
Não é desejo, é sina: a figuração do trabalho doméstico a partir de três filmes brasileiros dos anos 2000¹

Daniel Augusto de MATOS²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

Entre agosto de 2000 e agosto de 2001, ano localizado dentro do período conhecido como retomada do cinema brasileiro, três longa metragens foram lançados comercialmente tematizando o trabalho doméstico remunerado no Brasil. *Cronicamente Inviável* (Brasil, 2000) de Sérgio Bianchi, *Domésticas - o filme* (Brasil, 2001) de Fernando Meirelles e Nando Olival e *O casamento de Louise* (Brasil, 2001) de Betse de Paula trazem muito mais semelhanças do que seus títulos possam sugerir. Neste trabalho buscamos aproximar, narrativamente e visualmente, as três obras e entender de quais maneiras a empregada doméstica é figurada no cinema brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; empregadas domésticas, trabalho doméstico remunerado.

1. A formação do trabalho doméstico remunerado no Brasil

A posição que a empregada doméstica ocupa, tanto no imaginário coletivo e social, como no mercado de trabalho é marcada por extrema vulnerabilidade, em decorrência do processo de formação da classe de trabalhadores. Tal posição é de extrema subalternidade (SPIVAK, 2010) e se funda a partir de um tripé de gênero, classe e raça.

De modo sucinto, é possível afirmar, a partir de Engels (1984) que o trabalho doméstico surge a partir da divisão sexual do trabalho e é visto como inferior e de caráter não lucrativo se comparado às atividades executadas por homens, dentro da lógica operacional capitalista. Silvia Federici, teórica marxista, argumenta em *O ponto zero da revolução* (2019) que o trabalho doméstico é a “manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais na Linha de Pesquisa Cinema, foi bolsista CNPQ. É integrante do grupo de pesquisa Poéticas Femininas, Políticas Feministas do PPGCOM/UFMG desde sua fundação, em 2018. E-mail: danielaugustodematos@gmail.com.

trabalhadora.” (p. 42) pois tal trabalho não foi somente imposto às mulheres, mas foi também “transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas (...) porque foi destinado a não ser remunerado.” (FEDERICI, 2019, p. 42-43).

Saindo da opressão ligada ao gênero, adentramos agora as opressões de raça, dimensão imprescindível para compreender quem é a empregada doméstica brasileira. Um dos processos formativos fundamentais para o trabalho doméstico remunerado é a escravidão: “Apesar da maior parte da historiografia sobre o sistema escravista se concentrar no estudo do trabalho masculino, o problema do trabalho doméstico feminino é inseparável da própria noção de escravidão.” (CARVALHO, 2003, p. 46).

Dentro desse sistema, as tarefas ditas domésticas eram realizadas por mulheres, livres e brancas, e por escravas, de origem indígena, nos primeiros anos de colonização e, posteriormente, em maior quantidade, de origem africana. Além da divisão sexual do trabalho, dentro da lógica escravocrata, havia uma divisão racial das tarefas domésticas. Atividades desonrosas eram delegadas às mulheres. A escrava negra era quem realizava a maior parte dos afazeres domésticos e braçais nas casas das famílias brancas, onde a mulher branca era objeto de honra, educação dos filhos e administração dos serviços domésticos. A transição do trabalho escravo para o trabalho doméstico remunerado, no Brasil, ocorreu com as “negras [que] passaram diretamente da senzala para o trabalho doméstico.” (MELO, 1998, p. 8)

O último fator que levaremos em conta ao traçar o perfil da trabalhadora doméstica é a classe, pois essa dimensão é um dos dilemas mais apontados e citados em estudos concernentes à profissão. Levantamentos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, o IPEA, apontam que a classe dos trabalhadores domésticos concentra o maior índice de analfabetismo entre os trabalhadores urbanos e também o de pior remuneração (MELO, 1998).

2. O imaginário acerca das empregadas domésticas

Os fatores sociais, políticos e econômicos, citados no tópico anterior, culminam na construção, no imaginário coletivo, na literatura, na televisão e, no nosso caso, no cinema, de certos tipos de estereótipos e tipologias recorrentes. Sônia Roncador (2008) elenca diversas tipologias e, a partir de sua obra, ressaltamos algumas destas figuras

mais comuns no cinema brasileiro e, em especial, para nosso trabalho, para o trio de filmes analisados.

Uma figura bastante famosa, a empregada invasora, surge logo após o fim da escravidão, na *belle époque*, após a Proclamação da República, em manuais destinados às donas de casa: se ter escravos era sinal de luxo e riqueza, após a abolição, a presença de empregadas domésticas dentro da casa era vista como uma ameaça à integridade moral e física da casa (RONCADOR, 2008). Surge, assim, o estereótipo da doméstica “invasora da privacidade e da intimidade do lar (...) consumidora (desautorizada, claro) dos bens e hábitos de classe dos patrões, sobretudo patroas.” (RONCADOR, 2008, p. 28).

A partir dos trabalhos de escritores modernistas nos anos 1920 e 1930, que numa tentativa de retomar a identidade brasileira, de consolidar a memória brasileira e nutridos de um discurso apaziguador investiram na “mucama mulata, sensual e hiper-sexualizada”. A suposta sexualidade aflorada das mucamas “ou seus encontros sexuais com os senhores e sinhozinhos da casa-grande” (FREYRE, 2001, p. 186 apud RONCADOR, 2008, p. 82) existiu apenas por causa da posição subalterna de tais mulheres: “A mucama era marca indelével de um sistema que autorizava o ‘intercurso sexual’ (FREYRE, 2001, p. 186 apud RONCADOR, 2008, p. 82) entre os senhores e suas escravas para a satisfação das fantasias eróticas destes ou em benefício econômico (o aumento da massa escrava).” (RONCADOR, 2008, p. 82).

3. Pensar a empregada doméstica a partir dos domínios do cinema

Depois de uma introdução social sobre o trabalho doméstico remunerado, adentramos, de maneira contextualizada, aos domínios da imagem. Jacques Aumont é cirúrgico ao constatar que “o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma.” (AUMONT, 2012, p. 98). Aumont (2012) também reflete sobre o papel ocupado pelo cinema como um substituto de narrativas míticas e mitológicas: “A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.” (idem).

Em *Crítica à imagem eurocêntrica* (2006), escrita por Shohat e Stam, parte do movimento de compreender as imagens e representações de povos e culturas, como o

próprio título sugere, de forma não eurocêntrica, não branca. Um erro metodológico constatado por Shohat e Stam (2006) é um gesto classificatório que pretende categorizar os filmes em “boas” e “más” representações. (SHOHAT e STAM, 2006). Entendemos, como mostra o *corpus* deste trabalho, que um mesmo filme pode trazer representações positivas e negativas, ser disruptivo e condescendente em diferentes frentes.

Entre agosto de 2000 e agosto de 2001, três longa metragens foram lançados comercialmente tematizando o trabalho doméstico remunerado no Brasil. *Cronicamente Inviável* (Brasil, 2000) de Sérgio Bianchi, *Domésticas - o filme* (Brasil, 2001) de Fernando Meirelles e Nando Olival e *O casamento de Louise* (Brasil, 2001) de Betse de Paula (ordenados pela data de lançamento) trazem muito mais semelhanças do que seus títulos possam sugerir. No presente trabalho buscamos aproximar, narrativamente e visualmente, as três obras e a partir desse movimento, entender quais recursos são mobilizados e de quais maneiras a figura da empregada doméstica e a classe de trabalhadores é figurada no cinema brasileiro.

Lançados durante a Retomada, *Cronicamente Inviável*, *Domésticas* e *O casamento de Louise* se fruto de um período histórico sem tantas possibilidades de mobilidade social, regularização do trabalho doméstico remunerado ou aumento do acesso à educação formal para grande parte da população brasileira e, principalmente, para as empregadas domésticas, conquistas dos governos Lula (2002-2010) e Dilma (2010-2016), reconhecidos por políticas públicas de transferência de renda, popularização do acesso ao ensino superior e a regularização do trabalho doméstico remunerado. Para se ter uma ideia, somente em 2013, mais de cem anos após a abolição da escravidão, o trabalho doméstico remunerado foi regularizado no Brasil. Com a PEC das Domésticas a categoria de trabalhadores acessou direitos básicos, como férias remuneradas, carteira assinada e FGTS (FROTA, 2014).

Filmes mais otimistas em relação ao futuro e condições sociais das empregadas, como *Que horas ela volta?* (Brasil, 2015) de Anna Muylaert, lançado em 2015, dialogam profundamente com o período histórico de sua produção, assim como o trio selecionado por nós faz. O Brasil das empregadas dos anos 2000 é bem menos otimista do que o universo retratado por Muylaert, quinze anos depois. “Um filme sempre ‘fala’ de uma interpretação do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e agora de seu contexto de produção.” (VANOYE e GOLIOT-LELÉ, 2012, p. 51).

Outra consideração importante, é dizer que os filmes selecionados se envolvem na problemática de representar, de criar imagens, de um grupo subalterno, com direitos trabalhistas precários e demarcações sociais (gênero, raça e classe). É um grupo que “historicamente marginalizados não tem controle sobre sua própria representação” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 270). Portanto, cabe aqui, nas nossas articulações, refletir sobre “Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas (...)? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação?” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 270).

4. Cronicamente Inviável

Cronicamente Inviável é um filme pulverizado, com diversos personagens sem que nenhum deles seja claramente um protagonista e com trama paralelas que se atravessam e se afetam. Os personagens possuem relações entre si: são amigos, patrões, empregados, ou, em menor instância, conhecidos. O tema que perpassa todas as histórias é a noção de inviabilidade do Brasil e suas contradições enquanto nação. Para o trabalho, optamos por um recorte restrito ao arco dramático da empregada doméstica Josilene (Zeze Barbosa).

Maria Alice (Betty Gofman), a patroa, na cena de abertura do longa, declara ter esquecido o dinheiro da sua faxineira. Sentada num restaurante de luxo com amigos, ela se justifica tal esquecimento pelo fato de ter uma agenda cheia. Em seguida, como por epifania, a personagem percebe que sua atitude é um reflexo da inferiorização do trabalho doméstico: “Desculpa esfarrapada, né. Isso é falta de respeito. Imagina, se eu trabalho muito, e a faxineira, que trabalha oito horas por dia, limpando a sujeira dos outros e não tem tempo de limpar a sujeira dela própria, dos filhos dela.” O tom didático retornará em outros momentos do filme, seja por meio das falas dos personagens ou em narrações em *off*, explicando diversos fenômenos sociais como trabalho escravo, a exploração infantil e a extrema pobreza.

Uma sequência do filme revela que as trajetórias de Josilene e Maria Alice são entrelaçadas desde a infância das personagens. Em *off*, a explicação:

Na década de 1960, a família de Maria Alice fabricava roupas. A mãe de Josilene trabalhava quase de graça como empregada doméstica na casa da mãe de Maria Alice, pois o emprego de seu marido dependia do pai de Maria Alice. O pai de Josilene trabalhava de graça como operário na fábrica do pai

de Maria Alice, pois o emprego de sua mulher dependia da mãe de Maria Alice. Vinte e poucos anos depois, o irmão de Josilene, Valdir, viria a trabalhar quase de graça como cozinheiro no restaurante do amigo de Maria Alice. A Josilene viria a trabalhar quase de graça como empregada doméstica na casa da Maria Alice. (Cronicamente Inviável, 2000)

Os contrastes entre as personagens são ressaltados, mais uma vez, em outra sequência na qual Josilene desfila em uma escola de samba, fantasiada com brilhos e plumas. Maria Alice assiste o desfile em um camarote. Elas se vêem e acenam mutuamente. Mais um *off*, desta vez, estabelecendo certos diagnósticos:

O que resta para Josilene são alguns segundos de glória. O suficiente para sentir e se convencer de que a dominação é importante. Não porque ela gosta de ser dominada, mas por uma cumplicidade diante do prazer de dominar. A esperança de algum dia poder ser de alguma forma senhor faz com que seja suportável a dominação. (Cronicamente inviável, 2000)

Diferente de sua patroa, que protagoniza vários segmentos do longa, Josilene é uma personagem secundária cuja existência é um contraponto à de Maria Alice. O arco dramático de Josilene é encerrado de maneira trágica, quando sua patroa retorna de viagem antes do previsto e a encontra, de camisola, deitada em sua cama com Osvaldo (Roberto Bomtempo), o amante. A empregada se justifica dizendo que esperava que a patroa chegasse no dia seguinte e que arrumaria todos os cômodos. Josilene também afirma que estava no quarto pois desejava fazer assim como a patroa: passar os sábados assistindo televisão e fitas cassete.

Osvaldo, divertido e sensual com Josilene, se transforma com a presença de Maria Alice e anuncia um assalto. A patroa se assusta e grita pedindo que Josilene expulse o homem da sua casa. Em dúvida de qual lado tomar na briga, a empregada se mostra dúbia e revela um rancor em relação à relação com sua patroa:

A senhora tá doida? O homem tá quase quebrando a sua cabeça e a senhora quer mandar? Ela quer mandar! Osvaldo, abre logo o bucho dessa vaca! A senhora é filha da puta, sempre foi, eu prefiro o doutor Carlos que pelo menos assume. A senhora nem percebe que é. (Cronicamente Inviável, 2000)

Osvaldo passa a agredir fisicamente Maria Alice, que se mostra indefesa. Josilene tenta separá-los e é agredida pelo amante, que a espanca até a morte. Enquanto Josilene recebe a devida punição por ousar usufruir dos bens de seus patrões, Maria Alice, a patroa, foge do apartamento.

Figura 1 - Josilene na cama de seus patrões, no carnaval e sua família servindo à mãe de Maria Alice



Fonte: Cronicamente Inviável (2000).

5. Domésticas

Domésticas - o filme, como sugere o título, tem como foco central da narrativa as empregadas domésticas. Os patrões nunca são vistos, apenas citados. É uma produção com vários personagens ocupando a função de protagonistas.

Raimunda (Cláudia Missura), que prefere ser chamada de Railde por não gostar do nome de batismo é rígida e metódica. Seu maior desejo é casar, ainda que resista às investidas de Claudiney (Gero Camilo), seu colega de profissão. Raimunda conhece Gilvan (Tiago Moraes) durante um assalto empreendido por ele, mas somente quando o rapaz começa a trabalhar no prédio em frente ao de seu serviço, que ambos se apaixonam e noivam. Por negligência dos moradores do prédio e do porteiro, no dia em que Railde apresentaria Gilvan aos seus patrões, o rapaz é esquecido dentro do elevador do prédio no qual trabalha. Tal fato culmina no término entre os dois. A trama de Railde se finaliza com seu casamento com Jailto (Robson Nunes), amigo de Gilvan e parceiro de assalto;

Roxane (Graziela Moretto) sonha em se tornar modelo e artista de televisão e diz “não ser doméstica, mas, estar doméstica”. Dona de um enorme senso de humor e de um sotaque carregado, faz um curso de modelo, mas acaba sendo enganada e se tornando prostituta. Sua fala encerra o filme: “o emprego doméstico não é um sonho, é uma sina”.

Quitéria (Olívia Araújo), cuja madrinha é Zefa (Cleide Queiroz), jovem migrante, não consegue se fixar em nenhum emprego. Desastrada, ela é demitida por quebrar porcelanas e por não saber cuidar de crianças. Quitéria cai em um golpe armado para prejudicar seus patrões e, sua inocência é substituída por uma acomodação em relação ao futuro, a certeza de que a vida é dura e que não há esperança de melhorias.

Créo (Lena Roque), neta de empregadas domésticas e bisneta de escrava, é uma religiosa fervorosa que condena festas e não perde a oportunidade de ir à missa. A personagem tenta obrigar a filha, Kelly (Roberta Garcia), a se tornar uma empregada doméstica, ao passo que a moça recusa tal profissão. A garota foge de casa e a trama de Créo passa a ser a busca desesperada pela filha. O plano que fecha o longa é o reencontro das duas personagens em meio ao caos urbano de São Paulo.

Cida (Renata Melo), casada com Léo (Plínio Soares), vive um casamento infeliz: seu marido está sempre no sofá, assistindo à televisão, e a vida sexual dos dois praticamente não existe mais. Ela conhece Uilton (Luciano Quirino), motorista dos patrões de Créo, sua vizinha, e acaba tendo um caso. Após o falecimento do marido Léo, ela se casa com Uilton que, ironicamente, substitui as intensas transas pela televisão.

A montagem acelerada cria um ritmo agitado e promove transições entre as diferentes tramas. Visualmente, as cenas do filme podem ser divididas em três tipos: 1) depoimentos intimistas, nos quais as atrizes olham diretamente para a câmera, em preto e branco, de forte apelo emocional; 2) a narrativa, filmada em terceira pessoa, com um narrador observador; 3) a câmera com função metalinguística resultado da produção de documentário ficcional interno ao filme. A cena abertura é um depoimento de Créo:

Nasce e morre. Cada vez que a gente nasce, a gente é um tipo de gente. (...) Por que é que eu é que tinha que nascer assim desse jeito? Pobre, preta e ignorante. (...) A minha bisavó foi escrava. A minha vó foi doméstica. A minha mãe, quando eu nasci, ela disse que me preferia ver morta do que me ver empregada doméstica. Eu sou doméstica. (Domésticas, 2001)

A personagem, assim como suas companheiras na trama, representa um grupo de mulheres que atua na profissão por falta de oportunidades. Seu caso, em particular, aponta para um caráter cíclico: ela é a terceira pessoa a atuar como trabalhadora no ambiente doméstico (a primeira foi sua bisavó, escrava). Sua filha, Kelly, tenta romper o ciclo. Não ambiciona ser como a mãe, religiosa, rígida e empregada doméstica: “Eu não vou cuidar de criança não, tô fora!” declara. Ela decide viajar com um cantor de rap, mas é proibida por Créo, que impõe a ela o serviço doméstico. “Vai sim cuidar dos filhos da dona Suzana, tá me ouvindo?” O diálogo acontece na cozinha dos patrões de Créo. A composição do quadro remete a uma prisão: Kelly é enquadrada atrás da porta

de vidro da cozinha, marcada por desenhos quadriculados que simulam grades.

Figura 2: Depoimento de Créó e as duas na cozinha



Fonte: Domésticas - o filme (2001).

O abandono da profissão por parte da garota e seu decorrente desaparecimento é mostrado em um único plano, no qual ela, devidamente uniformizada, com avental branco, que já define socialmente a subalternidade, balança os filhos de sua patroa no parquinho. Depois de observá-los e ponderar sua decisão, a personagem caminha pelo plano, se afastando do foco da câmera, tira o uniforme de empregada e o joga no chão, como que rejeitando a condição subalterna para sua vida.

A relação que se construirá a partir desse momento é marcada pela ausência de Kelly e a busca agoniada de Créó. Fotogramas curtos salpicados ao longo do filme, em uma velocidade mais lenta do que o resto dos planos (que parecem, de fato, sucessão de várias fotos) mostram a mãe nas ruas, em bares, com o olhar desolado, buscando a filha. A construção e a alternância dos arcos narrativos, os múltiplos personagens e a montagem – versão menos complexa e mais apaziguada do multiplot – colaboram para que sejamos apresentados a diversas versões do desaparecimento de Kelly, narradas por outras personagens do filme. A idade, as motivações e o paradeiro variam conforme quem conta a história.

O reencontro entre as duas personagens acontece no final do longa, depois que um pai de santo aconselha Créó a desejar energias positivas à filha e profetiza seu retorno. Atravessando uma passarela no centro da cidade, o destino de mãe e filha é reunido. O encontro é corriqueiro, cotidiano e encerra o filme. Diminuídas pelo distanciamento da câmera e pela própria cidade, o que se vê são apenas dois pontos no plano.

Uma micro-narrativa dentro do filme, presente nos créditos finais, estabelece um diálogo direto com a trama de Créó e Kelly. A personagem sem nome e sem trama

própria (Teca Pereira), uma das coadjuvantes da sequência do assalto ao ônibus, grava um depoimento, com trilha incidental repetitiva, cíclica e sons de beat box, instrumentalização sintética, robótica e industrial. Visualmente, sua boca, seu rosto e seu corpo são divididos em vários fotogramas:

Ela me mandou embora porque não queria que eu levasse meu filho pro trabalho. Xingava ele de negrinho, tudo quanto é nome. (...) Eu não fiz nem pré-natal porque ela não deixou. Eu ia e voltava todo dia, andava meia hora a pé grávida com barrigão. Nem vale transporte ela me dava. Arrumava a casa, lavava, passava, cozinhava, lavava o terreiro, carregava o menino dela o dia todo na cacunda. Fazia sopinha, dois três banho por dia. O meu filho chorando num canto e eu embalando o filho dela. Agora ela me tocou igual uma cachorra. (...) Quando cuidava do menino era só a mãe preta. Falava pro menino “A mãe preta tá chegando.” (...) Isso é vida? (Domésticas, 2001)

Figura 3: “A mãe preta”



Fonte: Domésticas - o filme (2001).

Ambas personagens são heranças diretas da escravidão e da condição das empregadas enquanto subalternas, sem direitos básicos, culminando em um ciclo que sempre se repete. É notável também a expropriação dos padrões, principalmente no segundo caso. A patroa exige que o filho seja tratado com carinho e atenção e apelida a empregada de mãe preta ao mesmo tempo que nega a essa mulher direitos básicos e a própria chance de exercer de maneira digna a sua maternidade.

6. O casamento de Louise

O casamento de Louise apresenta duas personagens homônimas: Louise (Sílvia Buarque) e Luzia (Dira Paes). As semelhanças entre as personagens incluem também suas datas de nascimento e aproximações em suas histórias pessoais, mas acabam por inscrevê-las em contextos sociais distintos: Louise é uma violinista clássica e Luzia é uma empregada doméstica semianalfabeta. O mote da trama é um almoço que Louise

organiza para seduzir o maestro da orquestra com quem ela trabalha, o sueco, Helstrom (Mark Hopkins). Durante o evento, o ex-marido de Luzia, Bugre (Marcos Palmeira) aparece com a intenção de reconquistar a ex-esposa e levá-la para morar na Bolívia, onde conseguiu um contrato como jogador profissional de futebol.

Os pares românticos são trocados e, ao final do filme, as duas personagens femininas acabam em lados opostos: Luiza vive uma vida de luxo em uma Suécia gelada, tocando panelas profissionalmente e até serve feijoada para rainha; Louise abre mão de sua carreira de violinista para acompanhar o marido, agora jogador de futebol na Bolívia. A empregada passa a ser chamada de Louise no novo país, já que os suecos não conseguem pronunciar Luzia ou Luzineide, efetivando o caráter duplo do filme e que se encontra no título da obra.

Para efetivar a construção humorística da narrativa, Betse de Paula investe em comparações pouco sutis, por meio da montagem e inclusão de imagens de arquivo e narrações em *off*, cujo objetivo é evidenciar a origem díspar das personagens e a desigualdade social presente nessas relações. Uma narração acompanha diversos momentos de suas vidas, desde o nascimento, passando pela trajetória dos pais e das mães das personagens:

Meu pai veio do Rio de Janeiro para trabalhar como engenheiro na construção de Brasília. Ele foi um dos homens que fez essa cidade. [Louise]
Meu pai veio da Bahia para trabalhar como pedreiro na construção de Brasília. Ele foi um dos homens que fez essa cidade. [Luzia]
Minha mãe trabalhava em casa mesmo, era do lar. [Louise]
Minha mãe trabalhava em casa de família mesmo, era empregada doméstica. [Luzia]

Louise ganhou dos pais pianinhos e diversos instrumentos musicais ao longo da infância, um contraponto à figura de Luzia, cujo primeiro brinquedo foi uma “panela velha”. “Fiquei muito boa em tocar panela, acho que é por isso que gosto tanto de música. Mas acabei mesmo sendo é empregada doméstica. Hoje em dia eu só uso panela pra cozinhar.” Luzia protagonizará números musicais envolvendo batucadas na panela: uma apresentação com a orquestra de Brasília e a participação na orquestra da Suécia como “paneleira”, ambos incluem o reconhecimento por seus talentos. .

O tom de pele de Luzia é um tópico constante nas conversas entre os personagens. Em determinada cena ela é chamada de “minha preta” por seu ex-marido, ao que ela responde “nem sua, nem preta, e sim morena clara”. O convidado sueco

demonstra interesse afetivo-sexual na empregada, declarando que “lá na Suécia não temos mulheres como você, morenas assim.” Em *off*, durante o jantar, ouvimos um de seus pensamentos: “Não sei o que é melhor, esse feijão preto ou essa mulher negra.”

A noção escravagista de que a mulher branca é fonte de pureza e organizadora intelectual dos afazeres domésticos e a mulher negra serve para o trabalho braçal e execução de atividades pesadas é reiterada de diversas maneiras durante o filme. A dicotomia entre o intelecto, o pensamento (Louise) e o serviço braçal, a prática (Luzia) é tão explícita que toma forma nas palavras das personagens: “Teoria” Luzia aponta para Louise, “prática”, aponta para si própria.

Figura 4: A empregada Luzia é vista como objeto de fetiche



Fonte: O casamento de Louise (2001).

O evento principal dentro da narrativa do filme é a sequência do almoço, a tentativa empreendida por Louise para conquistar Helstrom. Primeiro, a personagem apresenta a feijoada como se fosse uma realização sua e, a contragosto, reconhece a participação de Luzia na preparação do alimento. Louise ainda ressalta que sua empregada tem facilidade para cozinhar a feijoada por ser neta de escravizados. A empregada e seu ex-marido servem aos patrões. Helstrom estranha a situação e pergunta se eles não serão convidados para sentarem na mesa e almoçarem. “Na mesa?” Louise questiona. “Onde mais?” responde o gringo, evidenciando a obviedade da situação.

Após serem tolerados na mesa de jantar, a direção de Betse Paula oferece um momento revelador narrativamente: num *travelling* ao redor da mesa, ouvimos os pensamentos dos personagens em *off*. A ferramenta, utilizada ao longo do filme, potencializa ainda mais as tensões de classe, raça e gênero. O fluxo dos pensamentos das personagens, evidenciados pelo recurso do *off*, faz com que a cena seja percebida pelo espectador como um diálogo coletivo, ainda que as personagens não pronunciem nenhuma palavra.

Louise: Essa feijoada da Luzia é uma delícia e esse Bugre também.
Bugre: Hm, parece que essa dona Louise tá me dando bola, e se der bola pra centroavante, eu marco pro gol.
Flávio: Fui trocado por um sueco, acho que vou me suicidar. Não, vou tomar uma cervejinha.
Luzia: Esse sueco é meio branquelo, mas tem um certo charme.
Helstrom: *Não sei o que é melhor, esse feijão preto ou essa mulher negra.* [grifo nosso]
 (...)
 Louise: Será que o Bugre acha a Luzia mais bonita que eu?
Luzia: Será que o sueco acha a dona Louise mais bonita que eu?
Bugre: A Louise tem belo seios, mas a Luzia tem...
Helstrom: ...Uma bunda maravilhosa. Se a gente pudesse...
Bugre: Juntava metade de cada uma. (O casamento de Louise, 2001)

A questão racial chega ao clímax do absurdo, nos comentários do sueco, que compara uma pessoa (Luzia) a um alimento e na constatação, entre os dois homens, de que a mulher perfeita seria uma mistura da branca com a racializada, em alguém que pudesse unir o melhor dos dois mundos, capaz de atender demandas sexuais e intelectuais, com o corpo perfeito.

Figura 5: A estranheza causada pela empregada na mesa dos patrões



Fonte: O casamento de Louise (2001).

Conclusão

Três filmes lançados em um intervalo tão curto de tempo, sobre a mesma temática, podem significar algo mais do que uma coincidência. O Brasil dos anos 2000 e sua falta de possibilidades para empregadas domésticas resulta em três filmes que se valem de narrativas dissipadas, com inúmeras personagens, com composições de plano que investem em estéticas documentais, videoclipadas...

Filmes, que podem ser tido como dramas (*Cronicamente Inviável*), dramédias (*Domésticas*) e comédias musicais, totalmente tributárias às chanchadas (*O Casamento de Louise*) e que, por serem tão presos ao seu contexto de produção, negam qualquer possibilidade de final feliz, ascensão social ou algo que não seja a tragédia. Exceto para

Luzia, que se casa com um sueco e vai viver como patroa na Europa. Entretanto, para ter uma vida que não seja marcada pela subalternidade, Luzia precisa ser fetichizada pelo homem europeu, que a compara a uma feijoada.

Cronicamente Inviável figura a empregada no limiar da caricatura invasora, invejosa e a mulher negra sexualizada. Josilene, carnavalesca, sedutora, é também aquela que queima as roupas do patrão por descuido. Ocupar a cama da patroa (cuja mãe também foi patroa dos pais de Josilene) é um gesto de se apropriar daquilo que não é seu. O consumo é desautorizado e gera a devida punição: por sua ganância e lascívia ela é condenada à morte. A crítica que Bianchi tenta empreender sobre as relações internas à sociedade brasileira, são assertivas na medida em que conseguem revelar o caráter histórico estrutural do trabalho doméstico, ao apresentar gerações de famílias que são patroas (famílias brancas) e gerações de famílias que empregadas (famílias negras).

Entretanto, a personagem de Bianchi é uma mulher negra, ressentida e vingativa para com sua patroa, não hesita em roubá-la e, na maior das caricaturas, é uma passista de escola de samba. As narrações em *off*, inclusive, ressaltam o desejo de Josilene de se tornar patroa e, por consequência, dominadora. Não bastasse isso, a personagem ainda é assassinada por seu namorado de maneira violenta, uma conclusão totalmente inverossímil e incoerente se tomamos o universo interno do filme como parâmetro de comparação e que não é experimentada por nenhuma outra personagem do longa. Enquanto comenta um problema estrutural, Bianchi, na dimensão individual, não abre mão de estereótipos calcificados, sem questioná-los.

Domésticas - filme segue um caminho crítico trilhado pelo filme de Bianchi, se concentrando no humor para construir os comentários pretendidos. Trabalhando ainda com a noção histórica do trabalho doméstico e oferecendo um panorama diverso sobre a classe, é um feito dentro da nossa pesquisa encontrar um filme no qual as patroas não aparecem em nenhum momento. O tom pessimista, entretanto, presente na trama, se afasta do niilismo de *Cronicamente Inviável* e se parece mais com um retrato do Brasil do contexto do filme, sem oportunidades e esperanças aos mais pobres e vulneráveis, um grupo no qual as personagens se encaixam perfeitamente. O uso de tipos cômicos e, por vezes, planificados, corrobora com uma noção de inferioridade das empregadas, como se elas sempre fossem ignorantes e simplórias, mesmo em momentos em que a

trama deseja denunciar a condição vivenciada por elas.

Por fim, a figura de Dira Paes em *O casamento de Louise*, em suas roupas sensuais, a podolatria do personagem maestro, fazem coro à empregada sensualizada, a mulata sedutora, já vista em Josilene. Dira, entretanto, é construída de maneira a evidenciar sua beleza “exótica”, selvagem, capaz de conquistar um maestro sueco e conquistar a ascensão financeira por meio do casamento. Uma das poucas possibilidades de mobilidade social permitida a uma empregada doméstica na primeira década dos anos 2000 no Brasil.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et all. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.
- CARVALHO, Marcus J. M. de. **“De portas adentro e de portas afora: trabalho doméstico e escravidão no Recife, 1822-1850”**. In: Afro-Ásia, n.29/30, 2003, p. 41-78.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Centauro, 1984.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil**. – I. 45. Ed. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2004.
- FROTA, João Otávio Fidanza Frota. **Poder empregatício e trabalho doméstico: uma análise da naturalização das estruturas de dominação das trabalhadoras domésticas no Brasil**. Monografia apresentada como requisito necessário à obtenção de grau de Bacharel em Direito pela Universidade de Brasília. 2014.
- IPEA. **Situação atual das trabalhadoras domésticas no país**. Brasília: Ipea, 2011.
- MELO, Hildete Pereira. **O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras**. IPEA. 1998.
- RONCADOR, Sônia. **A Doméstica Imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)**. Brasília: Editora UnB, 2008.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SPIVAK, Gayatri G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉLÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. 7a edição. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

FILMES

- CRONICAMENTE Inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produtora: Versátil Home Vídeo. Rio de Janeiro: Rio Filmes, 2000. DVD (101 min), son., color.
- DOMÉSTICAS - o filme. Direção: Fernando Meirelles e Nando Olival. São Paulo: Imagem Filmes, 2001. 1 DVD (90 min), son., color.
- O CASAMENTO de Louise. Direção: Betse Paula. São Paulo: Europa Filmes, 2001. 1 DVD (80 min), son., color.
- QUE HORAS ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Produtora: Globo Filmes. São Paulo: Paris Filmes, 2015, 1 DVD (114 min), son., color.