

## **Dia de Empreguete, Véspera de Madame: Permanências e Rupturas na Construção da Personagem Doméstica em “Cheias de Charme”<sup>1</sup>**

Max Milliano MELO<sup>2</sup>  
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### **Resumo**

Este artigo analisa a construção da personagem empregada doméstica na telenovela *Cheias de Charme* (Rede Globo, 2012). Utilizando como recorte metodológico o primeiro capítulo deste folhetim televisivo, busca-se compreender que aspectos são mantidos e rompidos comparando-se as três protagonistas com as principais tendências de representação das empregadas no audiovisual brasileiro considerando em especial aspectos como estética, consumo e trabalho.

**Palavras-chave:** telenovela; construção da personagem; empregada doméstica; cotidiano.

### **Espectadora, consultora e personagem**

A relação entre domésticas e telenovelas apresenta-se de forma ambígua: se por um lado elas são frequentemente vistas como espectadoras privilegiadas, já que aparece cristalizado no imaginário social brasileiro a dimensão de que o consumo cultural das domésticas inevitavelmente passa pelas novelas, por outro, apresentam-se como personagens que embora sejam frequentemente representadas, raramente aparecem na posição de protagonistas. Tal ambiguidade traz questionamentos sobre a difundida percepção de que o brasileiro "se vê" na telenovela. Barros (2007) afirma que embora não se sintam representadas pela ficção televisiva, domésticas mantêm-se como espectadoras fiéis desse tipo de programa. Já Silva e Silva (2008) afirmam que a telenovela ainda apresenta-se como referencial audiovisual para a construção da identidade pelas próprias empregadas, embora tal referencial não apresente-se como um espelho.

Suspeita-se que características da televisão: gratuita, massificada nos lares brasileiros e assimilada pela cotidianidade do país, além da limitação de acesso de outras formas de entretenimento – como teatros, museus e cinemas – tenham contribuído para que

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano da UFF, pesquisador do Museu da Imagem e do Som – MIS/Fundação Roberto Marinho e bolsista CAPES, email: [max.milliano.melo@gmail.com](mailto:max.milliano.melo@gmail.com).

a TV e, em especial, as telenovelas, tenham assumido papel central no consumo cultural das classes trabalhadoras.

Embora a televisão não se configure como representante de um modelo de comunicação dialógica, para Hamburger (2005) o telespectador anônimo este incorporado à produção das telenovelas. Entre os “telespectadores privilegiados” elencados pela autora, ou seja, aqueles capazes de opinar e, assim, influenciar os rumos dos folhetins televisivos, estão militantes de movimentos sociais, políticos, fãs, espectadores escolhidos para compor grupos de pesquisa realizados pelas próprias emissoras e aqueles que tem acesso direto ao cotidiano dos autores. Neste último grupo estão as empregadas, apresentadas por novelistas como Agnaldo Silva, como interlocutoras entre o universo da classe média do qual fazem parte os autores e as classes populares, das quais as trabalhadoras se tornam porta-vozes. Assim, ainda que de forma limitada, o pensamento da doméstica parece de alguma forma contribuir para algumas produções do gênero.

Este lugar de espectadora fiel e “consultora” dos novelistas não permitiu às domésticas, contudo, um lugar de protagonista nas produções televisivas. Um levantamento realizado por Melo (2015) nas sinopses das 263 telenovelas exibidas pela Rede Globo entre sua inauguração em 1965 e o ano de 2011 apontou que, embora a empregada esteja presente como personagem em quase todas as produções, apenas em 12 a trabalhadora doméstica aparece como protagonista da trama. Em metade destas a empregada é “atenuada” na figura da governanta – pouco frequente nos lares brasileiros, mesmo nos mais ricos –, apresentada como uma intermediária entre a criadagem propriamente dita e o mundo dos patrões.

Dois fatores parecem influenciar essa ambígua representação, grande em frequência, pequena em destaque. Hamburger (2005) relata um esforço das telenovelas, a partir dos anos 1970 (quando o modelo Capa e Espada<sup>3</sup> é substituído pelo realista), para que o escopo de personagens das tramas representasse os diversos estratos da sociedade brasileira. Assim, considerando-se as domésticas como uma dos grupos sociais mais numerosos no país, parece coerente que tal onipresença fosse transposto para as *telinhas*. Além disso, destaca-se o papel da figura da empregada doméstica na configuração do imaginário social brasileiro. Segundo Roncador (2008 e 2015) a doméstica não é só figura frequente na

---

<sup>3</sup> Predominante na primeira década de produção das telenovelas, a Capa e Espada caracterizava um modelo de narrativa focada em histórias de amor melodramáticas, ambientada em locais exóticos e/ou culturalmente distantes da realidade brasileira. Tal modelo foi suplantado pelo modelo realista, com tramas focadas no cotidiano nacional, que predomina até a atualidade. Tal mudança, assimilada de forma rápida pelas emissoras, foi inaugurada por *Beto Rockefeller* (TV Tupi, 1968 – 1969) e seguido por *Véu de Noiva* (TV Globo, 1969) (HAMBURGER, 2005 e PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2010).

sociedade brasileira, como tem sua representação carregada de conteúdo ideológico. Para a autora a imagem da doméstica vem sendo apropriada pelos grupos intelectualmente dominantes de cada período histórico a fim de utilizar-se do lugar privilegiado da doméstica no imaginário social brasileiro para a veiculação de ideologias

Assim, por exemplo, para promover o ideal de país construído a partir da miscigenação, pensadores como Gilberto Freyre (2003) apresentam a doméstica como a mãe-preta e a mulata sexualizada, portadora do carinho maternal e da iniciação sexual dos jovens brancos, respectivamente. Tais tipificações, exemplos mais estridentes do lugar ocupado pela doméstica no imaginário, também parecem estar presentes no audiovisual. Figuras como a Tia Anastácia, da série *Sítio do Pica Pau Amarelo* e Gabriela, da telenovela homônima, exemplificam tais representações. Deste modo, ao lançar mão da personagem doméstica, os realizadores audiovisuais também acessam este imaginário, socialmente construído, e transmitem ideologias a elas associadas.

Contudo, não parece claro a razão pela qual, mesmo frequente nas obras, a doméstica pouco tenha ocupado o papel de protagonista. Algumas pistas, porém, parecem indicar possíveis razões desta ausência. Hamburger (2012) destaca que, no folhetim televisivo brasileiro a hegemonia, historicamente, tem sido das classes médias. Assim, talvez por fazerem parte de grupos à base da pirâmide social brasileira, as domésticas permanecem de fora das tramas centrais das novelas, onde predominam personagens como modelos, advogados, médicos e empresários. Seria necessário um levantamento mais detalhado de todos os protagonistas da teledramaturgia para se verificar se as domésticas estão de fora do núcleo central apenas por fazerem parte das classes populares ou se há alguma tendência específica de exclusão delas. Ressalta-se que outros tipos urbanos também pertencentes às classes populares parecem ser mais frequentes nos núcleos centrais dos que as empregadas, como é o caso dos vendedores ambulantes e taxistas.

Outro aspecto que pode ter influenciado a pouca frequência da doméstica é a própria invisibilidade deste grupo como categoria profissional. Foi apenas nos anos 1970 que as domésticas ganharam o primeiro acesso ao sistema previdenciário – já disponível para os demais trabalhadores desde os anos 1930 –, além disso, a plenitude de direitos só chegou em 2012, quando o Congresso Nacional aprovou a chamada PEC das Domésticas. Mesmo o cinema que, em sua corrente sociológica, buscou problematizar a questão do trabalhador no país, deixou de fora as domésticas. Filmes com esse viés produzidos entre os anos 1960 e 1980 centraram-se na situação dos operários fabris e dos trabalhadores rurais (SOUTO,

2015), indicando que a máxima de que a doméstica é “praticamente da família” talvez estivesse tão arraigada na cultura brasileira que mesmo a intelectualidade socialmente engajada tivesse dificuldade de enxergá-las como sujeitos autônomos e carentes de direito.

Tal tendência, contudo, parece arrefecer-se a partir dos anos 2000. Enquanto no cinema uma nova safra de filmes busca dar protagonismo às domésticas – *Domésticas – o filme* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001), *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), acrescenta-se *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), *Casa Grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2014) e *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015) – que quase sempre destacam, já em seus títulos, a questão de classe/profissional, a teledramaturgia segue caminho semelhante: contrariando a tendência apontada por Melo (2015) em 2012 quatro telenovelas foram protagonizadas por empregadas: *Lado a Lado*, na faixa das 18h, *Cheias de Charme*, às 19h, *Avenida Brasil*, nas 21h; e *Gabriela*, segundo *remake* produzido para as faixa das 23h.

Assim, este trabalho situa-se em um esforço – metodológico, inclusive – de se compreender o fenômeno que ocorre em 2012, quando, simultaneamente, todas as telenovelas são protagonizadas por domésticas. Enquanto *Lado a Lado* e *Gabriela* seguiram uma abordagem histórica – ambas são ambientadas nas primeiras décadas do século XX – a protagonista Nina (Débora Falabella), de *Avenida Brasil*, ocupa tal cargo circunstancialmente: tal condição faz parte do plano de vingança contra sua ex-madrasta Carminha (Adriana Esteves). Por esta razão, esta análise é centrada em *Cheias de Charme*, trama que parece ter dado maior espaço à questão da doméstica sob o viés contemporâneo.

A novela, escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira teve sua trama principal centrada na vida de três empregadas domésticas, Maria Aparecida (Isabelle Drummond), Maria da Penha (Taís Araújo) e Maria do Rosário (Leandra Leal) que, após deixarem a condição de empregadas, formam o grupo de música brega Empreguetes. A trama lançou mão de uma abordagem histriônica da realidade, se comparado ao “realismo” próprio das telenovelas. A estética combinou atuações exageradas, figurinos de cores vivas, uma edição marcante (efeitos de transição e tela dividida em duas cenas, por exemplo, foram usadas com frequência) e uma narrativa onde a música não só foi explorada como recurso cênico, na trilha sonora, como foi apresentada como uma das temáticas principais na trama, Além das protagonistas tornarem-se cantoras, a vilã Chayenne (Cláudia Abreu) e Fabian (Ricardo Tozzi), par romântico da personagem Maria do Rosário, também eram artistas da música.

A telenovela foi exibida em 143 capítulos. Neste breve artigo será analisado o primeiro, focado na apresentação das personagens e das principais tramas. Tal recorte apresenta limitações, como a não detecção das variações em torno da construção das personagens ao longo da exibição do folhetim considerando a novela uma obra aberta. Contudo, esta abordagem traz pistas sobre como as personagens-domésticas são construídas um momento-chave da telenovela: sua apresentação ao público. Assim, mais do que dar conta de uma ampla análise das *Empreguetes*, este trabalho busca apontar tendências, especialmente considerando que o primeiro capítulo, por seu papel de capitalizador da audiência, tem produção estratégica e mais elaborada.

A sequência inicial de *Cheias de Charme* é ambientada em uma delegacia. Por razões diferentes as três protagonistas, que até então não se conheciam, são levadas àquele ambiente. Na sala de espera para falar com o delegado as três compartilham suas histórias, em um primeiro capítulo que passa-se quase integralmente em *flashback*. A estratégia provavelmente busca promover uma narrativa a partir do encontro. A história anterior das protagonistas serve como uma espécie de preâmbulo, e a história de fato, começa a partir dali, quando as três decidem firmar um pacto de ajuda mútua para deixarem a condição de empregadas, simbolizado pela frase: “Dia de Empreguete, véspera de madame”.

### **Empreguetes: personagens do povo**

O estabelecimento das telenovelas na América Latina, em especial no Brasil, como produto audiovisual hegemônico em termos de audiência esteve, em grande parte, ligado ao desenvolvimento de uma estética realista. Ainda que se distancie de outros “realismos”, como o da literatura e o do cinema; e tendo como um dos alicerces o melodrama, a telenovela conquistou o público por oferecer um produto que de alguma forma dialogasse com a realidade nacional. O escopo de personagens, como já dito, deveria representar um paralelo com a realidade brasileira, tendo representantes de todas as classes e idades, abrindo espaço para a representação, ainda que frequentemente marginal, de tipos populares como taxistas, bicheiros, camelôs, garçons de botequim, entre outros (HAMBURGER, 2008).

Além da preocupação por uma representação multiclassista, o “realismo melodramático” das telenovelas também é influenciado pelas atualidades, os acontecimentos do momento histórico em que a trama é produzida. Mesmo em obras “de

época”, ou seja, ambientadas no passado, é possível traçar paralelos com os acontecimentos vividos pelos personagens ficcionais e aqueles noticiados nos jornais e vividos na “realidade”.

Da narração, o melodrama de televisão conserva uma forte ligação com a cultura dos contos e das lendas, a literatura de cordel brasileira, as crônicas cantadas nas baladas e nos vallenatos. Conserva o domínio da narrativa, do *contar a*, com o que isso implica de presença constante do narrador estabelecendo dia após dia a continuidade dramática; e conserva também a abertura indefinida da narrativa, sua abertura no tempo - sabe-se quando começa mas não quando acabará - e sua permeabilidade à atualidade do que se passa enquanto a narrativa se mantém, e as condições mesmas de sua efetivação (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 307).

Assim, tal qual a narrativa da vida, dos noticiários e dos contos orais, a narrativa das telenovelas conserva uma ligação com o cotidiano, à medida que desenvolve-se em episódios diários, assimilada ao espaço de vida dos espectadores (a casa, o trabalho, o botequim são alguns dos espaços onde se tornou natural assistir e discutir sobre as novelas). Sua duração é indefinida, os personagens apresentam-se muitas vezes como pessoas que representam – ainda que de forma distorcida – estes personagens do cotidiano, que ganham a companhia dos acontecimentos do dia-a-dia brasileiro, assimilados pela narrativa melodramática televisiva.

Neste sentido *Cheias de Charme*, em seu primeiro capítulo, busca tanto situar as três protagonistas como personagens do cotidiano, factíveis e verossímeis, quando iniciar uma narrativa que, ainda que siga pelo caminho do histrionismo, esteja conectada com a realidade histórica na qual a telenovela é exibida. Mesmo ficcionais, os caracteres de Cida, Penha e Rosário guardam relações com a forma como as empregadas são construídas no imaginário social brasileiro. Tal relação é necessária talvez porque é a partir do imaginário social que uma determinada comunidade dá sentido ao mundo. “[A partir do imaginário social] as sociedades esboçam identidades e objetivos, detectam inimigos, e organizam passado, presente e futuro” (MORAES, 2009, p. 30).

No *flashback* que se segue à cena inicial onde as três protagonistas se conhecem na delegacia o espectador é introduzido ao universo de cada uma. Neste processo a novela adota características associadas às domésticas no imaginário social brasileiro. Este processo de construção da personagem Sônia Roncador (2013) chama de Caracterização por Tradição, isto é, o uso de signos cristalizados no imaginário de um grupo a fim de que certas características sejam inerentes a uma personagem sem que seja necessário se dizer explicitamente. Assim, afim de simplificar a compreensão do público – especialmente se

considerarmos que a agilidade na narrativa é uma das tendências das telenovelas contemporâneas (HAMBURGER, 2012) – a simples menção a uma série de características eliminam a necessidade de maiores explicações sobre a personalidade das personagens.

Logo na primeira cena do *flashback* as três aparecem ouvindo rádio. Em *off* a voz de um narrador é identificável como de um programa destinado às classes populares. Enquanto trabalham, as três ouvem o radialista anunciar um show do cantor Fabian, “o príncipe das domésticas”. Nesta curta passagem duas características marcantes das empregadas no imaginário parecem frisadas. O rádio é tradicionalmente associado às domésticas. Um popular guia para patroas, publicado nos anos 1970, já alertava às empregadoras sobre a necessidade de prover para as funcionárias um aparelho desse tipo e traz indícios da razão dessa associação:

Se a empregada não possuir um rádio próprio, forneça-lhe um, como parte do mobiliário do seu quarto, para que possa ouvir música em seus descansos e para que possa trabalhar ao som de música. [...] O rádio, além de música, transmite piadas, notícias, novelas, conselhos religiosos – é uma verdadeira companhia, principalmente quando a empregada é uma só, na casa. Diminui sua solidão, distrai e torna o trabalho mais leve (KAUFMANN, 1975, p. 51).

Assim, o guia apresenta o rádio como um instrumento de controle das domésticas, permitindo que elas se dediquem “sem distrações” ao trabalho e evitem sair de casa e/ou socializar com as outras empregadas da vizinhança. Cinco décadas depois, mesmo com o advento de outros equipamentos eletrônicos, em especial os smartphones, a associação entre domésticas e o rádio parece resistir. Outras produções recentes como os já citados filmes *Doméstica* e *Que Horas Ela Volta?* também apresentam o rádio como meio de comunicação prioritário das empregadas. Seu consumo é frequentemente associado à catarse – como uma forma de desligar-se do mundo após um dia de trabalho – ou, como forma de distração e anestesia das atividades domésticas, cansativas e desinteressantes.

Se para o guia de patroas as especificidades meio rádio – a possibilidade de consumo individual, durante a realização do trabalho, sem grandes custos – apresenta-se como um elemento fundamental para o estímulo à sua adoção pelas empregadas, para Martín-Barbero (1997), a receptividade das classes populares em relação ao rádio está mais associada à sua mediação do que ao meio propriamente dito. Para o autor o rádio é herdeiro das tradições orais das classes populares, como os causos e os teatros itinerantes. Assim, o veículo atua como uma conexão entre as tradições populares agrárias e os novos hábitos do ambiente urbano, agora no contexto da comunicação de massa.

Ainda sobre a sequência em que as protagonistas de *Cheias de Charme* ouvem rádio destaca-se o estilo musical preferido pelas domésticas. O radialista, conforme já descrito, anuncia a realização de um show do cantor Fabian, cujo epíteto é “o príncipe das domésticas”. Em seguida inicia-se uma cena musical, onde uma canção romântica é interpretada pelo ator Rircardo Tozzi. A produção, portanto, busca associar os gostos musicais das empregadas-protagonistas ao Brega, movimento cultural que tem sua origem em fins dos anos 1970 através de cantores como Waldic Soriano, Reginaldo Rossi e Odair José. Desde sua origem o Brega é associado às empregadas já que, conforme destaca Araújo (2002) embora a empregada já fosse apresentada como personagens de canções desde a gênese da música popular brasileira, a música brega teria sido o primeiro movimento cultural a, de alguma forma, denunciar as desiguais relações de patrões e empregados, como na simbólica canção *Deixa essa vergonha de lado*, de Odair José, ainda hoje uma das mais lembradas quando o tema é a empregada doméstica na música.

O personagem Fabian, aliás, talvez possa ser visto como uma releitura contemporânea do cantor Odair José. Enquanto o personagem traz o epíteto de “príncipe”, Odair ficou conhecido como “o terror das empregadas”. O fanatismo das domésticas da trama em relação ao cantor, em especial a protagonista Rosário, também se assemelha aos comportamentos das fãs-domésticas que o cantor mantinha no auge de seu sucesso, seguindo-o por toda parte, colando imagens do cantor nas paredes e móveis de seus quartos, e sonhando com um relacionamento afetivo com o ídolo.

Observa-se que, nos anos 1970 e 1980, quando a cultura brega tem seu auge, entre as classes economicamente dominantes é construída uma visão negativa do brega, que deixa de ser visto apenas como o movimento cultural e passa a ser encarado como sinônimo de tudo aquilo que é de mal gosto, cafona. As elites brasileiras rejeitam o brega tanto por sua estética assumida como melodramática e exagerada, quanto por sua associação direta com as classes populares, das quais a maior parte dos artistas representantes eram originários (ARAÚJO, 2002). Tal visão negativa reverbera na representação das domésticas no imaginário social. Em um processo dialógico, quase toda a cultura consumida pelas domésticas se torna sinônimo de brega: as roupas, os passeios, as formas de expressão da afetividade, os horóscopos, a decoração. Ser brega passa a ser característica quase obrigatória na representação da empregada doméstica na produção cultural brasileira.

Na contramão dessa tendência, *Cheias de Charme* busca resgatar o Brega de forma positiva. O gosto pelo estilo deixa de ser associado à ignorância e falta de erudição e passa



a ser visto como um indicador de alegria e divertimento. A exemplo de outras produções contemporâneas, como *Avenida Brasil*<sup>4</sup>, que procuraram retratar a emergente classe média brasileira, a saga das Empreguetes sintoniza uma espécie de conflito de classe vivido no país. Sem abandonar o estereótipo do novo rico – ignorante, sem boas maneiras – a novela promove uma espécie de ressignificação dessa imagem. Agora os hábitos elegantes e comedidos da elite do sudeste – classe hegemônica nas telenovelas – são vistos como sem graça e desinteressantes, enquanto a breguiçe estridente das *faveladas* e *suburbanas* apresentam-se como símbolo máximo da *joie de vivre* brasileira.

As sequências seguintes de *Cheia de Charme* continuam a introduzir o espectador no universo das três protagonistas. Rosário, fã do cantor Fabian – uma “fabianática” – desrespeita as ordens do patrão e tenta infiltrar-se no camarim do cantor a fim de conhecer seu ídolo. Para isso coloca em risco seu emprego como cozinheira em um *buffet*. Enquanto isso, Penha aproveita que a patroa, a cantora Chayenne, está viajando para deixar o trabalho e promover um churrasco na laje de sua casa como comemoração pelo término da construção de um “puxadinho”, que será alugado para complementação da renda. Enquanto isso Cida – criada pelos patrões depois que a mãe, empregada da família, morreu deixando-a órfã – tenta sair mais cedo da festa de noivado de uma de suas irmãs/patroas para encontrar-se com o namorado em uma casa noturna.

Nota-se certa postura irresponsável com o trabalho por parte das Empreguetes, talvez como forma de resistência à exploração que sofrem. Penha por exemplo, é tratada aos berros e palavrões pela patroa, que lhe arremessa uma tigela de sopa, enquanto Cida considera-se da família dos patrões, mas é excluída das comemorações do noivado, onde comparece com um vestido de segunda mão da patroa. Rosário fora a responsável pelo *buffet* em que trabalha ter sido contratado para servir o camarim do Fabian, e depois de semanas dedicando-se aos preparativos é excluída da tarefa na última hora.

Esse tipo de estratégia de “revanche” não é novidade na representação da doméstica no audiovisual. Numa das sequências de *Romance da Empregada* (Bruno Barreto, 1988) Fausta (Bette Faria) diverte-se com os bens da patroa, usando “até suas calcinhas”, quando

---

<sup>4</sup> Sobre a representação da nova classe média em *Avenida Brasil* Haburger (2012) escreve: “Monalisa (Heloísa Périssé), a cabeleireira em ascensão, ironiza os hábitos alimentares sadios, mas sem graça, o gosto despojado e sem cor, as mulheres magras e sem carne, a festa chocha sem música da zona sul. Os moradores do Divino encarnam estereótipos do pobre, suburbano, tosco, ignorante, sem domínio das boas maneiras. Eles falam alto, gostam de cores, flores, correntes douradas, alegria, sensualidade, música ao vivo, arroz e feijão, gordura, cerveja no gargalo e chegaram para ficar”.

esta se ausenta<sup>5</sup>. Em *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001), Roxane (Graziella Moretto) fuma na casa da patroa como vingança pelo salário atrasado<sup>6</sup>. Pequenos golpes contra os patrões são recorrentes nos humorísticos televisivos *Sai de Baixo* (Rede Globo, 1996 - 2002 e 2013) e *A Diarista* (Rede Globo, 2004 - 2007), ambos com domésticas em papéis centrais.

Tal representação parece não agradar as empregadas. Uma etnografia a respeito do consumo midiático de empregadas domésticas de São Paulo realizada por Macedo (2013) revelou insatisfação a respeito da representação das empregadas no audiovisual. A crítica das representadas recaiu sobre a forma “brincalhona e irresponsável” que a doméstica geralmente aparece na mídia, tomando especialmente os seriados humorísticos acima citados como exemplo. Grupos focais realizados com domésticas do Distrito Federal (SILVA; SILVA, 2008) indicaram percepção semelhante quanto às estratégias de revanche adotadas em *Domésticas, o filme*. Para as domésticas ouvidas no estudo, tais práticas apresentam-se como “desrespeitosas” com o trabalho e os patrões.

Observa-se ainda que, no caso de Cida e Penha – Rosário, a princípio, não é doméstica, mas trabalha em um *buffet* – a exploração por parte dos patrões apresenta-se de formas diferentes, quase opostas. Cida vivencia o discurso da empregada “praticamente da família”. Sem carteira assinada ou escala de trabalho definida, a jovem acredita que os patrões nutrem afeto paternal por ela. Criada pelos Sarmento, antigos chefes da mãe, e pela madrinha, também doméstica na casa da família, ela parece relevar o comportamento opressor dos patrões, reafirmando diversas vezes o quanto eles são “bons” para ela, mostrando-se grata quando ganha um vestido de segunda mão da patroa e compreensiva quando esta não a libera para sair com o namorado pois precisa de sua ajuda para servir os convidados na festa de noivado da filha.

Enquanto isso, Penha vive situação oposta: a relação patroa/empregada é abertamente tensa. “Égua” e “porca” são alguns dos xingamentos que a patroa desfere contra a empregada. Contendo-se para não reagir, a funcionária repete mentalmente a importância do emprego diante de sua condição sócio-economômica. Embora reconheça para os vizinhos que a patroa trata-a de forma desrespeitosa (diferente de Cida, que enfatiza a “bondade” dos patrões), ela parece disposta a manter a situação indefinidamente, já que não acredita ter outra opção de vida. Tal visão é evidenciada pela fala da personagem para

---

<sup>5</sup> Sequência disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=tHDM7aaDYzg>>. Acessado em 13 jul 2016.

<sup>6</sup> Sequência disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RJfDkgrKT6M>>. Acessado em 13 jul 2016.

as novas amigas na delegacia: “O meu futuro é negociar dívida de cartão. Eu não tenho esperança de largar essa vida de empregue”.

Esta apatia das duas personagens talvez possa ser vista como um exemplo do que Karel Kosik chama de pseudoconcreticidade. O filósofo tcheco afirma que a relação do indivíduo com o mundo não se dá através da reflexão teórica, mas da atividade prática, histórica e socialmente orientada. Para ele, o pensamento comum (ou a práxis utilitária) e o senso comum a ele correspondente, permitem ao homem orientar-se no mundo, relacionar-se com ele, mas não necessariamente compreendê-lo. Deste modo, embora o homem consiga interagir com o mundo de maneira complexa, construir relações e instituições, formas de divisão do trabalho e estratificações sociais, em geral ele o faz sem preocupar-se em realizar um esforço de reflexão a cerca destas interações e construções. É este sistema que o autor chama de mundo da pseudoconcreticidade (KOSIK, 1976).

O mundo da pseudoconcreticidade é o mundo dos fenômenos que povoam o ambiente cotidiano e a atmosfera comum da vida humana com sua regularidade, imediatismo e evidência, que penetram na consciência dos indivíduos sendo naturalizados e assumidos como um dado independente da construção histórica. Assim, os indivíduos, de acordo com sua realidade histórica, elaboram sistemas de interpretação do mundo. Preocupando-se, apenas, com o aspecto fenomênico da realidade, ignorando sua essência.

No trato prático-utilitário das coisas – em que a realidade se revela como mundo dos meios, fins, instrumentos, exigências e esforços para satisfazer a estas – o indivíduo "em situação" cria suas próprias representações das coisas e elabora todo um sistema correlativo de noções que capta e fixa o espaço fenomênico da realidade (KOSIK, 1976, p. 14).

Analisando as relações profissionais e sociais entre patrões e empregadas no Brasil sob a perspectiva de Kosik, talvez seja possível compreender que, ainda que de maneira inconsciente, os dois grupos integram um sistema de manutenção de hegemonias com papéis marcados e limites sociais bem definidos. Embora os dois grupos perpetuem abertamente os discursos da afetividade “quase familiar” ou de submissão à condições degradantes de trabalho, há uma noção bastante clara das possibilidades de aproximação e distanciamento entre ambos que normalmente não são objeto de reflexão por nenhuma das duas partes. Empregadores e empregadas, em geral, assumem a arraigada relação servil no ambiente do lar como um dado, desconsiderando-o com uma construção histórica, sem problematizar suas causas e consequências e, principalmente, sem considerar a

possibilidade de sua alteração. Ou, nas palavras de Karel Kosik: apresentam-se como indivíduos socialmente apáticos.

Esse mecanismo garante a perpetuação da forma vassalar como as domésticas são encaradas no Brasil desde fins do século XIX. O resultado poderia ser o desenvolvimento do que o antropólogo Gilberto Velho (2012) chama de regras implícitas de evitação e manutenção de distância social: parte a parte cada um dos membros da complexa relação profissional no ambiente doméstico parecem conhecer seu lugar. Tratam-se de regras socialmente acertadas sem uma necessidade explícita de discussão. Assim, Cida e Penha parecem não perceber fazerem parte de um sistema onde são subjulgadas, assim como seus patrões não se veem na condição de dominadores. Sem reconhecer tal situação, as empregadas não dispõem de condições de reverter a situação e a exploração é perpetuada.

Se este aspecto cristalizado na imagem da doméstica no audiovisual é mantido em *Cheias de Charme*, a novela tenta atualizar-se sob o aspecto do consumo. Jovens, em forma, com os cabelos bem cuidados, maquiagem, uniformes coloridos, as empregadas se afastam da imagem das mãe-pretas e mulatas sexualizadas, tipos marcantes na representação da doméstica no Brasil segundo Roncador (2008 e 2015). Provavelmente num esforço para sintonizar-se às mudanças sociais ocorridas no Brasil das últimas décadas, a novela apresenta uma doméstica com acesso a certos bens de consumo e serviços. Cida concilia o trabalho com os estudos, sua imagem quando vestindo o vestido da patroa não destoa da das jovens ricas para a qual trabalha, sendo confundida com uma delas na festa em que está servindo.

Penha acabara de ampliar a própria casa, tem acesso ao crédito (mesmo que tenha dificuldade com o cartão, que precisa ser "renegociado") e conseguiu sustentar os estudos do irmão, que é advogado. Rosário mora em uma favela, mas em um apartamento amplo e decorado (em contraste com a imagem dos "barracos" sem reboco e/ou pintura que predominam no imaginário sobre as favelas). Todas têm celulares, trocam "contatos" — numa referência aos aplicativos de mensagem de texto — e parecem estarem familiarizadas com o mundo virtual.

Esta mudança desafia o caráter de “distinção” do consumo. Em uma leitura do pensamento do sociólogo Pierre Bourdieu, Barros (2007) analisada que na relação entre patroas e empregadas o consumo é visto como um mecanismo social de manutenção da dominação de classe. Assim, as classes dominantes estariam preocupadas com a produção social da diferença, enquanto os grupos à base da pirâmide social justificariam seu consumo

por questões como lealdade de classe e proteção contra a incerteza econômica. Deste modo, a estratégia de romper com este parâmetro e aproximar consumo de empregadas e patrões abre caminho para o desenvolvimento de uma narrativa baseada no conflito de classes, apresentando, de um lado, patrões que desejam preservar seu status de superioridade e, do outro, um processo de inclusão social incompatível com a manutenção destes privilégios.

Tal opção se mostra evidente, por exemplo, na localização geográfica das personagens patroas e empregadas. Enquanto as primeiras moram no Condomínio Casa Grande, as empregadas vivem numa favela chamada Borrvalho. Do mesmo modo, uma das sequências finais do *flashback* de apresentação das personagens mostra as três realizando um pacto de ajuda mútua, no que pode ser visto como um reconhecimento do pertencimento a um mesmo grupo e a necessidade de fortalecimento através da união a fim de se atingir um objetivo comum: deixar a condição de empregada e acender socialmente. O que talvez possa ser interpretado como o surgimento de um sentimento de classe.

### **Considerações Finais**

Em *Cheias de Charme* a telenovela brasileira retoma, ainda que circunstancialmente, o interesse pelos conflitos de classe. Depois de uma série de produções onde as questões individuais se mostravam como elementos centrais — a doença, a velhice, os relacionamentos — e a abordagem social, frequente nas novelas, tenha se deslocado para um Merchadising Social sobre estes mesmos temas — respeito aos idosos, doação de órgãos, homossexualidade, foram alguns dos mais recorrentes — uma produção do horário nobre volta-se para este que é, provavelmente, um dos mais complexos problemas da sociedade brasileira, se considerarmos o gigantismo numérico da categoria profissional empregada doméstica, categoria que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), somava mais de 6 milhões de pessoas em 2015<sup>7</sup>.

Se por um lado, a produção não abandona — intencionalmente ou não — algumas das características marcantes na tradição de representação das domésticas, como a associação ao brega, a falta de bons modos e as reações exaltadas; por outro, busca ressignificar de maneira positiva tais características. O brega se torna símbolo de alegria, a falta de bons modos é apresentada como espontaneidade e as reações exageradas como sinceridade. Outros aspectos geralmente associadas às domésticas, como a sexualidade

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2016/01/numero-de-trabalhadores-domesticos-cresce-26-no-brasil.html>> . Acessado em 15 jul 2016.

exacerbada (ou, por outro lado, a aura maternal), o mal jeito para o trabalho e a ignorância diante das novidades tecnológicas não suprimidos.

O folhetim televisivo termina por construir uma imagem da doméstica que tenta se aproximar de uma trabalhadora contemporânea, que naquele ano conquistava legalmente a plenitude de direitos em relação aos demais trabalhadores brasileiros, com a aprovação da PEC das Domésticas, mas que ainda carrega o fardo histórico de ser uma profissão frequentemente estigmatizada e a mais próxima herdeira da escravidão brasileira. Não atoa, assim como na representação do negro, frequentemente associada positivamente à música e ou ao esporte, a ascensão social das domésticas de *Cheias de Charme*, mesmo em tempos de garantia de direitos, se dá não pelo trabalho em casa de família, mas pela música. Ou seja, reconhece-se mudanças na imagem da doméstica mas é reafirmado o imobilismo social da sociedade brasileira, onde arte e esporte são as únicas formas de melhoria substancial de vida.

A observância desse fardo histórico, ou, os aspectos da imagem da doméstica cristalizados no imaginário social, dão verossimilhança às empregadas, mesmo em uma obra que adota uma estética do exagero. Assim, constrói-se uma identificação pelo público entre as domésticas televisivas e as personagens do mundo "real", o que permite que quando comportamentos opressivos em relação às domésticas são desnaturalizados na trama, o espectador tenha a chance de identificar relações semelhantes no seu cotidiano. Assim, apesar de algumas limitações a obra termina por promover a cidadania das domésticas e a reflexão social sobre o tema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro não**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BARROS, Carla Fernanda Pereira. **Trocas, Hierarquia e Mediação**: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas. Rio de Janeiro, 2007, 259 p. Tese (Doutorado em Administração). Programa de Pós-graduação em Administração – COPPEAD, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

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

\_\_\_\_\_. A vingança da empregadinha. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Aliás, São Paulo, 29 jul. 2012.

KAUFMANN, Tania. **A Aventura de Ser Dona-de-Casa**: Dona-de-casa x empregada. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

MACEDO, Renata Guedes Mourão. **Espelho mágico**: empregadas domésticas, consumo e mídia. São Paulo, 2013, 145 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Administração Social, Universidade de São Paulo, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MELO, Max Milliano. Vingança da Empregadinha? Um ano-chave para a doméstica na telenovela brasileira, **Comunicologia – Revista de Comunicação e Epistemologia**, Brasília, v. 8, n.1, 2015, p. 90 – 111.

MORAES, Dênis de. Imaginário Social, Hegemonia Cultural e Comunicação. In: **A Batalha da Mídia**: Governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Guia Ilustrado TV Globo**: novelas e minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

RONCADOR, Sônia. **A Doméstica Imaginária**: literatura, testemunhos e a invenção da doméstica no Brasil (1989 – 1999). Brasília: UnB, 2008.

\_\_\_\_\_. Um Legado Colonial Oneroso: a servidão doméstica na cultura e na literatura brasileiras. In.: GUIMARÃES, Victor. **Doméstica**: Textos + Filme. Recife: Desvia, 2015.

SILVA, Dácia Ibiapina; SILVA, Odinaldo da Costa. Domésticas – o filme: um estudo de recepção com empregadas domésticas do Distrito Federal. In: XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, 2008, Natal. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2008.

SOUTO, Mariana. Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro. In.: GUIMARÃES, Victor. **Doméstica**: Textos + Filme. Recife: Desvia, 2015.

VELHO, Gilberto. **O Patrão e as Empregadas Domésticas**. Sociologia, Problemas e Práticas, Lisboa, n. 69, p. 13 – 30, 2012