencentes à nova lógica de agregado social costumam alimentar uma lógica de servidão, impedindo a ampliação de direitos e sistemas de proteção social e trabalhista. Mesma lógica servil presente no trabalho escravo e que não teve um processo de ruptura após a abolição. Os serviços domésticos, de prestação de serviços e de segurança continuaram numa lógica de subordinação, e carregam esses estigmas até hoje. O que difere essa nova situação de agregado social daquela histórica é a questão do vínculo com a terra. Antes era a questão da propriedade da terra que mantinha os trabalhadores rurais fiéis aos seus senhores/empregadores. O paternalismo e o clientelismo eram sistemas de poder que giravam em torno da posse da terra, dos latifúndios. No ambiente urbano, com a industrialização, o excedente de mão-de-obra foi muito bem absorvido pelas atividades assalariadas e produtivas. Foi após a crise da dívida externa de 1981 que a lógica de subordinação mudou da terra para o desemprego aberto, que mantém o mercado competitivo, retém a pressão por aumento salarial e impõe disciplina, ou seja, o desemprego aberto passou a ser essencial para o processo de acumulação de capital no período.

Desde 1980, o trabalho doméstico-familiar tem sido a ocupação que mais cresceu no Brasil. O aumento médio anual no número de trabalhadores domésticos entre 1980 e 2000 foi de 4,0% ante a variação média anual de 2,1% no total da ocupação no País para o mesmo período de tempo [...]. Por outro lado, entre 1940 e 1980 o total da ocupação no Brasil cresceu à taxa média anual de 2,7%, enquanto o trabalho doméstico aumentou apenas 0,8% como média anual. No período anterior, entre 1900 e 1940, o trabalho doméstico decresceu à taxa média anual de 0,5% e a ocupação total aumentou 1,0% ao ano como média anual. (POCHMANN, 2003, p. 18)

Entre 1980 e 2000 a porcentagem de trabalhadores da nova condição de agregado social cresceu cerca de 6%. O crescimento desse tipo de atividade significou uma grande mudança na estrutura e na regulação do mercado de trabalho no Brasil. Desde 1990 o Estado brasileiro tende a diminuir a fiscalização das leis sociais e trabalhistas. A tendência real é de cooperativas, terceirização e o incentivo ao trabalho autônomo sob o falso pretexto de evitar subordinação de grandes empresas.

Os governos do Partido dos Trabalhadores (PT) no Brasil, liderados por Luís Inácio da Silva (Lula) e Dilma Rousseff dentre os anos de 2003 a 2014 representaram, inegavelmente, para as classes mais baixas, maiores oportunidades de consumo e renda, assim como um momento de esperança no sentido da diminuição das desigualdades sociais e econômicas do país, por conta de diversas mudanças e criação de programas no governo Lula e continuados no governo de Dilma, como a redução do Índice de Gini, a diminuição da pobreza absoluta, o crescimento econômico, o aumento do emprego informal, políticas públicas como o ‘Programa Luz para Todos’, o ‘Minha Casa Minha Vida’ e o ‘Programa Bolsa Família’. Enfim, o sentimento geral da população mais pobre era de euforia frente a essas novas oportunidades momentâneas, e ao impacto gerado na dinâmica entre as classes. Diante deste cenário, o ano de 2013 marcou uma ruptura, gerada pela crise política e econômica o sentimento passou a ser de pessimismo generalizado. Os índices de pobreza voltaram a crescer, assim como a informalidade e as situações precárias de trabalho. (PENTEADO; CRUZ JUNIOR, 2020)

Em outras palavras, parte da classe trabalhadora - chamada por Marcelo Neri (2010) por 'nova classe média', ou ‘classes emergentes’), por Ruy Braga (2012) de ‘precariado’ e por André Singer (2012) de ‘subproletariado’ -, que neste contexto passou a ter mais oportunidades econômicas, buscava manter seu novo padrão de vida através, do que defende André Singer (2018), da ilusão meritocrática, estabelecida pelos governos federais petistas (lulismo), como justificativa para seu crescimento econômico junto da ideia do empreendedorismo, sendo 'patrões de si mesmos'. A efetivação desse discurso se dá pela regulamentação do trabalho informal através da figura do Microempreendedor Individual (MEI).

Todo esse cenário de compreensão de mundo e do que é trabalho digno dessa parcela da população brasileira neste período se deve ao contexto global de expansão do neoliberalismo, que através do incentivo a organizações empresariais individuais, desestabiliza a organização coletiva e sindical da classe trabalhadora. Segundo André Singer (2018), a ilusão meritocrática e o ideal de empreendedorismo transformou a mentalidade dessa parte da classe trabalhadora a desacreditar em mobilizações populares em busca da melhoria nas condições sociais, de saúde e trabalhistas, para acreditar na incompetência do Estado, como um lugar de intensa burocracia e produção deliberada de impostos.

O discurso sobre o empreendedorismo da sociedade neoliberal difere daquele descrito pelo economista Joseph Schumpeter (1961). Para este último, o empreendedor seria

uma figura importante para o desenvolvimento do capitalismo por ter um ímpeto inovador, e a sua inventividade poderia auxiliar no desenvolvimento de novos modos de produção e no desenvolvimento de indústrias. Ele seria um indivíduo diferenciado, e não representa nenhuma profissão ou classe específica. Já para concepção neoliberal, o empreendedorismo deve ser buscado por todos os indivíduos, no caminho para que se faça uma reorganização pessoal e institucional. Nessa lógica, a busca por se reconhecer como empresa deveria alcançar todos os sujeitos, aquilo que Osvaldo López-Ruiz (2007) chama de ‘atitude de um povo’. Por ter pretensões universalizantes, é necessário perceber as apropriações e resistências em relação a esse tipo de discurso.

Entender a transição do assalariado fordista ao empreendedor do neoliberalismo implica em reconhecer permanências de certos modos de socialização, assim como a estruturação de certas sociedades impacta no quanto (e como) esses atributos de uma sociedade neoliberal serão assimilados. O caso brasileiro é um exemplo bastante elucidativo. Como falar de uma massa de assalariados, ou de empreendedores, a depender do período, quando o contexto histórico nacional dá conta de descrever a permanência estrutural da informalidade e do subemprego (THEODORO, 2005; SINGER, 1985) no mercado de trabalho? Assim, o discurso sobre o empreendedorismo no Brasil já vem carregado de ambiguidades e redefinições. (PENTEADO; CRUZ JUNIOR, 2020, p. 353)

Quanto a experiência brasileira, é de se esperar que numa sociedade amplamente heterogênea, um projeto totalizante como este signifique algumas ambiguidades. Primeiramente, é de se esperar que, para populações historicamente marginalizadas, como pessoas negras, e mulheres, seja interpretado como um caminho alternativo de emancipação. Por outro lado, se percebe a classe trabalhadora como manobra de precarização, já que não há espaço para organização coletiva e fiscalização de direitos paulatinamente conquistados.

Claudio Penteado e Brauner Cruz Junior (2020) entrevistaram e analisaram a trajetória de oito brasileiros que seguiram experiências de empreendedorismo, ilustrando a heterogeneidade desse discurso tão universalizante. Seguem a descrição de alguns exemplos de entrevistados: Luciana simpatiza com o modo de vida de empreendedora, porém não está satisfeita com a organização do próprio trabalho e reclama da falta de tempo para poder vender a quantidade desejada de produtos. André já foi vendedor ambulante e hoje tem uma galeria onde vende os próprios perfumes. O discurso neoliberal de empreendedorismo é utilizado por ele através da lógica meritocrática de merecimento e força de vontade. Teresa já foi doméstica e hoje vende produtos diversos na garagem de casa. Ela reconhece a dificuldade de trabalhar por conta própria, mas considera o trabalho formal apenas para aqueles que 'têm

estudo'. Mariana mora com a família na periferia paulista, é bibliotecária e abriu uma livraria, acreditando que o empreendedorismo abre portas, principalmente para pessoas como ela, uma mulher negra periférica.

Essas experiências demonstram como a insatisfação desses indivíduos em relação às suas experiências com o trabalho formal e assalariado é essencial para que busquem como empreendedores uma saída para a autonomia, por mais que nem todos estes incorporem o discurso neoliberal de empreendedor - e apesar de nesses casos dos entrevistados, todos terem tido algum tipo de ajuda para começar ou até manter seus negócios. Estes indivíduos entrevistados demonstram que a ideologia neoliberal do empreendedor como busca universal é absorvida individualmente como convém. Para as mulheres que passaram a vida sob a machismo estrutural, em dependência financeira com os maridos, significa um meio de maior independência através da renda 'complementar'; para pessoas historicamente marginalizadas, o empreendedorismo é uma estratégia de emancipação e garantia de melhores oportunidades; e para os jovens, sim, existe uma maior adesão dos conceitos do empreendedorismo como alternativa ao trabalho assalariado tradicional, visto como obsoleto. Enfim, a partir dessas análises podemos finalmente compreender que o discurso totalizante de incentivo ao empreendedorismo na lógica neoliberal durante os governos do PT no Brasil (2003-2014) na prática apresenta experiências muito diversas e ambíguas. Estas experiências não negam os benefícios trazidos pelas políticas públicas promovidas pelo lulismo, inclusive se apropriaram destas para impulsionar os seus empreendimentos. (PENTEADO; CRUZ JUNIOR, 2020)

Portanto, podemos afirmar que os governos lulistas foram marcados por grandes contradições em relação a busca por autonomia de diferentes categorias de trabalhadores. Tivemos, de um lado, a conquista para as chamadas 'donas de casa de baixa renda' da possibilidade de contribuição para a Previdência Social, garantindo direitos para um dos segmentos sociais menos protegidos por políticas públicas historicamente através do Sistema Especial de Inclusão Previdenciária (SEIP); e de outro, os avanços de desmonte da Seguridade Social marcados pela contrarreforma da Previdência Social.

Como já mencionado brevemente por Laudicena Barreto (2020), esta falsa conquista do MEI para as donas de casa serviu apenas para formalizar as informalidades a partir da ótica neoliberal, visto que dessa forma às donas de casa é indicada a contribuição mensal ao MEI para adquirir seus benefícios previdenciários, porém, diferente das outras categorias, estas precisam preencher outros requisitos:

1) Não possuir renda própria de nenhum tipo - incluindo aluguel, pensão alimentícia, pensão por morte, entre outros valores; 2) Não exercer atividade remunerada e dedicar-se apenas ao trabalho doméstico, na própria residência; 3) Possuir renda familiar de até dois salários mínimos – a renda do Programa Bolsa Família não entra para o cálculo; 4) Estar inscrito no Cadastro Único para Programas Sociais – CadÚnico, com situação atualizada nos últimos 2 anos. (BARRETO, 2019, p. 23-24)

Todas essas exigências indicam e reforçam a institucionalização da discriminação e opressão de mulheres de baixa renda. A conquista do direito à contribuição para a Previdência Social não desfaz o caráter neoliberal de sua condição como contribuinte. Ao mesmo tempo em que o Estado lhes exige contribuição, as impede de ter uma renda própria, além do Bolsa Família. A criação do SEIP foi uma maneira do governo de concretizar a ‘expansão seletiva e privatista da Previdência Social’, ou seja, a consolidação do Estado brasileiro à tendência global de políticas neoliberais. Portanto, às donas de casa não foi a nova conquista de direitos, mas sim a exploração e precarização de seu trabalho para garantir a contribuição com a Previdência Social, assim como fez crescer o apoio ao Programa Bolsa Família e a popularidade do governo e de suas políticas sociais.

Se levarmos em conta, por exemplo, um tempo médio de contribuição dessas ‘donas de casa’ até atingirem a idade média de aposentadoria de 45 anos, teríamos um resultado próximo a 15 anos. Tempo referente ao acúmulo que o Estado brasileiro terá de mulheres realizando trabalhos domésticos e de cuidados. Em outras palavras, essa foi a forma utilizada pelo governo de manter mulheres exploradas, aliados também às relações de opressão e desigualdade dentro das próprias casas e famílias que mantêm essas mulheres em situação de vulnerabilidade emocional, social e financeira. Dessa forma não há dúvida em como as políticas neoliberais se utilizam da lógica da reprodução social para manter o sistema capitalista exploratório e discriminatório. Diante deste cenário, movimentos de mulheres e organizações feministas se mobilizaram para reivindicar o reconhecimento do trabalho doméstico não remunerado como trabalho.

A transição de uma economia liberal para o neoliberalismo na América Latina ocorreu após o término dos governos ditatoriais, e significou politicamente que a democracia venceu para ser administrada através de forte interferência dos Estados Unidos - por ter conseguido prestígio no Ocidente após a Guerra Fria e a ideia da decadência do socialismo. Nesse contexto, a emancipação das mulheres foi absorvida levando em conta sua contribuição para o mercado, fazendo com que o feminismo deixasse de ser um, como afirma Nancy Fraser (2013), 'movimento contracultural radical' para se tornar um 'fenômeno social de massas'. De

fato, a participação das mulheres tem movimentado a economia e se tornou o foco da flexibilização do trabalho. Temos, nesse sentido, dois extremos de experiência de mulheres trabalhando no contexto neoliberal: as mais qualificadas em cargos bem valorizados e aquelas que trabalham em tempo parcial, mal remuneradas, as domésticas, as trabalhadoras do sexo, imigrantes, etc. Em ambas as óticas, a emancipação das mulheres é vinculada à acumulação capitalista. De fato as reivindicações de emancipação econômica e psicológica daquele feminismo outrora radical estão sendo ressignificadas⁸⁴ no neoliberalismo latino-americano para angariar trabalhadoras, utilizando o mote do ‘empoderamento’ para que sua mão de obra sirva para alimentar a acumulação capitalista ao mesmo tempo em que o trabalho doméstico e de cuidados continue sendo feito por elas. (SCHILD, 2015)

Essa expectativa integra-se nos programas de ‘transferência de renda condicionada’ da região, mecanismos de combate à pobreza supostamente dirigidos às ‘famílias’, mas que de fato são centrados nas mulheres. Com o Bolsa Família (no Brasil), Oportunidades (México), Programa Ponte e Chile Solidário (Chile), as mulheres recebem assistência em dinheiro com a condição de que garantam que suas famílias cumpram os requisitos estabelecidos pelo respectivo programa em áreas como escolarização, atendimento de saúde e empregabilidade. Como os planos de microcrédito que os acompanham, esses programas de transferência de renda condicionada apelam ao senso de ‘responsabilidade’ das mulheres – tanto à sua sobriedade orçamentária como, respaldando-a, à preocupação geral pelo bem-estar emocional e material de suas famílias e lares –, apesar da intensificação pela qual passou a carga de trabalho das mulheres. [...] A novidade é que o risco social é transferido diretamente às mulheres que vivem em condições precárias, girando em torno da convocação à emancipação feminina. (SCHILD, 2015, p. 107-108)

O trabalho doméstico, segundo a organização da nossa sociedade, sempre foi um trabalho compreendido como reservado às mulheres. As organizações de famílias heteronormativas costumam, historicamente, seguir este modelo. Porém, o crescimento das mulheres no mercado de trabalho - levando em conta que grande parte das mulheres de baixa renda já realizava atividades fora do ambiente doméstico por necessidade - não alterou essa lógica, e as mulheres passaram a desenvolver as chamadas duplas jornadas de trabalho. Para conseguir, portanto, manter uma organização mais confortável, aquelas mulheres com maior poder aquisitivo passaram a contratar trabalhadoras domésticas para desenvolver esse trabalho demandado a elas pela sua organização familiar.

⁸⁴ Este termo é utilizado por Nancy Fraser (2013) influenciada por Judith Butler e repensado, nesse caso, por Verónica Schild (2015) para levar em conta além dos usos e abusos que as políticas neoliberais fizeram para apontar ao conceito de agência política. Schild afirma que Fraser utiliza o termo de maneira passiva, como que o feminismo foi recuperado pelo neoliberalismo atraído/instrumentalizado para legitimar a exploração econômica da mão de obra feminina. O que ocorreu na verdade foi a institucionalização ativa de movimentos, práticas e discursos desse novo feminismo no contexto neoliberal.

O trabalho doméstico continua sendo a principal porta de entrada das mulheres no mercado de trabalho no Brasil. Esta é uma realidade particular para as mulheres negras e pobres, que seguem sendo maioria nessa categoria.⁸⁵ (ARANTES, 2019, p. 29)

Apesar de a porcentagem da população feminina com ocupação tenha crescido de 1985 a 1995 (de 33,42% para 37,95%), esses números não representam grande mudança, pois o serviço doméstico remunerado continua sendo a principal ocupação das brasileiras, representando 27,43% num total de 20 atividades, coletadas pelo IBGE/PNAD, segundo Melo (1998). As mulheres se concentram nas atividades de domésticas, trabalhadoras rurais e comerciantes. Em 1995 representavam 46% da mão-de-obra feminina. Adicionando os números de ocupações como professoras, enfermeiras/ou da saúde num geral, indústria têxtil e eletroeletrônica, a porcentagem atinge 80% das trabalhadoras brasileiras. (BARROS; MENDONÇA; MACHADO, 1997 apud MELLO, 1998)

Quando somamos a questão de classe e de raça, percebemos que o número de mulheres negras é maioria neste serviço. Esse tipo de dado somente começou a ser computado no ano de 1995, que mostra 56% de trabalhadores não-brancos e 44% de brancos. Os números ficam mais evidentes nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, onde apontam 80% de não-brancos no setor; a região Sul apresenta 28% de não-brancos, região com menor número de pessoas negras na população. Tanto homens quanto mulheres, o predomínio na categoria é de pessoas não-brancas. Somadas, as diferentes atividades domésticas agregam 76% de homens e 55% das mulheres. Os dados do trabalho doméstico são ainda melhor analisados quando esse serviço é dividido em subcategorias, fazendo com que percebamos que dentro deles existem outras predominâncias de gênero, onde as funções de motorista e jardineiro representam 39% dos homens, e as funções de diaristas/faxineiras, lavadeiras/passadeiras e babás somam 97,5% das mulheres nos serviços domésticos remunerados. Ou seja, mesmo dentro do próprio trabalho doméstico de forma abrangente, vemos diferenciação por sexo. (MELO, 1998)

Mesmo em países de formação e desenvolvimentos muito distintos do Brasil, como a França, as desigualdades e situações de precariedade são crescentes, e o debate público acompanha essas transformações. A partir dos anos 1970 na França, com influência do crescente movimento feminista, que gerou grande tomada de consciência de opressões às mulheres, especificamente aqueles trabalhos realizados por elas gratuitamente, o termo do trabalho doméstico não remunerado foi tema de vários trabalhos acadêmicos. As pesquisas

⁸⁵ Tradução própria.

científicas, principalmente da área das ciências sociais, passaram a abordar críticas feministas quanto a concepção da família romantizada como um núcleo fechado e formado automaticamente, compreendendo essa instituição como um exercício de trabalho. Além de críticas a associação direta entre trabalho assalariado e produtivo e a figura do homem branco altamente qualificado.

Essas ideias se encontraram fundando o conceito de divisão sexual do trabalho, que possibilita análises onde essas categorias são inter-relacionadas de maneira histórica e geográfica. Foram utilizados juntamente, conceitos como tempo social, (LANGEVIN, 1997) qualificação, (KERGOAT, 1982) produtividade, (HIRATA; KERGOAT, 1988) e competência. De início, a divisão sexual do trabalho pretendia unir analiticamente as concepções de estruturas familiares com os sistemas de produtivos, porém essa ideia pareceu limitada, por conta da recorrente ótica sob separação e hierarquia. Foi preciso conceituar essas relações sociais entre homens e mulheres. Os estudos passaram a analisar as organizações das mulheres somente como 'dupla jornada' ou 'conciliação de tarefas', como se fossem apenas um trabalho 'extra', focalizando nas desigualdades no trabalho e não nas relações sociais entre os sexos. Daniele Kergoat (2009) justifica esse caminho das análises através da tendência do neoliberalismo com o crescimento do desemprego, das 'novas formas de trabalho' e da queda da classe operária como antes se conhecia.

O fato é que para as experiências de trabalhadoras da virada do século XX para o XXI, esse trabalho chamado de subemprego está inserido em um contexto do que Helena Hirata (2009) chama de uma tendência de precarização, relacionada a divisão internacional e sexual do trabalho. Ou seja, as experiências de grupos sociais mais atingidos pelas crescentes atividades precárias no mercado de trabalho estão intimamente ligadas ao crescimento do número de mulheres no mercado de trabalho e da expansão da globalização. Seguindo como base seus estudos na França, Hirata estuda o crescimento de trabalhos nas Ciências Sociais acerca da divisão sexual do trabalho e das novas tendências de precarização do trabalho, levando sempre em conta o que ela chama de 'extratrabalho', ou que podemos aqui chamar de trabalho doméstico não remunerado.

Segundo a definição da autora, trabalho precário se caracteriza por: 1) ser informal, ou seja, não ter garantia de direitos trabalhistas (como férias, seguros e aposentadoria) ou sindicais; 2) ter cargas horárias reduzidas, portanto, remuneração baixa; 3) não requerer alta qualificação e escolarização, portanto, também implica numa baixa remuneração, na precariedade ou no desemprego. Hirata ressalta que esses indicadores ressaltam a divisão

sexual da precariedade, pelo fato de que as mulheres apresentam-se em maior número do que os homens em relação ao trabalho informal e no trabalho em tempo parcial. Elas têm maioria em menos qualificação e no número inferior de horas trabalhadas. Eles também apontam para o fato de que, mesmo quando se tem um emprego com contrato por tempo indeterminado, o trabalhador pode encontrar-se em situação precária, como demonstram os novos empregos por tempo indeterminado, criados no Brasil a partir de 2005, cuja remuneração é um salário mínimo. Além disso, especificamente o trabalho doméstico remunerado é a categoria que melhor representa esses indicadores, por não requerer alta qualificação, experiência e ter o maior número de trabalhadoras sem carteira assinada, na informalidade, sem direitos e proteção social, mesmo após a promulgação da Constituição de 1988 e a conquista de direitos importantes. Portanto, a informalidade ainda é uma questão chave para a compreensão do trabalho doméstico remunerado no período. (HIRATA, 2009)

Dentre os grupos sociais mais atingidos pela precarização apontados por Hirata nos seus estudos na França estão as mulheres. Primeiramente pelo crescimento da inserção das mulheres em jornadas reduzidas, pois este tipo de atividade coloca em risco a carreira, a renda e formação e possíveis envolvimentos sindicais dessas trabalhadoras. Outro aspecto e a inserção nesses tipos de trabalho principalmente de mulheres jovens e com menos qualificação e formação. Por fim, Hirata aponta para a falta de oportunidade dessas trabalhadoras de ocupar posições de grande responsabilidade, envolvimento e tomada de decisões importantes em seus empregos. Diante disso, sabemos que as mulheres são minoria em cargos executivos e profissões mais ligadas a intelectualidade, ou seja, ocupações de maior prestígio e salário.

A expansão da globalização impactou o mundo do trabalho com o aumento do número de mulheres inseridas no mercado de trabalho com ocupações formais e informais. Um cenário de bipolarização está se estabelecendo, onde de um lado há o estabelecimento de mulheres em cargos altos executivos, intelectuais e que exigem alta qualificação, e do outro se encontram as mulheres em ocupações tradicionalmente femininas, como cargos públicos, na área da saúde, educação e dos cuidados de idosos, crianças e limpeza. Esse cenário deixa explícito um processo de alargamento das desigualdades sociais e suas contradições, onde há hierarquização e disputas de poder entre homens e mulheres, mas também entre as próprias mulheres. Conforme aumenta o número de trabalhadoras precarizadas, aumenta também o

número de pessoas em vulnerabilidade social, principalmente na situação de imigrantes, ou famílias não tradicionais.

O modelo de trabalho vulnerável e flexível assumiu, nos países do Norte, a figura do trabalho em tempo parcial e, nos países do Sul, a do trabalho informal, desprovido de status e sem nenhuma proteção social. As trabalhadoras pobres (working poors) e as “famílias monoparentais” (termo neutro que oculta o fato de que se trata majoritariamente de mães solteiras) estão aumentando em muitos países do Norte e do Sul. (UNRISD, 2005); FAGAN, 2006 apud HIRATA, 2009, p. 31)

Esse cenário se agrava tanto em países do Norte Global quanto no Sul. Os dados obtidos por Hirata, segundo esta autora, estão em concordância com análises de outros países distantes e muito distintos, como o Japão e o Brasil. A tendência de precarização e flexibilização do mundo do trabalho globalizado está sendo encarada por alguns intelectuais⁸⁶ como uma ‘nova economia’, ou como ‘novas formas de trabalho’, termos utilizados como eufemismo, mascarando as crescentes violências e explorações da força de trabalho.

⁸⁶ Richard Sennet e Antonio Negri são citados como exemplo pela autora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as investigações deste trabalho buscamos trazer alguns exemplos do cinema e da mídia que nos auxiliam na compreensão da trajetória das representações de trabalhadoras domésticas no cinema. Para o cinema hollywoodiano é muito mais comum que essas personagens sejam imigrantes - latinas ou asiáticas, principalmente – romantizadas e hipersexualizadas. Essas escolhas dizem respeito a constituição da nacionalidade estadunidense, onde há um ideário de uma nação democrática, que se construiu através de um sentimento de alteridade em relação a presença massiva de imigrantes. Essas representações não levam em conta o processo traumático da imigração e o caráter exploratório dos empregos, geralmente ilegais, que estas pessoas enfrentam nos Estados Unidos.

As representações de trabalhadoras domésticas passaram por um longo processo de mudanças, avanços e retrocessos, oriundos do debate ideológico sempre presente na luta pela hegemonia política. Por conta disso, no caso da América Latina, apesar de haver algumas similaridades, estes filmes se aprofundam em outras questões, como o caráter afetivo envolvido no trabalho doméstico remunerado, e a proximidade que as famílias têm com essas trabalhadoras. Há um maior enraizamento de práticas oriundas do período colonial escravocrata que se apresentam de maneira distinta até a atualidade. Os estigmas e estereótipos apresentados nos ‘filmes de domésticas’ são um indício dessas permanências. Os filmes escolhidos como objetos principais de análise para este trabalho demonstram as particularidades das disputas discursivas na mídia brasileira as trabalhadoras domésticas, principalmente se levarmos em conta o seu ano de lançamento.

Desde a década de 1950 até os anos 1990 houve um padrão de representações dos ‘filmes de domésticas’ focados em personagens engraçadas, ou hipersexualizadas. Assim como Laura Podalsky (2011), compreendemos que a virada do século acompanha um contexto latino-americano de produções com maior impacto social em relação a representação das domésticas. Esta virada na forma de representação de camadas subalternas da sociedade acompanha o aumento nos debates sobre a precarização e a informalidade crescente na virada do século XX para o XXI, período em que o neoliberalismo se estabeleceu globalmente. Apesar da aparente guinada na economia durante a virada do século XX para o XXI, a queda do desemprego foi um sintoma gerado pelo crescimento da informalidade e de ocupações precarizadas, tendência global devido ao estabelecimento do neoliberalismo. (ARAÚJO;

LOMBARDI, 2013) As décadas de 1990 e 2000 são apontadas por Ricardo Antunes (2008) como período de uma crescente crise global ampliada pelo desenvolvimento do neoliberalismo. Nessa lógica, os empregos mais valorizados ficaram reservados para as populações de mais alta renda, gerando maior crise na reprodução social do mercado de trabalho. Há maior número de trabalhadores pobres e sem perspectiva de ascensão. A virada do século XX para o XXI apresenta alto grau de regressão na segurança no trabalho por conta da crescente globalização neoliberal que quebra com as proteções sociais que vinham sendo adquiridas paulatinamente desde a Constituição de 1988. O mercado de trabalho deste período revela que a população ativa assalariada é quem corresponde às formas mais vulneráveis de condições de vida e trabalho, ou seja, não são mais os inativos que correspondem ao maior número total de pobres no país, mas sim a classe trabalhadora desempregada ou em condições precárias.

O Casamento de Louise (2001) é uma comédia bastante emblemática que escancara o abismo da desigualdade no Brasil através da dualidade da relação entre doméstica e empregadora. Sem receio, a narrativa é construída sob um conjunto de estigmas e estereótipos de maneira jocosa, mas que busca a todo custo justificá-los, compreendendo que são parte do que somos. Assim como o ‘jeitinho brasileiro’, a sensualidade da ‘mulata’ e os embates de classe são considerados como parte inerente da nação brasileira, e podem ser atravessados se houver sorte ou força de vontade suficientes, como ocorreu com Luzia, que conquistou a paquera de sua empregadora e se mudou para a Europa, constituindo uma família com o maestro sueco. Louise, por sua vez, se apaixonou pelo ex-marido de Luzia, um jogador de futebol. Casaram-se e foram morar na Bolívia, onde Louise passou a cozinhar e servir a família do marido e a reger a banda do seu time de futebol.

Domésticas – o filme (2001) inaugura uma virada crítica importante nos ‘filmes de domésticas’, por ter intenções claras de contestação as representações típicas de trabalhadoras domésticas jocosas ou hipersexualizadas. A peça que deu origem ao filme foi escrita partindo de várias entrevistas com trabalhadoras domésticas. A escolha dos autores em não inserir personagens de empregadores revela a importância dessa questão, além do conjunto de protagonistas, que dão espaço para diferentes perspectivas dentro da própria categoria. Apesar das intenções, este filme continua reproduzindo estigmas da profissão e estereótipos raciais e de gênero de maneira jocosa e pouco crítica. A baixa qualificação e escolaridade é mais um recurso da comédia, onde as atrizes se esforçam para ‘falar errado’ numa espécie de imitação bastante desonesta. A prostituição, a marginalidade, a friquidez, o roubo, assim como também

o descuido com os pertences das famílias de empregadores é utilizado como parte constituinte desta profissão e dessa camada da população. Assim como afirma Roncador (2008) se referindo a literatura do século XIX, o uso da figura da doméstica não serve para mudar a ordem social, mas ocorre por uma necessidade dos autores de serem vistos como conscientes das culturas diversas e do caráter cuidador da categoria como característica inerente.

Estes filmes, apesar de estarem situados neste período de transformação crítica de representação das domésticas, apresentam várias semelhanças em relação a outras mídias, como a já citada literatura, mas também na televisão, nos jornais e na internet. Este diálogo constante entre diferentes mídias demonstra como se dão os debates na esfera pública, espaço onde são construídos e desenvolvidos modelos e estigmas sociais. Debates recentes na internet, influenciados pelos movimentos sociais feministas e negros têm apresentado maior preocupação com críticas a questões estruturais da sociedade brasileira, como o racismo, o machismo, que reverberam para mudanças de produções fílmicas, e assim este ciclo se realimenta constantemente. Os meios de comunicação compreendem um espaço de produção simbólica que interfere diretamente na compreensão do imaginário social nas disputas de sentido, de moralidade e de valores na sociedade. A hegemonia compreende uma liderança cultural político-ideológica neste processo, bancada por uma classe econômica ou um conjunto delas. Esta hegemonia não age diretamente de forma coercitiva, mas há um processo de consentimento social desses valores e símbolos. (GRAMSCI, 2002) É neste ponto que a contra-hegemonia entra, pois ela age justamente nos modos em que esse convencimento, ou a pedagogia dessa comunicação escapa. Ideias contestadoras compreendem expressões críticas de dissenso, o que a hegemonia visa esvaziar. É justamente o controle ideológico que dificulta o aparecimento dessas vozes destoantes. (GRAMSCI, 1999)

Além das questões apresentadas nos filmes que nos ajudam a compreender de que forma a mídia, principalmente o cinema, como um espaço de disputa político-ideológica, produz e transforma representações de domésticas para o imaginário popular, podemos perceber que muitas questões são escolhidas para ficar de fora deste enquadramento, como é o caso das lutas por direitos desta categoria, assunto bastante trabalhado na historiografia brasileira. Desde a década de 1930 trabalhadoras domésticas vem lutando pelos direitos que lhe foram negados pelo não reconhecimento da categoria como uma profissão digna de regulamentação. Ligadas aos movimentos negros e feministas, elas se organizaram em associações, sindicatos e ONGs, para lutar por direitos básicos, como a regulamentação da

carteira de trabalho, o direito a férias, ao décimo terceiro, e outros. A Constituição de 1988 instaurou pela primeira vez um apoio de proteção legal, porém foi só com a ‘PEC das domésticas’ em 2015 que a categoria foi equiparada legalmente às outras profissões. Embora seja por vezes preconceituosa ou pejorativa, a representação das trabalhadoras domésticas nestes filmes suscita um debate público importante para a construção de uma sociedade menos desigual, e esse debate está diretamente relacionado com as recentes conquistas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alice; JORGE, Angela; SORJ, Bila. Desigualdade de Gênero e Raça. O informal no Brasil em 1990. **Estudos Feministas**, número especial/2º sem.:153-178, 1994.
- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo: o ponto de vista marxista**. São Paulo, Nobel, 1986.
- ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. In: *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagen*, Barcelona, n. 18, 1997.
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.
- ALTHUSSER, Louis. (org). **Lire le Capital**. vol. II. Paris: Maspero, 1967.
- ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Paidós: Barcelona, Buenos Aires, México. 2000.
- ALVES DE ALMEIDA, Paula; ALVES, José; SILVA, Denise. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Cad. Esp. Fem.**, 24, 2: 365-394, 2011.
- ALVES DE ALMEIDA, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **ACENO**, 2, 3: 159-176, 2015.
- ALVES DE ALMEIDA, Paula; ALVES, José Eustáquio. Uma proposta metodológica para a relação entre o Cinema, as Ciências Sociais e a Demografia”. In: **Anais do 40º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu, 2016. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro/st-10/st35-3/10510-uma-proposta-metodologicapara-a-relacao-entre-o-cinema-as-ciencias-sociaise-a-demografia/file>. Acesso em 29 set. 2020.
- ALVES, José; CAVENAGHI, Suzana. Mulheres chefes de família no Brasil: avanços e desafios. Rio de Janeiro: **ENS-CPES**, 2018. 120 p.
- AMARO, Kezia. Coronavírus e Dispensa da Doméstica: Entenda como lidar com essa situação. **Hora do Lar**. [s. L.], 3 abr. 2020. Disponível em: <https://blog.horadolar.com.br/coronavirus-e-dispensa-da-domestica/>. Acesso em: 18 abr. 2020.
- ANCINE; OCA. Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2020, [s.d.]. **ANCINE – SALIC**. Disponível em

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oaca/cinema/arquivos-pdf/2408.pdf>. Acesso em 20 maio 2022.

ANTUNES, Ricardo. Desenhando a nova morfologia do trabalho: As múltiplas formas de degradação do trabalho. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 1, p. 19-34, 2008.

ANTUNES, Ricardo. Os modos de ser da informalidade: rumo a uma nova era da precarização estrutural do trabalho? **Serv. Soc. Soc.**, São Paulo, n. 107, p. 405-419, jul./set. 2011.

ARANHA, Stella. **Mediação do cinema brasileiro: o gênero comédia e a linguagem cinematográfica como categorias mediadoras dos filmes longa-metragem nacionais no período da Retomada (1993-2013)**. (Dissertação) UFM: São Luís, 2014.

ARANTES, R. El trabajo doméstico en Brasil en el proceso de desinstitucionalización de la frágil “democracia” brasileña después de 2016. In CELIBERTI, L. (org.), **La Mesa Está Servida: La lucha de las trabajadoras domésticas en Argentina, Brasil, Paraguay, Perú y Uruguay** (pp. 31-56). Montevideo: Edición AFM Cotidiano Mujer, 2019.

ARAÚJO, Angela; LOMBARDI, Maria. Trabalho informal, gênero e raça no Brasil do início do século XXI. **Cadernos de Pesquisa** v.43 n.149 p.452-477 maio/ago. 2013.

ARAÚJO, Denise; LOPES, Poliana. Que Horas Ela Volta? Percepções do Discurso Fílmico por Blogueiras Feministas do Brasil. **ex æquo**, n.º 36, 2017, pp. 203-219.

ARAÚJO, Joel. **A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

ARAÚJO, Joel. O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(3): 424, set-dez, 2008.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. 2ª ed. Editora Record: Rio de Janeiro, São Paulo, 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

ÁVILA, Maria; FERREIRA, Verônica. Trabalho Doméstico Remunerado: contradições estruturantes e emergentes nas relações sociais no Brasil. **Psicologia & Sociedade**, nº 32, 2020.

AZERÊDO, Sandra. Relações entre empregadas e patroas: reflexões sobre o feminismo em países multirraciais. In: COSTA, A.; BRUSCHINI, C. (org.) **Rebeldia e Submissão**. Estudo sobre a condição feminina. São Paulo, Vértice, 1989, pp.195-220.

- BARCELLOS, Dayse. **Família e Ascensão de Negros em Porto Alegre**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia (Doutorado). Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- BARRETO, Laudicena. Direitos e seguridade social em tempos neoliberais: contradições e desafios feministas. **Revista Katálysis**: Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 309-316, maio/ago., 2020.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. Colonialidade do Poder e Subalternidade: os sindicatos das trabalhadoras domésticas no Brasil. **Revista Brasileira do Caribe**: Goiânia, vol. VII, nº 14, p. 311-345, 2007.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e interseccionalidade emancipadora: a organização política das trabalhadoras domésticas no Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, v. 30, nº 1, Jan.-Abr., 2015.
- BERNARDINO, Jéssyca. **Luz, câmera, limpando**: interseccionalidades e representações em Domésticas, o filme (2001) e Doméstica (2012). (Dissertação) Brasília: UnB, 2016.
- BERNARDINO, J.; SILVA, E. O. . Representações da Violência de Gênero e Raça no documentário Doméstica, de Gabriel Mascaro, 2012. In: STEVENS, C; OLIVEIRA, S; ZANELLO, V; SILVA, E; PORTELA, C.. (Org.). **Mulheres e Violências: interseccionalidades**. 1ed. Brasília: Technopolitik, 2017, v. , p. 145-164.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BHATTACHARYA, Tithi. O que é a teoria da reprodução social? **Revista Outubro**, n. 32, 1º semestre de 2019.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narratividade ficcional (volume II). Editora Senac: São Paulo, 2005. p. 277-302.
- BRAGA, Ruy. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos Sobre a História**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BREDER, Debora. A câmera como escalpelo: corpo e gênero segundo David Cronenberg. **Alceu**, 13, 26: 27-43, 2013.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. **Cadernos Pagu** (UNICAMP. Impresso), v. 1, p. 91-110, 2007.

- BRITES, Jurema. Serviço Doméstico: elementos políticos de um campo desprovido de ilusões. **Campos** (UFPR), Curitiba - PR, v. 03, p. 65-82, 2003.
- BRITES, Jurema. Serviço doméstico: um outro olhar sobre a subordinação. Cinderela domesticada? gênero e reprodução da desigualdade na sociedade brasileira. **Tempo e Presença**. Digital (Online), v. 9, p. 1-20, 2008.
- BRUSCHINI, Crisitina e LOMBARDI, Maria Rosa. “A bi-polaridade do trabalho feminino no Brasil: o emprego doméstico e as “novas” ocupações”. **Trabalho apresentado na ANPOCS**, 1999.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CALEGARI, Lizandro. A mulher no cinema brasileiro e a tentativa de afastamento da heteronormatividade. **Diálogos Latinoamericanos**, v. 15, p. 114-132, 2009.
- CANDIDO, Marcia; CAMPOS, Luiz; JÚNIOR, João; PORTELA, Poema. Gênero e raça no cinema brasileiro. **RBCS**, vol. 36 nº 106, 2021.
- CANDIDO, Marcia; JÚNIOR, João. Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 27(2), 2019.
- CANDIDO, Marcos. Coronavírus: devo pagar a empregada mesmo sem trabalhar? Veja dúvidas. **Universa: Direitos da Mulher**. [s. L.], 20 mar. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/03/20/coronavirus-devo-pagar-a-empregada-mesmo-sem-trabalhar-veja-duvidas.htm>. Acesso em 18 abr. 2020.
- CANDIDO, Marcia; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). **Textos para discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 1-20, 2016.
- CANDIDO, Marcia; MORATELLI, Gabriela; DAFLON, Verônica; FERES JÚNIOR, João. A Cara Do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). **Textos para discussão GEMAA**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-25, 2014.
- CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. (orgs.). **Domínios da história**: Ensaio de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CARDOSO, Ciro. VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CARDOSO, Ciro. Sociedade e Cultura: comparação e confronto. **Estudos Ibero-Americanos**. PUCRS, v. XXIX, n. 2, p. 23-49. 2003.

- CARMELO, Bruno, “Que Horas Ela Volta? Brasil dividido”. **Adoro Cinema**, S/D. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-231230/criticas-adorocinema/>. Acesso em jun. 2022.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.17, n. 49, p. 117-132, 2003.
- CINEMA, pré-estreia: O Casamento de Louise. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 5-5. jun, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=o%20casamento%20de%20louise&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=44774. Acesso em: 19 maio 2022.
- CINEMATECA brasileira. **Domésticas – o filme**, “sinopse”, s.d. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=022875&format=detailed.pft#1> Acesso em 24 maio 2022.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- CHANEY, Elsa; CASTRO, Mary. **Muchachas No More: Household Workers In Latin America and the Caribbean**. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- CHANT, Sylvia. Re-thinking the ‘Feminization of Poverty’ in Relation to Aggregate Gender Indices. **Journal of Human Development**, Londres, v. 7, n. 2, p. 201-220, jul. 2006.
- COELHO, Paloma. Gênero, corpo e sexualidade em Tudo sobre minha mãe e A pele que habito, de Pedro Almodóvar. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad**, 5, 11: 71-82, 2013.
- COLEN, Shellee. Like a mother to them: stratified reproduction and West Indian Childcare workers and employers in New York. In: GINSBURG, F. e RAPP, R. **Conceiving the new world order: the global politics at reproduction**. Berkley, University California Press, 1995, pp.78-102.
- CONNELL, Raewyn. **Masculinidades**. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad Universitaria, 2003.
- CONRAD, Sebastian. **O que é história global?** Princeton University Press, 2019.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu**, São Paulo, vol. 6, n. 7, p. 35-50, 1996.

- COUTO, José. O Casamento de Louise: Comédia vence clichês com desenvoltura e consegue divertir. **ILUSTRADA, Folha de São Paulo**. São Paulo, ago, 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200131.htm>. Acesso em 19 maio 2022.
- CHRIST, Kelly; ROSSINI, Miriam. Trabalhar e habitar: o espaço ocupado pelas empregadas domésticas em Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015) e Três verões (Sandra Kogut, 2020). **43 Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2020, Salvador. TRABALHOS ACEITOS GP CINEMA, 2020. p. 1-15.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis** – Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- DAVIDSON, R; STACHE, L. **A tale of morality, class, and transnational mothering: Broadening and constraining motherhood in Mammoth**. Mediated Moms: Contemporary Challenges to the Motherhood Myth, 2015, 183-202.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIS, Mike. **Planeta Favela**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DELGADO, Gabriela. **Direito Fundamental** ao Trabalho Digno. 2. ed. São Paulo: Editora LTr, 2015.
- DINIZ, Debora; CARINO, Giselle. “Patroas, empregadas e coronavírus” **EL PAÍS**, 20 de mar. de 2020. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-03-21/patroas-empregadas-e-coronavirus.html>> Acesso em jun. de 2021.
- DOANE, Mary. Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. In **SCREEN. Sexual Subjects: a Screen Reader in Sexuality**. London: Routledge, 1992. p. 227-243.
- DOMÉSTICA, Eu Empregada. Relato Mariah Oliveira postado nos comentários da última postagem! 06 abr. 2017. **Facebook**: euempregadadomestica. Disponível em: <https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1327927707253968>. Acesso em: 02 jul. 2022.
- EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.
- ELIAS, Rodrigo. Feijoada: breve história de uma instituição comestível. **Textos do Brasil**: Brasília, p. 33 - 39, 01 dez. 2007.
- EM FAMÍLIA. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 3-3. jul, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=o%20casamento%20de%20louise&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=46571. Acesso em: 19 maio 2022.

ESTEVEES, Lorena; LEAL, Camila; CAL, Danila; BRITO, Rosaly. Trabalhadoras Domésticas na TV: análise das representações em telenovelas. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 16-18, jul./dez., 2020.

ESTRÉIA comédia de Betse de Paula. **Estadão**. São Paulo, p. 1-1. ago, 2001. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,estrela-comedia-de-betse-de-paula,20010823p2448>. Acesso em 19 maio 2022.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. **Alceu** - v.8 - n.15 - p. 82 a 94 - jul./dez. 2007.

FARIA, Guélmér. Migração, trabalho doméstico, gênero: curso da vida e trajetórias de trabalhadoras domésticas migrantes presentes no filme: “Que horas ela volta?”. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.10, n.29, p. 146-155, jun.-set. 2017.

FARIAS, Zaíra. **Domesticidade: “Cativeiro” Feminino?** Rio de Janeiro: Achiamé/CMB, 1983.

FERRAZ, Deise; MOURA-PAULA, Marcos; BIONDINI, Bárbara; MORAES, Aline. Ideologia, subjetividade e afetividade nas relações de trabalho: análise do filme “Que horas ela volta?” **Revista Brasileira de Estudos Organizacionais**, v. 4, n. 1, p. 252-278, 2017.

FERRAZ, Lígia. **Na Casa dos Outros: Trânsitos e Ambiguidades das Empregadas Domésticas no Cinema Latino-Americano.** (Dissertação) 2021.

FERREIRA, Jorgetânia. “Somos todas domésticas?” **Mídia Ninja**, 19 fev., 2020. Disponível em: <<https://midianinja.org/jorgetaniaferreira/somos-todas-domesticas/>> Acesso em jun., 2021.

FONSECA, Mariana; WOITOWICZ, Karina. Mídia alternativa e direitos das mulheres: A pauta do trabalho doméstico na imprensa feminista nos anos 1970 no Brasil. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**, 2016.

FONSECA, Rodrigo. Betse de Paula: Por via das dúvidas, fazer rir é viver. **C7NEMA**, abril, 2021. Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/97174-betse-de-paula-por-via-das-duvidas-fazer-rir-e-viver.html>. Acesso em 19 maio 2022.

FONSECA, Rodrigo. Crítica CINEMA - Muito além da área de serviço. **Jornal do Brasil**: São Paulo, p. 3, set., 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=dom%c3%a9sticas%20o%20filme%20fernando%20meirelles&pagfis=50167. Acesso em 25 maio 2022.

- FOSTER, J.; WOOD, E. (Org.) **Em defesa da História: marxismo e pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- FRAGA, Alexandre; MONTICELLI, Thays. "PED" das Domésticas: holofortes e bastidores. **Revista Estudos Feministas**: Florianópolis, 29(3), 2021.
- FRAGOSO, João. **Homens de grossa aventura: acumulação e hierarquia na praça mercantil do Rio de Janeiro (1790-1830)**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- FRANCO, Emilly. A senzala moderna é o quartinho da empregada: uma análise da relação entre patras(ões) e trabalhadoras domésticas em relatos publicados na internet. **Revista Vernáculo**, nº 48, 2021.
- FRANCO, Jean. **The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War**. Cambridge: Harvard University Press 2002.
- FRASER, Nancy. **Fortunes of Feminism: from State-Managed capitalism to neoliberal crisis**. Verso: London/New York, 2013.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.
- FREIRE, Rafael. Descascando o Abacaxi Carnavalesco da Chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Revista Contracampo** nº 23, 2011.
- FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- FULLER, Linda. "From Servile to Sassy: A Look at Hollywood's 'Maids'" In FULLER, Linda. **Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Cinema**, ed., Paul Loukides and Linda K. Fuller, (Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1990.
- GARCIA, Ana; FILHO, Carlos; PALUDETTO, Diane. Trabalho Doméstico: uma análise do discurso na mídia alternativa acerca da Emenda Constitucional nº 72. **I Seminário Internacional de Pesquisa em Políticas Públicas e Desenvolvimento Social**, 2014.
- GEORGES, Isabel. O 'cuidado' como 'quase conceito': porque está pegando? Notas sobre a resiliência de uma categoria emergente". In DEBERT, Guita Grin; PILHEZ, Mariana Marques (Org.). **Textos didáticos**. Campinas: IFCH/Unicamp, 2017. n. 66, p. 125-151.
- GLOBOPLAY. "Empregadas domésticas falam sobre as dificuldades durante a pandemia". **Encontro com Fátima Bernardes**, exibido em 13 jul. 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8693744/>> Acesso em jun., 2021.
- GLOBOPLAY "Vídeo Show homenageia as empregadas domésticas da ficção" **Vídeo Show**, exibido em 27 abr. 2012. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1922958/>> Acesso em jun., 2021.

GOHN, Maria. Mulheres – atrizes dos movimentos sociais: relações político-culturais e debate teórico no processo democrático. **Política e Sociedade**, v. 6, n. 11, Florianópolis, 2007.

GOLDSMITH, Mary. Políticas y Programas de las Organizaciones de Trabajadoras Domésticas en México. In CHANEY, Elsa; CASTRO, Mary. (org.) **Muchacha / cachifa / criada / empleada/ empregadinha / sirvienta y... más nada: trabajadoras domésticas en América Latina y Caribe**. Venezuela: Ed. EPU, 1993.

GOLDSTEIN, Donna. 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.

GONÇALVES, Marco. Doméstica: uma etnografia indiscreta. **Sociologia & Antropologia**: Rio de Janeiro, v.05.02: 599–607, agosto, 2015.

GONÇALVES, Renata. Sem pão e sem rosas: do feminismo marxista impulsionado pelo Maio de 1968 ao academicismo de gênero. **Anais VI Colóquio Internacional Marx & Engels**. Unicamp, Campinas. 2009.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, Etnicidade e Trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. Comunicação apresentada no **VIII Encontro Nacional de Latin American Studies Association**, 8-7 abr. Pittsburgh, 1979.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs**, 1984. p. 223-244.

GRAHAM, Sandra. **House and Street: The Domestic World of Servants and Masters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere (Vol 1): Introdução ao Estudo da Filosofia**. A Filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere (Vol 6): Literatura. Folclore. Gramática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRECCO, Fabiana. Trabalhos domésticos e de cuidados sob a ótica da Teoria da Reprodução **Social. Mediações: Revista de Ciências Sociais**, v. 23, p. 70, 2019.

GUIMARÃES, Marcos. **Corpos e Sensorialidades no Cinema Marginal de Júlio Bressane**. (Dissertação). UFES: Vitória, 2018.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

- HANSEN, Karen. **Distant Companions: Servants and Employers in Zambia, 1900-1985**. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- HARVEY, David. “A contrarrevolução neoliberal”. **Revista Jacobin**. 31 julho de 2017. Tradução e introdução de Pedro Micussi. (online) Disponível em <<https://movimentorevista.com.br/2017/07/contrarrevolucao-neoliberal-harvey-acumulacao-capital/>> Acesso em out. 2021.
- HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2014.
- HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo, Loyola, 2004.
- HIGMAN, Barry. ‘An Historical Perspective, Colonial Continuities in the **Global Geography of Domestic Service**’, In **HASKINS, Victoria; LOWRIE, Claire. (org) Colonialisation and Domestic Service: Historical and Contemporary Perspectives**. London, New York: Routledge, 2015, pp. 19-37.
- HIRATA, Helena. A precarização e a divisão internacional e sexual do trabalho. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 11, n 21, p. 24-41, jan./jun. 2009.
- HIRATA H.; KERGOAT D. Rapports sociaux de sexe et psychopathologie du travail. **Matin Média; Travailler: Revue internationale de Psychopathologie et de Psychodynamique du Travail**, Paris. v.1, n. 37, p. 163-203, 1988.
- HIRATA, Helena. O trabalho de cuidado. **Revista SUR**, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 53-64, 2016.
- HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação** São Paulo: Elefante, 2019.
- IANNI, Octávio. **A Sociedade Global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- IBGE. **Censo 2010: IGBE traça o perfil dos trabalhadores domésticos**. 26 de abr., 2006. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=1&idnoticia=586&t=ibge-traca-perfil-trabalhadores-domesticosbr&view=noticia>. Acesso em jul., 2021.
- JANOT, Marcelo. OPINIÃO – Domésticas. Ficou na intenção. **Jornal do Brasil**: São Paulo, p. 9, set., 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=dom%C3%A9sticas%20o%20filme%20fernando%20meirelles&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=49774. Acesso em 25 maio 2022.
- hooks, bell. **Ain't I a Women? Black Women and Feminism**. London: Pluto Press, 1982.

JÉSSICA. As Boas Maneiras e os dispositivos sociais que tentam nos cercear. **Valkirias**. 7 de jun. de 2018. Disponível em: <https://valkirias.com.br/as-boas-maneiras-e-os-dispositivos-sociais-que-tentam-nos-cercear/>. Acesso em jun. 2022.

JORDÃO, Janaína. **Beleza que põe na mesa**: a relação de trabalhadoras domésticas com mídia, beleza e consumo. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

JORDÃO, Janaína. Trabalhadoras Domésticas: representação midiática e identidade. **Sociedade e Cultura**: Goiânia, v. 14, n. 1, p. 99-108, jan./jun. 2011.

JORGE, Virgínia. Uma Atriz do Cinema Brasileiro: entrevista com Dira Paes. **Urdimento**: Florianópolis, v.3, n.33, p. 469-484, dez. 2018.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007.

KAPLAN, Ann. **Women & Film: Both Sides of the Camera**. London: Methuen, 1983.

KAUFMANN, T. **A aventura de ser dona-de-casa**. Rio de Janeiro: Artenova, 1979.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia - Estudos Culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KERGOAT, Daniele. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. IN: HIRATA, Helena. (Org.) **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

KERGOAT, Daniele. **Les ouvrières**. Paris: Le Sycomore, 1982.

KIM, L. S. Invisible and Undocumented: The Latina Maid on Network Television, **Aztlán: A Journal of Chicano Studies** 24, no. 1, 1999.

KLEIN, Christina. Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho. *American Quarterly*, Dec., 2008, Vol. 60, No. 4, dec., 2008, pp. 871-898.

KOFES, Suely. **Mulher, Mulheres**: identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

KOURTOGLOU, Zoi. **The Biopolitics of Domestic Work and the Construction of the Female 'Other'**: reimagining spaces, labor and representations of live-on domestic workers in film. (Master's degree) Stockholms universitet, 2017.

KRATJE, Julia. Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo. **Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n° 15, 2017.

- LAGNY, Michele. **Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica**. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LANA, L. “Da porta da cozinha pra lá”: gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta?*. *RuMoRes*, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 121-137, 2016. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2016.110278. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/110278>. Acesso em: 3 jun. 2022.
- LANGEVIN, A. La construction des bornes d’âge. **Revue Française Des Affaires Sociales**, Paris, v. 4, n. 72, p.37-54, oct. 1997.
- LANNA, Marcos. **A Dívida Divina: troca e patronagem no nordeste brasileiro**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LAVINAS, Lena. La asistencia social en el siglo XXI. **New Left Review**, Londres, v. 84, n. 2, p. 7-48, jan. 2014.
- LEAL, Samasse. Coronavírus: como ficam os empregados domésticos durante o período de isolamento?. **Seleções: readers digest**. [s. l.], 23 mar 2020. Disponível em: <https://www.selecoes.com.br/colunistas/coronavirus-como-ficam-os-empregados-domesticos-durante-o-periodo-de-isolamento/>. Acesso em: 18 abr. 2020.
- LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Estampa, 1972.
- LEE, Nikki; STRINGER, Julian. *Remake, Repeat, Revive: Kim Ki-young’s Housemaid Trilogies*. In PERKINS, Claire; VEREVIS, Constantine (Org). *Film Trilogies: new critical approaches*. Pgrave Macmillan, 2012. p. 145-163.
- LEITE, Miriam Moreira (org). **A Condição Feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- LE MOS, Renato. Jovens cineastas voltam as câmeras em documentário e ficção para o cotidiano das domésticas brasileiras. **Jornal do Brasil**: São Paulo, p. 11, março 2000. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=dom%C3%A9sticas%20o%20filme%20fernando%20meirelles&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=4915. Acesso em 25 maio 2022.
- LEÓN, Magdalena. “Trabajo Doméstico y Servicio Doméstico en Colombia”. In CHANEY, Elsa; CASTRO, Mary. (org.) **Muchacha / cachifa / criada / empleada/ empregadinha / sirvienta y... más nada: trabajadoras domésticas em América Latina y Caribe**. Venezuela: Ed. EPU, 1993.

LEWIS, Hannah; DWYER, Peter; HODKINSON, Stuart; WAITE, Louise. Hyper-precarious lives: Migrants, work and forced labour in the Global North. **Progress in Human Geography**. v. 39(5) p. 580–600, 2015.

LOPES, Juliana Araújo. **Constitucionalismo brasileiro em pretuguês: trabalhadoras domésticas e lutas por direitos**. 2020. 331 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

LÓPEZ-RUIZ, Osvaldo. **Os executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo: capital humano e empreendedorismo como valores sociais**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

LORDE, Audre. **Sister outsider**. Crossing Press: Berkeley, 1984.

LOWE, Lisa. Work, Immigration, Gender: New Subjects of Cultural Politics, **Social Justice** 25, no. 3, 1998.

LUCA, Tiago. “Casa Grande & Senzala’: Domestic Space and Class Conflict in Casa Grande and Que Horas Ela Volta?” In SILVA, A.M.; CUNHA, M. Space and Subjectivity In **Contemporary Brazilian Cinema**. Screening Spaces, 2017. pp. 203-219.

LUCENA, Carol. As Boas Maneiras: uma fábula de terror brasileira. **Delirium Nerd**. 6 jun. 2018. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2018/06/06/as-boas-maneiras-critica/>. Acesso em jun. 2022.

LUNA, Sophia. A "Mucama Perdida": a origem escravocrata do emprego doméstico no Brasil. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

MACEDO, Renata. **Espelho Mágico: empregadas domésticas, consumo e mídia**. (Dissertação) USP: São Paulo, 2013.

MACEDO, Renata. Espelho Mágico: produção e recepção de imagens de empregadas domésticas em uma telenovela brasileira. **Cadernos Pagu** n. 48, 2016.

MAEDA, Patrícia. Como a classe média vai começar a 'revolução' em quarentena. **Carta Capital**. 24 set., 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/como-a-classe-media-vai-comecar-a-revolucao-em-quarentena/>. Acesso em jul., 2021.

MALUF, Sônia. Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. **Estudos Feministas**, 10, 1: 143-153, 2002.

MÁRDILA, Camila. Entrevista – Que Horas Ela Volta?. **Globo Filmes**, S/D. Disponível em <https://globofilmes.globo.com/filme/quehoraselavolta/> Acesso em jun. 2022.

- MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MATTOS, Ulisses. CINEMA - OPINIÃO - O casamento de Louise. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 6-6. ago, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=o%20casamento%20de%20louise&pagfis=48731. Acesso em 19 maio 2022.
- MARCINIAK, Katarzyna. “Palatable Foreignness”. In MARCINIAK, Katarzyna (org). **Transnational Feminism in Film and Media**. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 187-205.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. La telenovela em Colombia – televisión, melodrama y vida cotidiana. **Diálogos de la Comunicación**, v. 17, Lima, 1987.
- MAUAD, Ana Maria. As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança. **Transit Circle: Revista Brasileira de Estudos Americanos**, Rio de Janeiro: Contra-Capa/ABEA, vol.1, 2002.
- MCHUGH, Kathleen. South Korean film melodrama and the question of national cinema. **Quarterly Review of Film and Video**, vol 18(1), 2001, p. 1-14.
- MEIRELLES, Fernando. Do Cine Olho à O2 passando pelo Olhar Eletrônico. In Cinemais - revista de cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro: **Aeroplano**, n. 35, p. 120-149, jul/set., 2003.
- MELO, Hildete. De Criadas A Trabalhadoras. **Revista de Estudos Feministas**: v. 6, n. 2, p. 323-357. 1998.
- MELO, Maria. “Primeira vítima do RJ era doméstica e pegou coronavírus da patroa no Leblon” **UOL**, 19 de mar., 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2020/03/19/primeira-vitima-do-rj-era-domestica-e-pegou-coronavirus-da-patroa.htm> Acesso em jun., 2021.
- MELO, Max. **Personagens Brasileiras**: as domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert. (Dissertação) Niterói: UFF, 2016.
- MELO, Max. Vingança de Empregadinha: um ano-chave para a doméstica na telenovela brasileira. **Comunicologia. Revista de Comunicação e Epistemologia**. – Vol. 8, Nº 1 - Janeiro a Junho de 2015.
- MELLO, Zelia. **Metamorfoses da riqueza**: São Paulo, 1945-1895. São Paulo: Hucitec, 1985.
- MENDONÇA, Maria; JORDÃO, Janaína. Domésticas no Cinema: identidade e representação. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXXI

Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MIGUEL, Sonia. **Um olhar para dentro: o movimento feminista no Rio de Janeiro**. (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFSC, Florianópolis, 1988.

MINCHILLO, Carlos. Partial affection: the place(s) of female domestic workers in recent Brazilian cinema. In OSBORNE, Elizabeth; RUIZ-ALFARO, Sofia (org.). **Domestic labor in twenty-first century Latin American cinema**. Cham: Palgrave Macmillan, p. 167-190, 2020.

MOISÉS, J. A. e ALBUQUERQUE, R. C. de. (org). Economia da cultura - Ministério da Cultura-Secretaria de Apoio à Cultura. **Texto difusão restrita/mimeo**, 1998.

MOLLICA, Kiko. Entrevista com a atriz CLAUDIA MISSURA sobre o filme DOMÉSTICAS. [s.x] Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JvtMnlGgMWw&list=TLPQMjYwNDIwMjI6wLN_t97pOg&index=1&ab_channel=KikoMollica. Acesso em: 24 maio 2022.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. "Maid in Hollywood: Producing Latina Labor in an Anti-immigration Imaginary" In **Dangerous Curves: Latina bodies in the media**. New York University Press, 2010.

MOLINIER, Pascale. **Le travail du care**. Paris: La Dispute, 2013.

MONTICELLI, Thays; TAMANINI, Marlene. O Trabalho das Diaristas: Novas Considerações no Trabalho Doméstico. **Revista Eletrônica Tribunal Regional do Trabalho do Paraná**, v. 2, p. 68-81, 2013.

MOTTA, Alda. **Visão de mundo da empregada doméstica** – um estudo de caso. Salvador: UFBA/Curso de Pós-Graduação em Ciências Humanas, 1977.

MOURA, Iara. De Empregada a "Empreguete": das lutas simbólicas na televisão brasileira. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013.

MOVdoc “QUASE DA FAMÍLIA: COMO A TV E O CINEMA REPRESENTAM A EMPREGADA DOMÉSTICA”. Youtube, 19 de out. de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=juVwxqFBAQs>> Acesso em jun., 2021.

- MULVEY, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)." In MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. London: The Macmillan Press Ltd, 1989. p. 29-38.
- MULVEY, Laura. Pandora's Box. Topographies of Curiosity. In: MULVEY, Laura. **Fetishism and Curiosity**. London: BFI/Indiana Un. Press, 1996, p. 53-64.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- NADALETO, Natália; CASTRO, Maria. Questionando o poder simbólico no espaço apropriado: uma visão do filme "Que Horas Ela Volta?" sob a perspectiva de Bourdieu. *Sociedade e Cultura: Goiânia*, v. 21, n. 1, p. 232-249, jan./jun. 2018.
- NERI, Marcelo (org.). **A nova classe média: o lado brilhante dos pobres**. Rio de Janeiro, FGV/CPS, 2010.
- NERI, Marcelo (org.). **Os emergentes dos emergentes: reflexões globais e ações locais para a nova classe média brasileira**. Rio de Janeiro: FGV/CPS, 2010.
- NETO, Tatiana. **Helena Ignez: descolonizando olhares-estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro**. (Dissertação) UFB: Salvador, 2016.
- NEVES, Delma. A transmissão de patrimônios: potencialidades metodológicas da situação extrema. **Associação Brasileira de Antropologia XXI Reunião: Vitória (ES)**. 5 a 9 de abril de 1998.
- NUÑEZ, Fabián. A erotização em *Lábios sem beijos* como projeto de modernidade. **Comunicação & Sociedade**, 37, 1: 193-212, 2015.
- NUNES LEAL, Victor. **Coronelismo, enxada e voto**. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.
- NUN, José. Superpopulação relativa, exército industrial de reserva e massa marginal. In PEREIRA, Luiz (org.) **Populações "marginais"**. São Paulo: Duas Cidades. 1978. p. 73-141.
- OLIVEIRA, Mariah. Eu Empregada Doméstica. **Facebook**, 6 de abril de 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/euempregadadomestica/posts/1327927707253968>> Acesso em maio de 2022.
- ORICCHIO, Luiz. **Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PALMER, Psyllis. **Domesticity and Dirt: Housewives and Domestic Servants in the United States, 1920-1945**. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

PALOMA, “Que Horas Ela Volta? – O lado que ninguém quer ver”. **Valkirias**, 27 abr 2017. Disponível em: <http://valkirias.com.br/que-horas-ela-volta-mulheres-esquecidas/>. Acesso em jun. 2022.

PARADIS, Clarisse; SARMENTO, Rayza. A “PEC das domésticas” e os enquadramentos midiáticos sobre o trabalho de mulheres. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 19, n. 2, p. 83-94, jul./dez. 2016.

PEDRO, Joana; BARLETTO, Marisa. Movimentos Feministas e Academia: tensões e alianças. **Revista Feminismos**. Vol.7, N.1, Jan. – Abr. 2019.

PEDRO, Joana; MELLO, Soraia; OLIVEIRA, Veridiana. O feminismo marxista e o trabalho doméstico: discutindo com Heleieth Saffioti e Zuleika Alambert. **História Unisinos**. Vol. 9 Nº 2 - maio/agosto de 2005.

PEDRO, Joana. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970- 1978). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, Anpuh, n.52, vol. 26, 2006. p. 249-272.

PEDRO, Joana; SCHEIBE, Cristina (Orgs). **Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

PEDRO, Joana. Traduzindo o Debate: o uso da categoria gênero nos debates feministas. **História**, vol.24 n.1, Franca, 2005, p. 77-98.

PEEREN, Esther. The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibilit. London: **Palgrave Macmillan**, p. 76-109, 2014.

PENTEADO, Claudio; CRUZ JUNIOR, Brauner. A Germinação Do Empreendedor Do Brasil Contemporâneo: o neoliberalismo visto sob o contexto nacional recente. **Estudos de sociologia**: Araraquara, v.25, n.49, jul.-dez, 2020, p.343-366.

PEREIRA, Enzo; ARAÚJO, Naiara. O Fantástico no Cinema Brasileiro Contemporâneo: a representação animalesca da figura materna no filme As Boas Maneiras. **Revista Livre de Cinema**, v. 7, nº 1, 2020.

PINSKY, Carla. Estudos de Gênero e História Estudos de Gênero e História Social. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17(1), n. 296, jan-abr, 2009.

POCHMANN, Marcio. Sobre a Nova Condição de Agregado Social no Brasil: algumas considerações. **Revista Paranaense de Desenvolvimento**: Curitiba, n. 105. Jul/dez 2003.

POCHMANN, Marcio. **O emprego na globalização**: a nova divisão internacional do trabalho e os caminhos que o Brasil escolheu. São Paulo, Boitempo, 2001.

PODALSKY, Laura. **The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

PRADO JÚNIOR, Tarcis. A piscina em Que horas ela volta?. **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2016.

PREBISCH, Raúl. “El mercado común latinoamericano”. In GURRIERI, A. **La obra de Prebisch en la CEPAL**. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

PROUST, Antonie. **Doze lições sobre a História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

QUIJANO, Aníbal. La colonialidad del poder y la experiencia cultural latino-americana in BRINCEÑO-LEÓN, Roberto; SONNTAG, Heinz (org.), **Pueblo, Época y Desarrollo: la sociología de América Latina**. Caracas: Nueva Sociedad, 1998, 139-155.

RAMOS, Fernão. **Mas Afinal... O Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, José. A ficção audiovisual no Brasil na década de 1990. Nos meandros do local e do global. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, n.24, 2002.

RAMOS, José Mario Ortiz. A Questão do Gênero No Cinema Brasileiro. **Revista USP**, v. 19, p. 97-108, 1993.

RAMOS, Vitória. **As (De)Pendências Das Empregadas: exemplos de representações de domésticas no cinema contemporâneo brasileiro**. (Graduação) UFSC: Florianópolis, 2020.

REVEL, Jacques. História e Ciências Sociais: uma confrontação instável. In BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique (Org). **Passados Recompuestos: campos e canteiros da história**. Rio de Janeiro: UFRJ, FGV, 1998, p. 79-90.

RIBEIRO, Milton. De limites e disposições: ou sobre como podemos pensar o Brasil a partir do filme “Que horas ela volta?”. **Revista Visagem**: Belém, vol. 1, n. 2, p. 275-281, julho/dezembro 2015.

RICHARD, Nelly. **Cultural Residues: Chile in Transition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. 4ªed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

RODRIGUES, Rejane. **A Função Política do Erotismo no Cinema Marginal Brasileiro (1968-1973)**. UNIRIO: Rio de Janeiro, 2013.

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

SAFFIOTI, Heleieth. **Emprego doméstico e capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAKAMOTO, Leonardo. "Frases para entender o Brasil: direitos das empregadas domésticas" **UOL**, 4 de abril de 2013. Disponível em: <<https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2013/04/04/frases-para-entender-o-brasil-direitos-das-empregadas-domesticas/>> Acesso em maio de 2022.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Jeferson. "Que Horas Ela Volta?" e "Doméstica" - uma análise da representação do trabalho doméstico feminino remunerado no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Cadernos de Gênero e Diversidade**, vol. I, 2015.

SANTOS, Joaquim. Na área de serviço da bossa nova. **Jornal do Brasil**: São Paulo, p. 4, jul., 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=dom%20c3%a9sticas%20o%20filme&pagfis=46716. Acesso em 25 maio 2022.

SANTOS, Rosana. A Construção das Desigualdades: gênero, classe e raça/etnia nas representações sobre as trabalhadoras domésticas em discursos produzidos no período da votação da PEC 72/2013. **Simpósio Internacional de Educação Sexual**: UEM, 2015.

SANTOS, Rosana. **Entre a Casa Grande e o Borralho**: as representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas na novela Cheias de Charme. (Tese) UFU: Uberlândia, 2018.

SANTOS, Rosana. "POR QUE EU TINHA QUE NASCER ASSIM, PRETA, POBRE E IGNORANTE? As representações das trabalhadoras domésticas em Domésticas: O filme. **Caderno Espaço Feminino** - Uberlândia-MG - v. 26, n. 2 - Jul/Dez. 2013.

SCHILD, Verónica. Feminism and neoliberalism in Latin America. **New Left Review**, nº 96, nov. - dec., 2015.

SCHUMPETER, Joseph. **Teoria do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

- SCOTT, Joan. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1988.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**: Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995.
- SELLAN, Carla. Cultura e Ideologia: reflexões sobre trabalho doméstico e sua representação nas telenovelas brasileiras. **Intratextos**, v. 11, nº 1, 2020.
- SHAW, Deborah. Intimacy and distance: domestic servants in Latin American women's cinema: La mujer sin cabeza/The headless woman and El niño pez/The fish child” [revisão por pares]. In MARTIN, Deborah; SHAW, Deborah (org). **Latin American women filmmakers: production, politics, poetics**. Londres, Nova York: I.B.Tauris, 2017, p. 123-148.
- SILVA, Fernando. História e Ciências Sociais: zonas de fronteira. **História**: São Paulo, v. 24, n. 1, p. 127-166. 2005.
- SILVA, Meire. Desigualdades Afetivas de Raízes Ancestrais: uma análise de imagens e discursos acerca das amas de leite e Babás na formação do Brasil. **Línguas Letras**, v. 22, nº 52, 2021.
- SILVA, Odinaldo. **Domésticas - o filme**: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Universidade de Brasília, 2007.
- SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- SMITH, Stacy; CHOUEITI, Marc; PIEPER, Katherine. **Gender Bias Without Borders**. 2015 Disponível em: <https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>. Acesso em 28 set. 2020.
- SPITZ, Henrique. Perspectivas de história global na América Latina. **Temporalidades – Revista de História**, Edição 35, v. 13, n. 1, jan-jun. 2021.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. São Paulo: Editora Papirus, 2003.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- SOUZA,
- TAIEE, “Resenha do filme ‘Que Horas Ela Volta?’”. *Medium*, 14 out., 2015. Disponível em:

<https://medium.com/@TyRebello/resenha-do-filme-que-horas-ela-volta-761e688bd429>.

Acesso em jun. 2022.

TAVARES, Helena. Confronto entre dois mundos. **O Fluminense**: Rio de Janeiro, p. 3-3. ago, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_14&pesq=o%20casamento%20de%20louise&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=17865. Acesso em 19 maio 2022.

THOMPSON, Edward. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Vol. I, 1987.

TILLY, Louise. Does Waged Domestic Labor Have a Future? **International Labor and Working-Class History**, n. 39, pp. 61-71. 1991.

THOMPSON, E. P. A formação da classe operária inglesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TRAMELL, Tony. CINEMA/CRÍTICAS - Domésticas (duas estrelas) Pessoas invisíveis. **Tribuna da Imprensa**: Rio de Janeiro, p. 2, set., 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_06&pasta=ano%20200&pesq=dom%20CRÍTICAS%20tony%20tramell&pagfis=10024. Acesso em 25 maio 2022.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

VALIM, Alexandre. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012a. p. 283-300.

VALIM, Alexandre. Os gêneros cinematográficos nas relações entre o cinema e a História. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Olhares sobre Narrativas Visuais**. 1ed. Niterói - RJ: EDUFF, 2012b, v. 1, p. 22-38.

VALIM, Alexandre. **O triunfo da persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa-Vizinhança durante a II Guerra Mundial. São Paulo: Alameda, 2017.

VASAPOLLO, Luciano. **O trabalho atípico e a precariedade**. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

VIEIRA, João. O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência. **Acervo**: Rio de Janeiro. v. 16, nº 1, p. 45-62, 2003.

VILLAÇA, Pablo. “CRÍTICAS, por Pablo Villaça - Que Horas Ela Volta? The Second Mother. CINEMA EM CENA: **Carta Capital**, ago., 2015. Disponível em

<<https://www.cinemaemcena.com.br/critica/filme/8187/quehoras-ela-volta>> Acesso em jun. 2022.

VOGEL, Lise. Domestic Labor Revisited. **Science & Society**, v. 64, n. 2 (Summer), pp. 151-170. 2000.

WADE, Peter. Articulations of eroticism and race: domestic service in Latin America. **Feminist Theory**, vol. 14, n° 2, 2013, pp.187-202.

WALLERSTEIN, Immanuel. **The modern world-system**. Capitalist agriculture and the origins of the European world-economy itz the 16th. century.. New York, Academic Press, 1974.

WERNECK, Alexandre. Melhor ler o roteiro: 'o casamento de louise' tenta fazer fábula sem fadas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 7-7. ago. 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=o%20casamento%&pagfis=49090. Acesso em: 19 maio 2022.

WOLFF, Janet. **A Produção Social da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIMMERMANN, Tânia. Representações de Trabalhadoras Domésticas nas Páginas de Jornais e Revistas nas décadas de 1970 a 1980. **Caderno Espaço Feminino - Uberlândia-MG** - v. 25, n. 1 - Jan./Jun. 2012.