

LEIDEN UNIVERSITY
HUMANITIES DEPARTMENT
MASTER IN LATIN AMERICAN STUDIES

FRANCIANNE DOS SANTOS VELHO

**THE (IM)MOBILITY OF THE BRAZILIAN MAID IN THE MOVIES *MAIDS*(2001) AND
THE SECOND MOTHER(2015)**

**A (I)MOBILIDADE DA DOMÉSTICA BRASILEIRA NOS FILMES *DOMÉSTICAS*(2001) E
QUE HORAS ELA VOLTA?(2015)**

MASTER THESIS

Advisor: Sara Brandellero

LEIDEN

2017

Para todas as domésticas do Brasil

SUMÁRIO

Introdução	2
1. “Por que é que eu tinha de nascer assim desse jeito... pobre, preta, ignorante?”	11
1.1 Aspectos gerais do imaginário doméstico brasileiro	12
1.2 A representação da doméstica das chanchadas ao cinema contemporâneo.....	15
2. Imobilidade e Estagnação: “isso aí não precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode”	21
2.1 Cárcere Privado	23
2.2 Todo dia ela faz tudo sempre igual.....	33
3. Mobilidade e Ruptura: “não me acho melhor, não, só não me acho pior, entendesse?”	40
3.1 Filhas	42
3.2 Casamento e Prostituição	51
3.3 Maternidade e Independência financeira.....	58
4. Considerações Finais: “Da porta da cozinha pra lá? Da porta da cozinha pra cá, não é?!” 64	
5. Referências Bibliográficas	67

Introdução

Entre o final do século XIX e início do século XX, no Rio de Janeiro, o trabalho doméstico representava o maior grupo ocupacional da cidade. Em 1872, 34 mil mulheres dentre os seus 228.743 habitantes eram consideradas criadas e em 1906, mais de 77 mil dentre seus 620 mil moradores (GRAHAM, 1988, p.6 tradução minha)¹. Atualmente, o trabalho doméstico no Brasil ainda corresponde uma das maiores categorias de trabalhadores do país. Em 2013, segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD), do Instituto Brasileiro de Estatística e Geografia (IBGE), estimava-se que 92% eram mulheres (5,9 milhões). As domésticas representam 14% do total de ocupadas no país. Apesar do grande contingente e do seu papel extremamente significativo na sociedade brasileira, a invisibilidade e a subvalorização ainda atingem o grupo devido a sua posição estar à sombra de um passado de escravidão e de exploração e “aberta para o abuso, pois como é uma ocupação raramente governada por empregadores ou leis sindicais, está decretada a formas masculinas tradicionais de emprego” (SHAW, 2016, p.125).

Essa configuração depreciativa, desencadeia práticas de poder e construção de discursos que exercem controle sob essas mulheres e, conseqüentemente, influenciam na sua **(i)mobilidade**. Segundo Cresswell (2006), seja andar, exercitar, mexer partes do corpo, dirigir, mudar, fugir, viajar, imigrar, seja progresso, liberdade, oportunidade, modernidade, mudança e resistência, a mobilidade depende de um espaço-tempo social regulado por modos de incorporação e desincorporação os quais estão imbuídos de significado e de poder. O autor defende que mobilidade não se trata de mero elemento quantitativo entre fluxos de A para B, mas de um produto social que implica estruturas, meios, cultura e significado, o qual a mobilidade em si é também um componente de formação (p. 4-6). “Esses movimentos são o produto e também o produtor de nossa posição social. O corpo móvel é feito significativo e simultaneamente faz sentido. Faz isso no contexto de relações sociais e de poder que são sistematicamente assimétricas” (ibid, p.109)

A mobilidade como movimento socialmente produzido – interface entre corpo físico móvel e mobilidades representadas – pode ser entendida por meio de três momentos relacionais: o primeiro diz respeito ao ato bruto, uma coisa no mundo, uma realidade empírica – o que se aproxima mais do puro movimento. O segundo refere-se a um conjunto diverso de estratégias representacionais que dão sentido através da produção de significados, geralmente,

¹ Todas as traduções do inglês ou espanhol são minhas, salvo sejam declaradas de outro modo.

ideológicos. O último alude ao fato de a mobilidade ser “praticada, experimentada, incorporada: uma forma de ser no mundo” (ibid, p.3).

“Frequentemente, o modo como nós experimentamos a mobilidade e as maneiras que nós movemos estão intimamente ligados aos significados dados à mobilidade através da representação. Da mesma forma, as representações da mobilidade são baseadas nos modos em que ela é praticada e incorporada. Como David Delaney escreveu, ‘a mobilidade humana implica tanto os corpos físicos movendo-se através de paisagens materiais quanto em figuras categóricas movendo-se através de espaços representacionais.’” (ibid, p. 4)

Cresswell (2006) afirma que um tempo e espaço governado abstratamente² tem sido delimitado na sociedade, em grande parte, pelas exigências do capital e também por várias formas do patriarcado, do colonialismo e do imperialismo e suas implicações influenciam no entendimento da mobilidade. Entretanto, a mobilidade como produto social, “não existe em um mundo abstrato de tempo e espaço absoluto, mas em um mundo significativo do espaço social e do tempo social. A mobilidade faz parte do processo de produção social do tempo e do espaço.”(p.5). Assim sendo, o tempo social e o espaço social são contexto para o movimento (o ambiente possível para que o movimento ocorra) e produto do movimento. Mover objetos e pessoas são agentes na produção desses.

“A mobilidade humana é irredutivelmente uma experiência de incorporação” (ibid, p.4) e todas as pessoas experenciam isso. Todavia, o grau de mobilidade é diferente para cada grupo social e é determinado por práticas de poder que agem sobre os corpos, os fluxos e os movimentos. Massey (1994) afirma que “a mobilidade, e o controle sobre a mobilidade, refletem e reforçam poder” (p.4) e quando direcionadas a certo grupo, podem ativamente enfraquecer outro: o entendimento espaço temporal de alguns grupos pode minar e/ou aprisionar o poder dos outros.

Assim sendo, cabe indagar: qual o grau de mobilidade da trabalhadora doméstica. Como se move? O que determina a sua mobilidade?

Entendemos que o grau e a experiência de mobilidade da trabalhadora doméstica resulta de práticas de poder que agem diariamente e sutilmente por meio das relações de proximidade e afastamento entre regente/servente na família e na sociedade e pela delimitação do espaço doméstico (SHAW, 2006). Essas práticas de poder estão respaldadas em mitos, esteriótipos, estruturas e discursos sobre a domesticidade legitimados e cristalizados no

²“O espaço foi produzido através da divisão do mundo em espaços funcionais (os processos de mapeamento e geometria, classificação do espaço como propriedade e as delimitações dos planejadores) e o tempo regulado e padronizado como o tempo do relógio, como o tempo do calendário e o horário diário.”(ibid, p. 5)

imaginário brasileiro³. Delimitações que partem da identidade depreciativa dada a partir da construção genérica, étnica e social do seu grupo – formado, prevalentemente, por mulheres de baixa renda, negras e mestiças (COSTA, 2007, p.2 apud RONCADOR, 2008, p.8) e por consistir tradicionalmente em tarefas femininas, como cuidado de crianças e da casa (MELO, 1998 n/p apud RONCADOR, 2013, p.60).

Tendo em vista essa composição, entendemos que, por um lado, para a trabalhadora doméstica a mobilidade, isto é, modos de incorporação e desincorporação de um espaço-tempo social, tem sido majoritariamente restrita e/ou estagnada. Por outro lado, compreendemos que formas de disrupção e desidentificação são possíveis e notamos que mudanças singelas (todavia significativas) nas formas de controle sobre seus corpos e resignificação de discursos possibilitaram novas maneiras de rompimento nos últimos anos.

No Brasil, somente em 1972, o trabalho doméstico foi reconhecido como profissão com a promulgação da Lei número 5.859.⁴ Na Constituição Federal de 1988, foram garantidos direitos, como salário mínimo, o 13º salário e a licença-maternidade, no entanto, para as domésticas tais garantias foram limitadas (Brasil, 1988). Nos anos 2000, devido ao novo horizonte proposto por políticas públicas de investimento e políticas de renda⁵, a busca por garantias se intensifica e vemos a consolidação efetiva de alguns direitos. Em 2006, o Ministério do Trabalho e Emprego reeditou a cartilha *Trabalho Doméstico – Direitos e Deveres* como uma ação de reconhecimento à importância do grupo no mundo do trabalho brasileiro. Em 2015, a Lei Complementar nº 150, regulamentou a Emenda Constitucional nº 72, de 2 de abril de 2013, conhecida como PEC (Projeto de Emenda à Constituição) das Domésticas, equiparando a relação de trabalho dos serviços domésticos com os outros grupos trabalhistas e garantindo os mesmo direitos.⁶ Esta foi conquista mais relevante na história do reconhecimento dos direitos sociais dos trabalhadores domésticos no Brasil. E embora ainda seja uma das

³ Ver 1.1

⁴ Define “[...] aquele que presta serviços de natureza contínua e de finalidade não lucrativa à pessoa ou à família, no âmbito residencial destas” (Brasil, 1972).

⁵ A retomada do desenvolvimento econômico com justiça social ofereceu, de acordo com a Síntese de Indicadores Sociais de 2013 (IBGE) mudanças expressivas na vida dos brasileiros “Entre 2002 e 2012, a sociedade brasileira passou por mudanças que produziram impactos significativos sobre as condições de vida da população. O dinamismo do mercado de trabalho se traduziu no crescimento da população ocupada e na formalização das relações de trabalho, onde um contingente maior de trabalhadores passou a contar com uma série de direitos e benefícios vinculados à posse da carteira de trabalho e à contribuição previdenciária (...) Fatores importantes na redução das desigualdades, além do crescimento econômico e geração de empregos, principalmente os formais: política de valorização do salário mínimo, ampliação do poder de compra dos trabalhadores com mais baixos rendimentos e dos beneficiários da Previdência Social e criação, ampliação e consolidação de um conjunto de políticas de transferência de renda voltadas para segmentos da população historicamente excluídos de medidas protetivas por parte do Estado (p.3-4).

⁶ Entre os principais, a regulamentação da jornada de trabalho, o pagamento de hora extra, o recolhimento do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), o pagamento de multa por demissão sem justa causa, as férias e seu adicional, o 13º salário e o pagamento da Previdência Social.

ocupações que mais apresenta insatisfatórios índices de regulamentação e condições de trabalho⁷, desde os anos iniciais da virada do século, a busca por concretização de garantias promoveu um boom no debate em torno do grupo que cada vez mais amplia-se e modifica-se.

Tais questões também alcançaram o campo cultural à medida que, desde então, as domésticas tem sido evidenciadas mais e mais em produções culturais e sob novas perspectivas. Em relação ao Cinema, Shaw (2016) defende que há uma nova visão sócio-política ao exibir a personagem doméstica nas telas de filmes Latinos Americanos “que marca um momento coletivo em que há um reconhecimento dos cineastas que para entender a profundidade, geralmente manifestações escondidas de desigualdades nacionais e sociais, o foco precisa mudar para as interações diárias dentro da casa” (p.126). Segundo a autora, diretores homens e mulheres (embora seja interesse particular de diretoras) estão produzindo filmes que avaliam as poderosas relações entre as classes dominantes e serventes na intimidade, no espaço privado e doméstico e que eles utilizam esse vínculo para fazer observações mais abrangentes sobre paradigmas sociais e nacionais (ibid, p.123).⁸ *Domésticas* (2001) e *Que horas ela volta?* (2015) ilustram esse momento cinematográfico latino-americano concomitantemente as especificidades estéticas e discursivas de cada produção e as particularidades do contexto brasileiro que o intervalo de quatorze anos assevera.

Domésticas narra histórias entrelaçadas dos desejos, ambições, sonhos e dores de cinco domésticas que trabalham em casas de classe média em São Paulo. Roxane (Graziella Moretto) a doméstica “exigente” acredita que “não é doméstica, está doméstica” e seu principal objetivo é buscar outra alternativa profissional. Como é branca e escultural, tenta ser modelo, no entanto vê seu desejo resvalar a prostituição. “Preta pobre e ignorante”, Créó (Lena Roque) é conformada com a sua sina (sua bisavó era escrava e sua vó e mãe domésticas) e deseja que a filha siga o mesmo caminho. Religiosa, resignada e sem vaidades, considera que o destino de ser doméstica é a vida que Deus lhe reservou. A jovem nordestina Raimunda (Cláudia Missura), que não gosta do seu nome e prefere ser chamada de Rai, quer uma vida de conto de fadas e espera encontrar no casamento, nos filhos e no lar a sua felicidade. Já Cida (Renata Melo) deixa claro que casamento não representa felicidade e busca por um relacionamento que proporcione satisfação que faça compensar o árduo trabalho durante o dia. Após trocar o

⁷ Organização Internacional do Trabalho, Novembro 2012. Cartilha sobre o trabalhador(a) doméstico(a): conceitos, direitos, deveres e informação sobre relação de Trabalho.

⁸ Shaw (2016) vale-se da noção de ‘dialética de intimidade e distância’ delineada por Shireen Ally (2015): “trabalhadores domésticos trabalham dentro de espaços carregados de emoção tornando seu trabalho íntimo. Tais intimidades permanentes são profundamente inquietantes para seus empregadores que tentam gerenciar os efeitos contaminantes da familiaridade através do cultivo da distância social e física, muitas vezes através da degradação e desumanização. Na dialética da intimidade e distância essas estruturas no serviço doméstico são uma espécie única de relações em que a proximidade, familiaridade e intimidade coexistem com distanciamento, estranhamento e desumanização” (p.126)

marido parado pelo amante carinhoso e fioso, percebe que é preciso tirar a televisão da sala para que haja dinâmica em sua casa. Por fim, Quitéria (Olivia Araújo), uma moça negra ingênua, atrapalhada e desacreditada, troca de serviço constantemente, pois não se adapta as tarefas domésticas. Leva a vida de casa em casa, de patroa em patroa parecendo incompatível ao mundo em que está.

O filme dirigido por Fernando Meirelles e Nando Olival foi lançado no Brasil no dia 20 de abril de 2001. A obra foi premiada no Festival de Cinema de Recife nas categorias melhor fotografia e melhor atriz coadjuvante e no Cine Ceará na categoria "melhor atriz", prêmios concedidos pelo trabalho conjunto das atrizes Cláudia Missura, Graziella Moretto, Lena Roque, Olivia Araújo e Renata Melo.⁹ Internacionalmente, recebeu o prêmio o Prix de la Jeunesse no Fim Festival Brugge e foi selecionado para o Tiger Awards no Festival de Cinema de Rotterdam.¹⁰ Apesar das premiações, o filme atingiu o público não tão expressivo de 91.488¹¹ e não foi recebido com entusiasmo pela crítica (RONCADOR, 2003, p.66). O diretor baseou-se na peça de teatro homônima, de 1998, de Renata Melo para desenvolver o argumento do roteiro da película.¹² Foi considerada no período “experimental” e sem grandes pretensões por tratar-se do primeiro longa-metragem dos diretores e da produtora O2, surgindo em meio a preparação do roteiro de *Cidade Deus* (2002), filme que posteriormente recebeu indicações ao oscar e tornou Meirelles conhecido no Brasil e no exterior (SILVA, 2007, p.33).

De acordo com Shaw (2016), *Domésticas* inaugura a série de produções inseridas no novo gênero proposto pela autora citado anteriormente (p.129). O filme é apresentado, por um lado, em formato documental, devido aos diversos depoimentos em preto e branco, brutais e melancólicos que se entrelaçam e por outro lado, como uma narrativa ficcional, colorida e cômica. As cinco domésticas são protagonistas e faxineiros, porteiros, entregadores são os coadjuvantes. A atenção e a câmera volta-se ao trabalho, a casa, a vida amorosa, as demandas e aos sentimentos desse grupos subalternos no ambiente profissional e fora dele. No entanto, as situações retratadas relembram que na relação com patrões e patroas (mesmo não aparecendo na tela) no ambiente delimitado doméstico (SHAW, 2006) é apenas de modo servil que eles podem ser/estar. Apesar da visibilidade dada a esses profissionais e do forte

⁹ No Festnatal 2001, algumas outras premiações: Thiago Moraes ganhou o prêmio de melhor ator, Eduardo Estrela ganhou o de melhor ator coadjuvante e André Abujamra ganhou o de melhor música.

¹⁰ 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> acessado em 21-04-2017

¹¹ Ancine Filmes brasileiros lançados 1995-2015 disponível em: http://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/2102_1.pdf

¹² Renata Melo realizou entrevistas com mais de 200 domésticas durante três anos antes de desenvolver a peça.

comentário social, é preciso considerar que em *Domésticas* o olhar lançado sobre o subalterno é, antes de tudo, um olhar majoritariamente masculino e de classe média dado pelos diretores, roteiristas e profissionais envolvidos (SANTOS, 2013, p.176). Levando as personagens a serem construídas como caricaturas e retomarem e reforçarem mitos e esteriótipos, como, o da doméstica ‘vingativa’, “sensual”, “destrambelhada”, “obediente”, entre outros (ver 1.1).

Que horas ela volta? narra a história da pernambucana Val (Regina Casé), babá/doméstica/faz tudo, que deixou sua cidade e sua filha Jéssica (Camila Márdila) para trabalhar na casa de Bárbara (Karine Teles) e Zé Carlos (Lourenço Mutarelli) no bairro nobre do Morumbi, em São Paulo. Há 13 anos na mesma função, criou afetivamente Fabinho (Michael Joelsas) e alimentou uma relação de cordialidade com os patrões. No entanto, perdeu completamente o contato com a filha que ficou na sua cidade natal aos cuidados de Sandra (não sabemos se é parente ou amiga). Depois de anos sem saber de Jéssica, Val recebe um telefonema dizendo que ela está vindo para a capital paulista a fim de prestar um disputado vestibular de Arquitetura e Urbanismo. A chegada de Jéssica é fator crucial para a mudança do filme pois ela altera a rotina da casa e as relações poderosas entre todos.

O filme dirigido por Anna Muylaert estreou no Brasil no dia 27 de agosto de 2015 e teve direitos de exibição vendidos para dezenas de países. Recebeu importantes prêmios, entre eles, destacam-se o de interpretação no Festival de Sundance, em que Regina Casé e Camila Márdila dividiram o troféu de melhor interpretação feminina em filme estrangeiro, o de público no Festival de Berlim e o Grande Prêmio de Cinema Brasileiro. Em 2016, foi escolhido como o representante brasileiro na disputa pelo Oscar. Embora não tenha sido indicado, tal nomeação foi importante pois quebrou uma hegemonia de mais de 30 anos de apenas filmes dirigidos por homens serem representantes do país na disputa.¹³ No ano de divulgação, o debate sobre a comédia dramática e suas problemáticas estiveram largamente presentes nos principais meios de comunicação brasileiros e atingiu também o debate cinematográfico internacional devido a crise política que o país enfrentava com o processo de impedimento da presidenta Dilma Rousseff e a efetivação do Golpe Parlamentar.¹⁴ A película

¹³ <http://globofilmes.globo.com/filme/quehoraselavolta> acessado em: 10-11-2016

¹⁴ Segundo Paulino (2015), o filme indica os polos que dividiram o país nas eleições de 2014 e ao largo das manifestações desde então. Por um lado, vemos a geração da inclusão dado pela era Lula e por outro lado, uma elite conservadora, “cordial e modernosa”, insubmissa as transformações do país. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2015/09/1681021-longa-que-horas-ela-volta-retrata-brasil-pre-crise-politica.shtml>>

atingiu a bilheteria de 493.022¹⁵ e a quantidade de reportagens, resenhas, críticas e entrevistas é expressiva.

A produção também concerne ao gênero delineado por Shaw (2016) ao passo que retrata uma ‘dialética de intimidade e distância’¹⁶ e problematiza os espaços que caracterizam a posição patroa/doméstica na casa de classe média alta. O filme aborda, por um lado, como se constroem segregações sócio-espaciais-afetivas através de dualidades: “Narra polarizações sociais (patroa e empregada; classes altas e baixas), polarizações espaciais (quarto dos fundos e quarto de hóspedes; cozinha e sala; nordeste e sudeste; condomínio e comunidade) e polarizações materiais (sorvetes caros e baratos; ventilador e ar condicionado; louças finas e louças populares)” (LANA, 2016, p.125). Por outro lado, através das divergências entre Val e Jéssica vemos hierarquias cristalizadas serem desnaturalizadas e repressões minimalísticas do dia-a-dia serem repensadas. *Que horas ela volta?* amplia a perspectiva do periférico ao colocar a visão de mulheres em primeiro plano, seja pelo olhar de trás das câmeras da roteirista e diretora Anna Muylaert, seja pelo olhar da doméstica Val dado pelo câmera posicionada na cozinha, seja pelo discurso empoderador de Jéssica incendiar o ambiente e provocar mudanças, ou seja também pelo antagonismo da patroa e empresária Bárbara.

Considerando os pontos de encontro e desencontro entre os filmes, o objetivo desse estudo é, portanto, valer-se do novo olhar social e político proposto por Shaw (2016) para explicar como em *Domésticas* e em *Que horas ela volta?* a questão da **mobilidade** é configurada. Entendemos que as relações de interação dentro do espaços doméstico divisados, elucidados pela autora, são práticas de poder que interferem na estagnação e/ou irrupção, na mobilidade e/ou imobilidade da personagem doméstica.

Assim sendo, o propósito desse trabalho é analisar a (i) mobilidade dessa personagem nos filmes supracitados a partir do conceito Cresswell (2006). Buscaremos compreender como nessas produções a (i) mobilidade dessa figura se dá nos três níveis correlacionados descritos pelo teórico, ou seja, desde o nível mais nítido do movimento, gestos e ações, como, sentar, levantar, andar, parar, locomover, coçar, dançar e etc, ao nível representacional, como resignar/ transgredir, prender/livrar e pertencer/descaber, chegando ao nível da experiência, isto é, incorporação e desincorporação de práticas que acarretam na (i) mobilidade.

Entendemos que o estudo proposto por este projeto é relevante pois notamos que na esfera acadêmica o debate em torno da personagem doméstica tem sido um *ponto-cego* e aqui pretendemos rememorar e fortalecer sua presença nos atuais debates. Além disso, acreditamos

¹⁵ Ver nota 8.

¹⁶ Ver nota 11.

que compreender as representações naturalizadas da doméstica desautoriza a continuidade de repressões simbólicas. Por fim, esse estudo sugere uma questão inédita em torno dessa figura: a mobilidade.

O trabalho de mais densidade sobre o tema é *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*, de Roncador (2008), que traçou o histórico das representações dessa personagem através da investigação de fontes literárias no curso de cem anos assinalando como as classes dominantes brasileiras criaram esse grupo subalterno ideologicamente. Destacamos nessa pesquisa o imaginário sobre domesticidade delineado por Roncador (2008) extendendo a problemática para o campo cinematográfico. *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com empregadas domésticas do Distrito Federal*, Silva (2013) é o trabalho mais expressivo sobre o filme de Meirelles. Concordamos com o autor sobre os elementos estereotipados que estão presentes na construção da doméstica nessa obra e aqui tentaremos compreender como eles podem influenciar no grau de mobilidade da personagem. Em *As relações sócio-espaciais brasileiras contemporâneas no longa-metragem Que horas ela volta?*, Vogelzang (2015) concerne ao modo como as relações de poder são estabelecidas por meio de representações sócio-espaciais no filme de Muylaerte. Acordamos com essa proposta pois entendemos que os espaços recortados restringem a circulação da doméstica e a ocupação desses acarreta em alterações na rígida hierarquia social.

O presente estudo foi desenvolvido na perspectiva da Análise Cultural¹⁷ (BAL, 1999 e HALL, 1997) a partir de uma abordagem transdisciplinar da geografia cultural (CRESSWELL, 2006) – relação entre mobilidade, espaço e subjetividade – e o cinema – prática social que esteticamente cria e recria significações culturais (TUNER, 1997). A fim de demonstrar como práticas de poder controlam a doméstica influenciando no sua imobilidade utilizamos os conceitos de panoptismo, discurso e poder de Foucault (1977, 1987, 2002, 2004 e 2010). E, para revelar como a personagem rompe práticas de poder resultando na sua mobilidade valemo-nos da concepção de subjetividade de Bakhtin (2006) e de acontecimento de Badiou (2016). Para tal, cotejamos o *corpus* de análise com os pressupostos teóricos via um estudo estético e discursivo do objeto filmico via *close reading* (BORDWELL E THOMPSON, 2008).

¹⁷ A proposta “surgiu nos últimos quarenta anos (nos anos 60 em Birmingham, como “novo historicismo” nos anos 70/80 na costa oeste norte-americana e finalmente na década de 1990), desafiando as disciplinas bem estabelecidas e tentando expressar algo novo” (FRUCHTL, 2008, p.53). Em perspectivas mais recentes, a análise cultural diz respeito a “memória cultural no presente”, uma prática crítica intedisciplinar que pode ser situada entre estudos culturais e história cultural, sendo mais específico do que qualquer um, em que a leitura deve ser feita no presente e intimamente dando atenção à imersão material dos “textos” e da vigilante reflexão metodológica. (BALL, 1999)

Posto isso, dividimos o trabalho da seguinte forma:

No primeiro capítulo, a título de contextualização, na primeira parte, explicitamos como um imaginário doméstico brasileiro foi construído iniciando com o projeto modernizador e higienista do pós-abolição, passando pela confraternização inter-racial de Freyre e os mitos da *mãe-preta* e *mucama mulata* e chegando a expansão dos movimentos sociais e a voz do subalterno. Na segunda parte, expusemos como a trabalhadora doméstica foi representada nas telas – desde as chanchadas ao cinema contemporâneo. Esse recorte temporal foi escolhido, pois notamos que a partir das chanchadas que a personagem doméstica ganha maior destaque no cinema brasileiro.

No segundo capítulo, demonstramos como os filmes *Domésticas* e *Que horas ela volta?* se aproximam ao representarem a **estagnação/imobilidade** da personagem doméstica. Analisamos como práticas de poder determinam certo estar de coisas ao retratá-la como num **cárcere privado** quando **todo dia ela faz tudo sempre igual**.

No terceiro e último capítulo, mostramos que as produções se distanciam ao representarem a **ruptura/mobilidade** da personagem doméstica. Verificamos como são possíveis de serem questionados e/ou rompidas pelas domésticas essas práticas de poder. Mostramos como as **filhas** são elementos transformadores e como no filme de Meirelles e Olival, **casamento** e **prostituição**, e no filme de Muylaert, **maternidade** e **independência financeira**, são possibilidades de mobilidade.

1. “Por que é que eu tinha de nascer assim desse jeito... pobre, preta, ignorante?”

Os aspectos possíveis de observar na construção simbólica das domésticas brasileiras remontam uma trajetória histórica, política, cultural, econômica e social marcada por escravidão e exploração e marcada pelo entrelaçamento das desigualdades de gênero, raça e classe as quais construíram um imaginário doméstico brasileiro. Entendemos imaginário social pelo conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela sociedade. Diz respeito a uma produção coletiva depositária da memória que os indivíduos e os grupos recolhem de seus contatos com o dia-a-dia e com o entendimento de si mesmo e dos outros (MORAES, 2009, p. 29 e 30).

É por meio do imaginário que se podem atingir as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades esboçam suas identidades e objetivos, detectam seus inimigos e, ainda, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social expressa-se por ideologias e utopias, e também por símbolos, alegorias, rituais e mitos. Tais elementos plasmam visões de mundo e modelam condutas e estilos de vida, em movimentos contínuos ou descontínuos de preservação da ordem vigente ou de introdução de mudanças. Como indica Baczko: "A imaginação social, além de fator regulador e estabilizador, também é a faculdade que permite que os modos de sociabilidade existentes não sejam considerados definitivos e como os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos e outras fórmulas" (MORAES, 2012, n/p)

Assim sendo, podemos afirmar que o imaginário doméstico brasileiro foi/tem sido construído a partir do repertório de referências culturais em materiais ficcionais (ou não) reunidos no decurso da história brasileira inserido em uma trama simbólica não cronológica e não estaque, que perpassa por mitos, práticas de poder e construção de discursos sobre o uso/controle dos corpos femininos (DEL PRIORE, 1988, p.16), traçados na maior parte pela dualidade senhr/criadx ou patr/empregadx¹⁸. Em *Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, Chauí expõe que a sacração da natureza, sacração da história e sacração do governante formam os pilares do *Mito Fundador* brasileiro. Esses pilares são responsáveis por naturalizar as desigualdades e conflitos que a permeiam a sociedade brasileira, sugerindo a ideia de uma sociedade positiva e portadora de unidade fraterna (PAIVA, 2000, p.99).

Posto isso, a fim de entendermos como a trabalhadora doméstica tem sido configurada nesse imaginário, apresentaremos nesse capítulo, primeiramente, aspectos que transpassam o

¹⁸ Sabemos que a construção simbólica em torno da figura da doméstica encontra no seu contraponto histórico e biológico mais distanciamentos do que aproximações. Muitos trabalhos historiográficos atuais buscam compreender como a vida das domésticas e das mulheres em geral, era na realidade muito distintas desse imaginário. Ver DEL PIÓRE (1988) e GRAHAM (1988). No entanto, a intenção desse trabalho é retomar a construção do imaginário doméstico a fim de entender como eles ainda estão presentes e influenciam diariamente na mobilidade desse grupo.

deliamento simbólico da personagem desde o advento da abolição e, em seguida, o modo em que elas foram representadas no Cinema Brasileiro desde as chanchadas ao cinema contemporâneo.

1.1 Aspectos gerais do imaginário doméstico brasileiro

Após a Abolição da Escravidão em 1888 e da Proclamação da República em 1889, nos anos conhecidos como *Belle Époque* (1889-1914), as alterações nas formas de tratamento derivadas da passagem do serviço escravo ao assalariado são significativos para a construção de novos ideais de comportamentos e novas maneiras de esses, agora cidadãos livres, inserirem-se a nova ordem social já que o pacto “proteção-obediência”¹⁹ foi rompido. Roncador (2008) afirma que, devido a essa crise de autoridade e controle patronal, novas formas de controle, por meio de discursos sobre domesticidades (dados pela circulação de manuais domésticos, processos criminais, guias médicos-higienistas, romances de conduta), emergem em consonância com um projeto finissicular brasileiro de (re)construção, modernização, branqueamento, aburguesamento e higienização da nação (p.20).

A ascensão da família burguesa, o consumo de novas tecnologias, produtos, moda e as boas maneiras européias traduz o que era modernizar-se e reconfiguraram consideravelmente a vida doméstica brasileira e as características da mulher na sociedade moderna. A mulher doméstica (patroa, branca, burguesa) constroi-se a partir de sua oposição *espacial* a criada (ex-escravizadas, negras, pobres) (ibid, p.25) já que essa agora não é mais considerada parte do clã familiar e o que ela traz de fora desse espaço (rua, cortiços) representa “aos olhos dos médicos higienistas, e subsequentemente das classes dominantes, em um obstáculo ao processo de aburguesamento da vida doméstica que se queria impor na modernidade”(ibid, p.28).²⁰

É a partir desse momento que as domésticas tornam-se signo degradante associado intrinsecamente a “contaminação”, “desleixo” e “sujeira”. Violência e a desonestidade

¹⁹ Graham (1988) afirma que devido a relação próxima entre senhores e escravizados domésticos e também ao fato de não existirem códigos legais que regulassem tal relação na sociedade patriarcal escravocata, foi preciso delimitar um “pacto de proteção e obediência” para garantir a servilidade e lealdade. Escravizados domésticos cumpriram exigências de trabalho e obediência em troca de proteção já que os senhores “sanavam” suas necessidades diárias (alimentação, abrigo, roupa...), proviam cuidados em possíveis doenças e determinavam uma infinidade de favores arbitrários, os quais concretizavam seu papel como chefes (p.3).

²⁰ Nota-se que o trabalho doméstico nesse momento passa a incorporar cada vez mais mulheres livres, brancas e recém chegadas. Graham (1988) declara que a preferência por empregados estrangeiros pelas elites não diz respeito apenas a disponibilidade de mão-de-obra feminina européia, mas em respostas “às nuances de status e cor” (p.21 tradução minha), pois já não se podia confiar na mulheres livres de cor.

também eram associadas como fatores próprios dessa categoria (ibid p.18). Ademais, elas passam a carregar o estigma de “rebeldes” e “exigentes” e de “instáveis” e “volúveis” ao passo do desconforto dos chefes com o direito da barganha. Reclamações sobre sua “indolência” e “incompetência” são significativamente nesse período (ibid p.34). Surge nesse contexto também o discurso da doméstica “invejosa”, aquela que quer consumir, obviamente desautorizada, os bens e hábitos das patroas.

Coube, então, a mulher doméstica frear os males trazidos pelas domésticas e monitorar suas atividades a fim de cumprir a chamada “missão civilizadora”. Detinha o dever da mãe, esposa e dona-de-casa zelosa e vigilante do “lar” (em detrenimento de casa) – o “refúgio moral, espiritual, e incubador de civilização”(ibid, p.24). O exemplo da patroa “severa”, “metódica” e “ativa” torna-se “a melhor garantia de lealdade e obediência servis; assim, lograva-se, a uma só vez, o (auto) controle da patroa e a obediência servil” (ibid p.26). Em suma, era necessário “a criação de novas formas de poder, como a ‘disciplinarização’ dos domésticos, que consistia na assimilação de valores burgueses, tais como a higiene, a economia, o gosto pelo trabalho, pela ordem, pelo método, assim como na incorporação de certas maneiras e posturas corporais ‘servis’(modos de se dirigir aos patrões, maneiras de olhar, andar, de se vestir, etc.)” (ibid p.36)

A partir dos anos 1920, a visão eugenista e degenerativa da figura do negro e, conseqüentemente, da doméstica, começa a ser desautorizada pelos ideais modernistas de culto a transculturação inter-racial do patriarcado. Emerge no Brasil o discurso socioantropológico de Gilberto Freyre, o qual, seguindo o fluxo de ideologias nacionalistas, memorialistas e de valorização e incorporação do primitivo, propõe um imaginário celebrativo, afetivo e positivo em torno das relações entre brancos e negros no espaço íntimo da família patriarcal. Roncador (2008) explica que o sociólogo e historiador deslocou a influência negra na sociedade brasileira do campo biológico (sexual) para o cultural buscando redimensionar o sentido da mestiçagem através de uma retórica da amizade e do parentesco. Freyre defendia a assimilação entre raças não como decadência mas como símbolo de força e vigor (p.79 a 81).²¹

²¹ Roncador (2008) explica que o pensamento de Freyre foi um importante fator de legitimação mas não de mobilização do outro. Indaga que ele promoveu a “valorização de um outro mitificado; ou seja, suas marcas sociais e raciais de marginalidade (violência e sexualidade) são removidas ou ao menos atenuadas, para que ele (o outro) possa servir à narrativa utópica de confraternização inter-racial do patriarcado (p.83)

Em relação as personagens domésticas, é o ideólogo da democracia racial, especialmente a partir da sua obra-mestra *Casa-grande & Senzala* (51º ed. 2003), que faz resurgir os mitos coloniais da devota, boa e assexuada “mãe-preta” e da gentil e sedutora “mucama mulata”. Freyre as coloca gozando de um “suposto ‘lugar de honra’ na casa-grande – quer fosse na mesa ou na cama do senhor e de sua prole masculina (quarto escuro, porão, quintal); ambas gozando da preferência senhoril dentre os outros serventes” (ibid, p.127)

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e mal-assombrado. Da mulata que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem (FREYRE, 2006, p. 365).

Por um ato altruísta de lealdade, de afeição maternal e de bondade, a “**mãe-preta**” é responsável pela criação dos filhos brancos. Não configura perigo a degradação da família através de relação sexuais com o senhor ou sinhozinho, pois, frequentemente, é retratada como católica fervorosa, velha e encorpada. Além de cuidar da higiene e amamentação, também é uma ótima contadora de histórias assinalando ainda mais sua afeição e benevolência das crianças. Negação de seu gênero sexual e de sua raça, a mãe preta é contraponto domesticado e dócil do escravizado traidor e vingativo (ibid, p.91).

A “**mucama-mulata**”, escravizada moça que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família, foi vetor da visão negativa da sexualidade negra. Foi estigmatizada como “sedutora irresistível” e “fácil”, a qual deveria ser viagiada para não seduzir e assim denegrir a precocidade sexual dos filhos. Na narrativa freyriana, a fim de valorizar essa personagem, foi reconhecido que a sexualidade das mucamas e os encontros sexuais com os membros masculinos da família eram fruto da sua condição subalterna e não algo intrínscico de sua raça. Ela rendia-se às demandas eróticas, pois era fruto de um sistema que autorizava o sexo entre senhores e escravizadas para a satisfação das fantasias eróticas masculinas e vantagens econômicas, como, a elevação da massa escravizada. No entanto, embora mude o vetor da sedução – ela é o objeto cobiçado (vítima das perseguições senhoris) – ainda não é isenta do papel de agente, pois continua sendo caracterizada por sua voluptuosidade e pelo seu poder de sedução. (ibid, p.85 a 87)

Ora depreciativo e ora celebrativo, esses discursos reguladores foram perpetuados durante muitos anos e ainda continuam hegemonicamente enraizados na narrativa/memória

brasileira como veremos nos filmes que aqui debateremos. Entretanto, o imaginário doméstico começa a tomar novos rumos a partir dos anos 70 e 80 – momento pós-revolucionário, pós-utópico, pós-Guerra Fria – chegando a marcar o intercurso dos séculos XX e XXI, com o surgimento de movimentos organizados e liderados pelos setores populares da sociedade e a sua crescente consolidação e a tendência de dar autenticidade a voz do subalterno.

Roncador (2008) assinala que nesses momentos lacunas permitiram a doméstica transgredir o espaço doméstico ao ingressar no discurso público narrando “sua” subjetividade (individual e coletiva) (p.15). Utilizando a literatura de testemunho (marginal) como exemplo, a autora afirma que essas mulheres singelamente receberam certa “autorização” para falar (as que até então não tinham voz), no entanto, a partir da “dupla autoria”, isto é, em regime de colaboração com um intelectual, o qual age não como um porta voz, mas um colaborador/editor das suas narrativas (ibid, p.197).

Ao ver da autora esta foi uma estratégia para garantir ao intelectual uma função social e ética engajada a um projeto político-cultural de reconhecimento das classes/culturas populares a qual coloca o subalterno em evidência, mas não o livra: “enquanto o intelectual se ‘unir’ ao subalterno com a pretensão a superar a distância entre a sua classe e a do seu informante (para aliviar frustrações, derrotas ou sentimentos de culpa), a notória pergunta de Gayatri Spivak, ‘o subalterno pode falar?’, continuará gerando sua não-tão-igualmente-notória resposta: ‘Não’” (BUENO, 1999, p.263 apud RONCADOR, 2008, p.197).

1.2 A representação da doméstica das chanchadas ao cinema contemporâneo

A personagem doméstica, seja em papéis menores ou como protagonista, é uma figura constantemente presente na produção cinematográfica brasileira. Representada, majoritariamente, consonante aos aspectos do imaginário doméstico delineado anteriormente, observamos frequentemente características negativas relativas à sua sexualidade, honestidade, contaminação, feição para o trabalho e etc. Tanto para a resignada e subserviente quanto para a vingativa que almeja o lugar da patroa, está fadada a habitar lugares determinados: a cozinha, o quatinho ou a área de serviço. Recentemente, porém, notamos a construção de novos regimes de visibilidade para essa personagem assinalando certa possibilidade de resistência.

As primeiras aparições significativas da personagem doméstica no cinema brasileiro se dão na década 50 com a comédia/comédia musical carioca. Valendo-se do processo de identificação entre o cinema e o universo do espectador e da necessidade de adaptar os

gêneros fílmicos a uma “brasilidade”, o gênero ampliou o leque de personagens dando espaço a figuras simples que viviam os dramas da experiência do desenvolvimento urbano (RAMOS, 1987, p.174). Em filmes como *Cala a Boca, Etelvina* (1958), *Minervina Vem Aí* (1959), *Rico Ri à Toa* (1957) e *Amei um Bicheiro* (1952)²² emergem as personagens da empregada doméstica e/ou da coroa (patroa ou viúva) como tipos caricatos que eram representadas grotescamente de modo quase homogêneo: a coroa dominadora e opressora a qual regula e domina a empregada, o marido e os filhos e a empregada desleixada como contraponto a outra empregada benévola (que só vive para o lar) ou a heroína (ibid, 175 -176). Nesse período, a presença da doméstica foi tão grande que a atriz Zezé Macedo ficou conhecida como a “empregadinha”²³ do Brasil devido aos repetitivos papéis cômicos em que atuou como empregada.

A figura da doméstica hipersexualizada, aquela delineada nos moldes freyrianos, tem seu predomínio com a extensão das chanchadas para as pornochanchadas. Quer as produzidas no Rio de Janeiro, quer as feitas na “Boca do Lixo” paulista (período do seu apogeu), as pornochanchadas abarcaram produções baratas que buscavam o lucro imediato. Apesar da variedade de gêneros, exibiam geralmente narrativas previsíveis e repetitivas, com uma temática voltada à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério e etc. Seja na figura da mulher infiel, da falsa virgem ou da empregada sexualmente liberada, nota-se o foco na personagem feminina objetificada (MELO, 2006, p.10).

Filmes como *Empregada para Todo o Serviço* (1977), *Histórias Que Nossas Babás não Contavam* (1979) e *Senta no Meu, Que Eu Entro na Tua* (1985)²⁴ alcançaram sucesso de público ao formentarem a imagem de uma mulher trabalhadora alcançável, foga e pronta a suprir as fantasias dos patrões sem almejam nenhuma ligação afetiva, o que se tornou um vetor privilegiado para a expressão de um pensamento de permissividade, liberação dos costumes e prática da sexualidade masculina (ibid, p.10-11). Em *Como é Boa a Nossa Empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor di Mello, evidencia-se como é naturalizado o fato de a doméstica ser um “objeto passivo” (que parece gostar das investidas) sobre o qual age o agora homem livre das limitações impostas pelo ideal de valorização da família burguesa. Na película dividida em três episódios, em “Lula e a Copeira”, um jovem desprovido de experiência sexual investe na copeira de sua casa causando disacertos na família. Em “O

²² Dos diretores Hélio Barroso, Eurides Ramos, Roberto Farias e Jorge Ileli, respectivamente.

²³ Notamos que o emprego da palavra no diminutivo apresenta o tratamento cordial tão comum na sociedade brasileira, mas que esconde repressões. Essa questão é discutida por Sérgio Buarque de Holanda em *O homem Cordial* in: Raízes do Brasil.

²⁴ Dos diretores Geraldo Gonzaga, Oswaldo de Oliveira e Ody Fraga, respectivamente.

Terror das Empregadas" um estudante tarado é obcecado pelas empregadas domésticas. Por fim, em "O Melhor da Festa" um marido conservador vê na empregada mulata o instrumento propício para sua satisfação.

Após anos do predomínio estético e industrial hollywoodiano e das temáticas burguesas, ou seja, importação de técnicas, padrões e temáticas do ideal capitalista estadunidenses, surgem reflexões sobre novas propostas de realização de um cinema brasileiro descolonizado e passível a discussão dos graves problemas socioeconômicos brasileiros. Emerge o *Cinema Novo* e a sua tentativa de, fora dos estúdios e com a câmera na mão, representar a imagem do popular(sujeito) denunciando a sua condição social. O mote de Glauber Rocha exposto no manifesto *Estética da Fome*, de 1965, era conscientização do povo através do choque com a realidade de sua alienação que reverberava de maneira peculiar na linguagem dos filmes (RAMOS, 1987, p.329 – 352, 353).²⁵ Na tela, emergem personagens marginalizados e o nordeste brasileiro e as favelas são os novos cenários. Contudo, não há grande destaque nesse momento na personagem doméstica. Apenas em *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, temos as importantes personagens coadjuvantes Elvira e Ana que são moradoras do morro, negras e domésticas que dão margem a questionamentos sobre a opressão dessas mulheres ligada à sua diferença de classe, raça e gênero, no entanto vemos o viés da opressão patriarcal dissolver-se já que se trata de figuras independentes, capazes de sustentar economicamente suas famílias (NASCIMENTO, 2014, p.44 e 45).

Souto (2013) explica que entre os anos de 1970 e 1980 chegando à retomada essa tendência continua influenciando a esfera cinematográfica mas, nesse momento, transferindo o caráter sociológico para o antropológico pois surge uma inclinação a particularização do enfoque, despida das conotações politizadas anteriores, utilizando um caráter biográfico atento à expressão peculiar de sujeitos específicos: “os esforços migraram de grandes diagnósticos sociais para observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos” (p. 2). Inauguram essa perspectiva, a narrativa histórica folclorizadas da escravizada doméstica hipersexualizada *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues e a mulher “subversiva” em *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

Em *Romance da Empregada* (1988), a história do universo cotidiano de Fausta é retratado: uma doméstica branca, de vocabulário chulo, moradora da periferia do Rio de Janeiro que sonha com a vida de madame inspirada na sua ídola Tina Turner. Na tentativa de

²⁵ O período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro movimento plural de estilos e ideias que marcam o cinema moderno (XAVIER, 1983)

humanizar a vida dessa personagem subalterna (ou exibir a “tregédia do pobre”, como dito na época), o diretor Bruno Barreto coloca a doméstica em trânsito entre o público e o privado em uma narrativa em que individualidade e personalidade são os veículos condutores. Evidencia-se o ambiente particular e as questões a ele relacionado: casa na favela (onde o marido e o filho bêbados se encostam), área de lazer/ praia periférica e o “fórró” (onde diverte-se com as amigas) e o percurso de trem para o trabalho. Nota-se a emergência da mulher/trabalhadora doméstica ativa e dinâmica, provedora do lar, mas que sem alternativa, necessita utilizar o seu corpo sexualizado para quebrar sua “sina” (acredita em um futuro que só ela própria pode traçar), tendo em vista que sua vida é determinada pelo relacionamento “amoroso”: o fracasso do casamento abusivo com João ou a dependência da relação amistosa movida pelo interesse econômico e sexual com Zé (um velho que poderia ser seu pai).

No cinema marginal²⁶, em *Cuidado Madame* (1970), a doméstica (também branca) oprimida, sem perspectiva e cansada de desaforos está na tela e através do crime encontra uma saída a sua condição. Em uma narrativa fragmentada, longas sequências seguem em diferentes locais de trabalho da doméstica “rebelde” que esfaquea suas “exigentes” patroas em cenas chocantes que valorizam os detalhes visuais dos atos brutais. Embora de forma ilícita, o que aguça o caráter “vingativo” da doméstica, notamos a possibilidade de subversão à ordem e a aparição de aspectos subjetivos dessa personagem. Após os assassinatos, transita pelos quartos, sala e área externa, onde canta, dança e fala dos seus desejos (fazer plástica e ser artista) e age como que sempre quis (ir a praia meio dia e tomar café no meio da tarde). Julio Bressane, o diretor indaga que “elas acabam morrendo, mas aquele momento de liberdade, mesmo que só por uma semana, para elas foi a eternidade.”

Nas produções iniciadas nos anos 2000, motivado pelo boom no debate público sobre o trabalho doméstico, a doméstica aparece em centenas de produções audiovisuais como nunca antes. De acordo com Souto (2013), a virada subjetiva parece novamente, por meio de novas forças e novas formulações, apontar indícios de uma reviravolta coletiva, em que atenua-se a preocupação com o olhar do outro (p.3). Como vimos anteriormente, Shaw (2016) afirma que há uma nova visão sócio-política no cinema Latino Americano ao apresentar a personagem doméstica em que é evidenciado as relações de proximidade e afastamento entre regente/servente na família e na sociedade e o efeito da delimitação do espaço doméstico.

²⁶ Rompendo com a tábua valorarativa, a ética da verdade e com a “linguagem européia” cinema-novista, o Cinema marginal ampara-se nas ideias antropofágicas modernistas, dialogando com a sociedade do consumo e a cultura de massa.

Embora muitas vezes ainda representada conforme discursos naturalizados, observamos a tentativa de colocar a doméstica em primeiro plano, evidenciando e problematizando questões inerentes a sua identidade/subjetividade e as ambiguidades nas relações dadas pelo trabalho doméstico: a condição subalterna, a ocupação de espaços, a ilusória afetividade e as subversões diárias. *Domésticas* (2001), de Fernando Meirelles, coloca as cinco domésticas como as protagonistas da história, em uma narrativa baseada em testemunhos reais dessas trabalhadoras. Apesar do olhar masculino e elitista de Meirelles (personagens cômicas, folclorizadas e repletas de estereótipos), há uma tônica de denúncia social que provoca reflexões sobre o papel delas na sociedade (SANTOS, 2013, p.176).

Em *Cronicamente Inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, nas poucas cenas em que aparece, a doméstica Josilene é humilhada devido a sua falta de competência e esforço para os afazeres domésticos. No entanto, uma possível subversão é exibida na cena que leva o namorado para a cama dos patrões – símbolo da diferença entre eles e o lugar que cada um pode ocupar. Quando flagrada fala tudo o que pensa sobre sua patroa e desautoriza a afetividade como mentor dessa relação (mas logo entende o seu lugar).

Junto a questão da afetividade, muitos filmes abordam também o medo da classe média na mudança de relações hierárquicas no espaço doméstico como *Santiago* (2007), *Babás* (2010), *Trabalhar Cansa*(2010) e *Som ao Redor* (2012)²⁷ (SOUTO, 2013, p.4). Nas produções de Kléber Mendonça, o diretor do último filme e também de *Recife Frio* (2009) e *Aquarius* (2015), a figura da doméstica é recorrente e traz à tona a necessidade de problematizar a rançosa relação de classe, gênero e raça que envolve o cotidiano dessa personagem. Em *Aquarius* (2015), apesar da importância na vida da patroa Clara, a relação próxima tanto geográfica quanto pessoal e a similaridade da história de vida das suas, a empregada Ladjane parece nas cenas quase imperceptível (em alguns momentos é exibida só da cabeça para baixo), o que salienta o abismo social que há entre elas e o fato da memória/história da doméstica ser insignificante.

Além de abordarem esses pontos já descritos, por fim, observamos a urgência de em *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muyaerte e em *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro em questionar o posicionamento da câmera e o olhar de quem filma. No primeiro, um dos recursos cinematográficos mais recorrentes no filme é a câmera posicionada na cozinha, remetendo que é desse lugar que os acontecimentos devem ser entendidos. No

²⁷ De José Moreira Salles, Consuelo Lins, Marco Dutra/Juliana Rojas e Kleber Mendonça Filho, respectivamente.

segundo, o documentário é construído a partir de vídeos que jovens-patrões adolescentes fizeram sobre a vida das suas empregadas.

2. Imobilidade e Estagnação: “isso aí não precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode”

Práticas de poder determinam o dizer, as ações, o tempo e o espaço na casa, na família e na sociedade da trabalhadora doméstica. Isto é, determinam a sua (i)mobilidade. Devido a essas práticas estarem respaldadas em mitos, estruturas e discursos depreciativos que estão enraizados no imaginário doméstico brasileiro, como vimos no capítulo anterior, a personagem permanece aprisionada a malhas/ordens discursivas que delimitam identidades negativas de gênero, raça e classe atribuídas como sua e isso acarreta na sua estagnação.

De acordo com Foucault (2004), por muito tempo o poder foi colocado como atributo do Estado (lugar específico da estrutura social) e como um aparelho essencialmente repressivo. Esse fato foi resignificado pelo filósofo ao passo que o poder funciona como uma maquinaria que nada e ninguém são capazes de fugir: não é uma força natural que diz não, mas uma malha produtiva que permeia todo o âmbito social formando coisas, levando ao prazer, construindo saber e produzindo o discurso²⁸ que determinam objetos e sujeitos. O poder não é entendido como uma propriedade e não existem as pessoas que detém o poder e outras não. Na verdade, o poder não existe substancialmente, o que existe são as **práticas de poder** exercidas concretamente nas lutas cotidianas.²⁹

Posto isso, então, esse capítulo tentará responder as seguintes questões:

Como agem no dia-a-dia práticas de poder que ocasionam a imobilidade da trabalhadora doméstica? Como discursos naturalizados estão incorporados nas personagem acarretando a sua estagnação?

²⁸ De modo geral, segundo os postulados de Foucault (1977, 2002, 2010) o discurso é prática social que constitui os sujeitos e os objetos. Isto é, uma afirmação sobre algo, bem como sua avaliação de verdade ou falsidade, só passa a ser/existir a partir de um determinado saber em uma determinada época. Ele é encontrado nos dizeres que circulam a todo o momento na sociedade. Está no plano da existência material do enunciado e não no plano abstrato. No discurso articulam-se poderes e saberes em que regras são constituídas institucionalmente, em certo período histórico. Para o autor, há um controle de quem, quando, onde e como pode falar. Há amarras, malhas, redes de domínio para sua aparição ou ocultamento, validação ou rechaçamento. O discurso está diretamente ligado ao poder e ao saber legitimados como “verdades”, irrompe como uma acontecimento raro, mas sempre retoma um dizer anterior.

²⁹ Assim sendo, o estudioso recomenda se veja a positividade e a permeabilidade do poder: [...] não tomar o poder como um fenômeno de dominação macio e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; [...] O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos são [...] sempre centros de transmissões. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. [...] Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder (FOUCAULT, 2004, p. 183).

Para tal, mostraremos que tanto em *Domésticas* quanto em *Que horas ela volta?* são representadas em regime de **cárcere privado**. Em diversas passagens, aparecem em lugares fechados, sozinhas e (auto)vigiadas como um prisioneiro. Sentenciadas ao destino intrínscico de ser doméstica e conformadas com a sina, **todo dia ela faz tudo sempre igual**³⁰: cotidiano decretado, que as impossibilita de transitar, de produzir gestos e discursos. Práticas poderosas que insistem em restringir e/ou estagnar a mobilidade dessa figura.

³⁰ Referência a canção “Cotidiano”(1971), de Chico Buarque, que elucida o dia-a-dia repetitivo de um casal, em que a mulher fica em casa e realiza todos os afazeres em função dos horários do marido. Ao um ver, a música remete a condição de aprisionamento intrínscica e naturalizada da mulher com o espaço privado. Condição que também está fadada a personagem doméstica.

2.1 Cárcere Privado

Valendo-se do panóptico de Bentham³¹, Foucault (1997) fala de como nas instituições modernas (prisões, escolas, hospitais, fábricas, exércitos e etc) o olhar é um importante dispositivo de controle ao passo que sutilmente adentra os corpos no espaço-tempo. Em outras palavras, “o exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tomem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam” (p.191). O efeito mais importante do panóptico é:

induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce; enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. (ibid, p. 216)

No mecanismo panóptico não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas” (ibid, p. 217). Sutilmente, o cidadão sente-se vigiado a todo tempo, e mesmo que não esteja realmente, age como se estivesse sendo. Isto garante certo automatismo na manutenção do poder. Nos dois filmes, a **câmera** age como um legítimo panóptico. O seu posicionamento e movimentação são os elementos responsáveis pelo encarceramento da doméstica, gerando nelas um sentimento permanente de vigia e, conseqüentemente, auto-controle.

Em *Domésticas*, as protagonistas aparecem individualmente em vários momentos ao longo do filme dando um depoimento pessoal responsável por costurar a narrativa. Nessas cenas, incluindo a cena inicial da película, a câmera posicionada acima do nível dos olhos das personagens, embora seja receptora, isto é, proporciona abertura para a “fala” (ou confissão?) das demandas do subalterno na tela, ela é responsável também por transmitir o aprisionamento e fiscalização da doméstica. A profundidade reduzida sugere o acucamento e as coloca em uma posição inferior (figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

³¹ Um projeto arquitetônico de um centro penitenciário (“na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre” 1987, p.215) em que permite a um vigilante observar todos os prisioneiros



Figura 1 (1min26seg)



Figura 2 (10min17seg)



Figura 3 (33min03seg)



Figura 4 (1h19min)



Figura 5 (1h20min)

A mirada vertical e estática, assim como numa câmera de segurança, durante todo o monólogo, objetiva monitorar suas ações ou qualquer atitude suspeita, seja no trabalho ou fora dela, pois como vemos ela está instalada no ônibus, na lavanderia, no quarto, na cozinha. As cores preto e branco, a música enternecedora e o close no olhar triste corroboram com a atmosfera prisional. Esse olhar vigilante, setenciam-nas a priori a agir como suspeitas ou até mesmo culpadas, visto que enraiza (ou retoma) a ilusão de que a responsabilidade por estarem a margem é delas mesmas. Fala, mas aquilo que é determinada a falar. Com um aspecto documental, em tom subjetivo e melancólico, narram como estão presas a sina degradante de ‘ser’ doméstica sendo elas as próprias culpadas por essa situação (ver 2.2).

A câmera panóptica age de forma ainda mais repressora em *Que hora ela volta?*. Após o transtorno que Jéssica causou ao entrar na piscina (ver 3.1) é explusa da casa, mas retorna após não encontrar nenhum lugar para ficar. O retorno da garota, símbolo de reconfiguração de hierarquias (ver 3.1), parece fazer com que se reforce o monitoramento da doméstica e de sua filha (as suspeitas) a fim de manter as coisas (privilégios) e as personagens no seu devido lugar. Para tal, na sequência [figura 6], vemos a câmera de “seguridade” fixada acima da lavanderia externa (pátio externo da cadeia) e no teto do quartinho de Val (cela) que monitora as personagens, sem dar-lhes chances de devolver o olhar, como ocorre em *Domésticas*. Em

ambas cenas em primeiro plano, é salientado a dimensão das cerradas e sufocantes áreas delimitadas a doméstica e os espaços recortados que pode transitar.



Figura 6 (1h15min)

A impressão é de vigilância ininterrupta, até mesmo quando ela está em seu quarto, espaço privado e íntimo. Ao sentir-se asfixiada pelo calor que faz no quarto, Jéssica pede a Val que abra a janela, mas ela recusa devido ao fato de mosquitos poderem infestar o local. A adolescente questiona: “como você aguenta ser tratada como uma cidadã de segunda classe? Isto aqui é pior que a Índia!” e mostra que não se acha “melhor, mas também não “pior” que ninguém tentando fazer a doméstica perceber a precariedade da condição em que se encontra. A fim de abafar essa nova perspectiva apresentada por Jéssica, o olhar vigilante se faz presente assim como o auto-controle de Val que por sua vez, imediatamente, rechaça o pensamento “desobediente” da filha afirmando que ela é “metida” e “sabe tudo”. No entendimento naturalizado incorporado pela doméstica, não cabe a ela, mulher, pobre e nordestina “reclamar” e ser tratada “igualmente”. Para Val, ser doméstica é única forma de sustento (ser) para criar a filha, mesmo que para isso tenha que ficar distante dela e não importando quão terrível sejam as condições de trabalho e moradia. Ficar na prisão é sua única alternativa e zela para que sua única possibilidade não se perca.

Os **espaços** pequenos, cerrados e claustrofóbicos onde a personagem aparece também colaboram para a efetivação da mirada panóptica. No dizer de Foucault (1987), “espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados” (ibid, p.213). Majoritariamente, a cozinha, a área de limpeza ou o “quartinho” –

áreas intrínsecas a doméstica, onde devem estar – aludem a situação asfixiante em que se encontram.

No filme de Meirelles e Olival, as personagens são representadas em algumas cenas fora do ambiente de trabalho, claro que ambientes permitidos as domésticas habitar, como no bairro onde moram, nas suas próprias casa, em meios de transporte (ônibus, moto, carro populares) e festas (em lanchonetes e bares populares). No local de trabalho, até mesmo as domésticas que moram na casa dos patrões, só aparecem em outros cômodos da casa ou em áreas externas (2 min) quando estão trabalhando (limpando, trocando antena da casa, lavando o carro e até dando sorvete para o cachorro), deixando claro que são espaços a que não podem pertencer efetivamente.



Figura 7 (1h14min)



Figura 8 (1h19min)

As “dependências de empregada” [figuras 7 e 8] são espaços configurados naturalmente para a sua função. Parece que são extensão do próprio corpo, por exemplo, a tábua de passar roupa logo a frente do quarto de Raimunda – área íntima em que supostamente deveria relaxar – sugere que não consegue desvinsilhar-se facilmente da sua função. O enquadramento da doméstica no centro do quarto ou do banheiro delimitado pela porta, exhibe a pequena dimensão do espaço e transmite a situação cerrada em que se encontram.



Figura 9 (46min)

Embora tenha uma casa na periferia, Créo dorme no trabalho em um quarto improvisado em uma cama que é dobrada durante o dia e montada à noite. Na sequência [figura 9], o movimento em *travelling* da câmera dá o tom da dinâmica: em questão de segundos Créo sai da cozinha finalizando o expediente com o balde na mão, passa pela lavanderia deixando o balde, chega ao seu cubículo (o mesmo que também é utilizado para passar roupa) para montar a sua cama e finalmente se deita. O seu trânsito é limitado a esses espaços e o seu corpo moldado a atividade doméstica. Incorpora um gesto habitual, assim como em uma fábrica de montagem, condicionada a não realizar nenhum movimento supérfluo. Nem quando está de pijama, pronta para o descanso, está livre do seu trabalho e necessita dar os toques finais da arrumação diária.

Mesmo que durante todo o filme não haja a presença vigilante dos patros na tela, as domésticas agem como se o olhar regulador estivesse ali. Em várias cenas [figura 10], a câmera capta o trânsito “livre” de Roxane: ela dança, pinta o cabelo, fala ao telefone, entre seu minúsculo quarto e o banheiro (os quais também dão de cara com a cozinha da casa). No entanto, mesmo sendo moradora da casa, não ocupa nem um outro espaço, nem quando está sozinha. Em suas horas de lazer, em que supostamente agiria sem as amarras da serviliência doméstica, nem ela, a mais “liberta” de todas (branca, olho azul, escultural) (ver 3.2) deixa de se autovigiar. Recebe a visita das amigas e as amontoa em sua cama e adverte “silencio aí, pô, se não a dona vaca vem aqui reclamar e suja pá mim” [figura 11].



Figura 10 (53min50seg)



Figura 11 (52min)

No filme de Muylaert, os espaços amplos da casa, como sala, área externa exibidos sem realce, com cores frias, escuras e impessoais remetem a uma casa de detenção, contrapondo-se com a pequena e claustrofóbica cela: o “quartinho da empregada”. É no seu cantinho que Val, tal como um enclausurado, aglomera todas as suas preciosidades, como a televisão, o

espremedor de laranja, o mixer e o ventilador, objetos parados ali (assim como a personagem) a espera de sua própria casa (ou da sua soltura).

Na sequência em que apresenta pela primeira vez tudo que tem para Jéssica [figura 12], a janela e a porta emperradas remetem literalmente ao trânsito “truncado” do seu espaço (impossível dar mais que dois passos) e simbolicamente a inatividade de sua vida. O modo satisfeito e orgulhoso como apresenta seu cômodo demonstra que tudo o que tem é mais do que suficiente para uma comum empregada e quão bom seus patrões são para ela, afinal até a presenteiam (fruto de uma “bondade velada”) com um colchão de “primeira classe”. Val incorpora certa “gratidão servil”³², não se importa com a precariedade, com o calor e a pequenês do quarto e nem dá ouvidos aos questionamentos altivos da filha (“não sei se vai caber esse colchão aí”/ “onde é que eu vou estudar aqui?”). Está condicionada e pronta para agradecer. Quando os chefes businam para abrir o portão, ela sai correndo para executar a tarefa.



Figura 12 (29min 49seg)

Em ambos os filmes, imagens simbólicas categóricas são recorrentes e aparecem a fim de corroborar com a ideia de cárcere privado.

Em *Domésticas*, Cida aparece atrás das grades na área de serviço [figura 13]. Em plano geral, o edifício do lado de fora é exibido a partir da mirada da câmera posicionada atrás dos fios de alta tensão, que juntamente com o quadriculado das grades da janela, encarcera Cida, que aparece longe, apagada e quase imperceptível. Esse simbolismo do cárcere, alude metaforicamente ao relato onírico da doméstica que nessa sequência conta para sua colega que Deus veio buscá-la para morar com ele pois ela sofria muito naquele lugar.

³² Quando as patroas oferecem presentes, movidas por um sentimento de obrigação, “a reação esperada e valorizada é o agradecimento efusivo” (COELHO, 2001, p. 274). A partir de George Simmel, a autora mostra que, nesse segundo tipo de troca, espera-se uma gratidão com gosto de servidão, a consciência de que aquele presente não pode ser retribuído. “É por isto que em uma relação tão fortemente hierarquizada, a retribuição esperada não é material, mas emocional: a expressão de um sentimento que demarcaria a ‘posição permanente’ da empregada em relação à patroa – ou seja, sua ‘servidão’” (COELHO, 2001, p. 275)

Cida conta que chegando lá, Deus não tinha tempo para ela e sentia-se muito sozinha, “parece que ninguém me via” no meio de tanta gente estranha, pessoas que nem davam “bom dia” (nem no paraíso consegue se integrar). A invisibilidade do sonho reporta a invisibilidade da doméstica na própria cena (ofuscada em meio a tantas grades e tão pequena em meio a grande cidade), a invisibilidade no meio de tanta gente (na sociedade brasileira) e, em especial, a não compreensão da doméstica dessa invisibilidade e da condição encarcerada. A colega afirma “isso não era o paraíso não, era o purgatório visse”/ “que significância (o sonho) cê acha que tem, hein?” e Cida replica “olha, sabe que eu acho que não sei?”.



Figura 13 (23min)

Também no quarto da empregada, em *Que horas ela volta?*, as grades da janela simbolicamente remetem ao cômodo como uma cela. Na primeira cena [figura 14], alude ao fato de que a condição prisional, vivência de outro tempo e outro espaço, leva a restrição/falta de integração de Val com um saber compartilhado no mundo lá fora, isto é, as mudanças tecnológicas. A doméstica demonstra certa dificuldade no manuseio do celular e surpresa ao saber que é possível fazer inscrição do vestibular via internet.



Figura 14 (13min13seg)

O isolamento espacial e social dessa personagem na intimidade doméstica, faz da **solidão** um sentimento que perpassa a vida diária de muitas delas, assim como está fortemente presente na vida de prisioneiros/exilados. Em ambos os filmes, parece que esse isolamento as acompanha também nos espaços fora do ambiente de trabalho e/ou públicos.



Figura 15 (16min38seg)



Figura 16 (31min15seg)

Em *Domésticas*, devido ao matrimônio e ao seu papel de “esposa” (o que imbrica tarefas domiciliares), quando chega em casa após o expediente, Cida vive a extensão do trabalho. Entra e vai direto realizando os afazeres da cozinha e da lavanderia que estão separadas da sala por uma cortina e pela parede vazada [figura 15], local onde do mesmo modo diariamente fica o marido sentado em sua poltrona. A divisão do espaço doméstico projeta a divisão entre lugares intrinsecamente determinados para o masculino e o feminino e também a distância afetiva do casal. Embora Cida considere-se “quente” é Léo, o marido “parado” e “ruim de cama”, também responsável por determinar os rumos da vida estática e solitária da doméstica. Devido a essa organização das tarefas e do casamento, a trabalhadora experencia um profundo sentimento de isolamento, falta de carinho e atenção.

Créo aparece à procura de sua filha [figura 16] em cenas que aludem ao ritmo acelerado e a super população das cidades. Com o semblante depressivo, reforçado pelas cores cinzentas e a fina chuva que cai, parada no meio da multidão de carros que se movem de lá pra cá, a doméstica é o contraponto ambíguo de uma cidade grande como São Paulo: em meio a tanta gente, transmite uma experiência de solidão. Parece que seu corpo transporta o sentimento de clausura e espera aonde quer que vá. Devido ao seu isolamento espacial, Créo não pertence mais a cidade/público e somente a casa/privado – como um prisioneiro, parece ter uma total perda da sensibilidade coletiva.



Figura 17 (17min37seg)



Figura 18 (15min44seg)



Figura 19 (25min)

De maneira semelhante vemos Val distante da comunidade. Antes da chegada de Jéssica, Val aparece diversas vezes em *Que horas ela volta?* em cenas longas, em primeiro plano, em que é filmada de costas, parada e com a cabeça levemente inclinada [figuras 17, 18 e 19]. Nunca ouvimos sua voz ou seus pensamentos, mas o clima de solidão é claro. Parece que a doméstica está sempre com o pensamento longe, mesmo não admitindo que sente-se sozinha ou a falta da filha. No entanto, percebemos a expressão de desconforto de Val quando a colega comenta que é difícil criar um filho sozinho e após o trabalho só deseja ver “a carinha dele”. Aquilo atinge Val nitidamente (tanto que a colega pede desculpas), pois ela sabe que quando chega a noite não poder estar com a própria filha. Apartada espacial, temporal e socialmente da casa e da sociedade, essas cenas indicam o fato que durante todos esses anos Val esteve só e igualmente à espera – seja pela filha, seja uma chance de falar, seja por qualquer coisa que aconteça. O seu corpo estático e passivo está adaptado à solidão e ao ato frequente de aguardar.

Val parece alheia a tudo e todos que a cercam. Quando vai ao forró com uma amiga [figura 18] que também é doméstica (todo o círculo de amizade restringe-se a pessoas com a mesma função) pergunta como está indo a relação dela com a filha e supreende-se ao saber que a garota já havia chegado a cidade há quatro anos atrás. Isso demonstra que a doméstica não está tão integrada à vida fora do âmbito doméstico, nem mesmo a vida de uma amiga próxima. Não se dá conta de quanto tempo passou e como tudo continua semelhante em sua vida. Durante toda a cena, fica sentada, não dança e ao comer uma batatinha frita a sua

expressão transmite estar absorta e entediada. Val não vincula-se efetivamente ao ambiente público. A letra do forró que toca ao fundo diz “o meu coração, que me entregou pra tu, pra tu fazer o que quiser, ficar pensando em tu até sem pensar” alude ao sentimento e ao pensamento não pertencerem ali. Estão entregues a outro lugar, possivelmente, onde a saudade e a espera pela filha se manifesta.

2.2 Todo dia ela faz tudo sempre igual

Observamos também que a incorporação de movimentos e de discursos repetidos são fatores que impossibilitam qualquer ruptura na vida da doméstica. A sentença é fazer todo dia tudo sempre igual: lavar, passar, cozinhar, esfregar: “Nós vive nesse sistema, primeiro a gente arruma a coisa dos outros e depois a gente vai ver o que a gente pode fazer por nós mesmas” (Cida 1h19min). Em ambas produções, caminhando junto a atmosfera de clausura, vemos a representação de certo estar de coisas. Fato que acarreta mais uma vez na restrição e/ou interdição da sua mobilidade.

“Nasce e morre, nasce e morre. Cada vez que a gente nasce é um tipo de gente. Uma vez nasce rico, outra nasce japonês, outra nasce comerciante, outra pintor de parede. Nasce homem, nasce mulher, nasce viado, nasce travesti. Nasce gorda, pobre, preta. Nasce valente, idiota, nasce de tudo, cada vez é de uma coisa. Deus é que vai escrevendo as missões que cada um tem que cumprir. Eu aprendi isso no espiritismo. É a reencarnação. Por que é que eu tinha de nascer assim desse jeito... pobre, preta, ignorante? Minha filha, tu tá amargando agora uma outra vida muito cheia de luxo, sabia? Não, eu não sabia de nada. A minha bisavó era escrava, a minha avó foi doméstica, a minha mãe quando eu nasci, ela disse que preferia me ver morta do que empregada doméstica. Eu sou doméstica”. (Créo)

A crença no destino é algo recorrente no filme de Meirelles e Olival. Na cena inicial [figura 1], a resignada Créo, com um tom de tristeza, indaga sobre o fato de que cada pessoa nasce para desempenhar um papel de acordo com a sua “missão”. Acredita que a profissão de doméstica é intrínseca ao passo que nasceu assim “preta, pobre e ignorante”, advinda de uma família de escravizadas e domésticas e não teria outra opção. O simples questionamento “por que é que eu tinha que nascer?” e a imediata repressão de quem acreditamos ser sua mãe “tu tá amargando uma vida cheia de luxo” mostra como ela não pode nem ao menos questionar-se sobre sua existência. A doméstica (tanto mãe, quanto filha) encarna o discurso enraizado de que esse é a profissão e o lugar que deve estar, de que não pode dizer nada além do que imposto a sua condição. Acredita piamente que esse deve ser também o destino de sua filha adolescente Kelly (ver 3.1).

Cida [figura 2] revela ser doméstica desde criança ao relatar que tinha que subir no banquinho para lavar louça e passar roupa. Esperançosa, sonhava com uma nova vida via um arco-íris que levava ao Rio de Janeiro, no entanto percebeu que doméstica não pode sonhar: primeiramente, seu desejo foi frustrado pelo caminho ter sido feito via “rural willys” (uma caminhote antiga) e a suposta nova patroa cortar seus cabelos longos bem curto (assim como cortam os cabelos de um culpado ao chegar na prisão para evitar qualquer tipo de contaminação). Quitéria [figura 4], a doméstica “incompetente”, diz ingenuamente que vai

“ficar pulando de galho em galho até a hora de eu morrer, na hora que eu morrer eu fico lá, parado onde eu cai”. Já Roxane [figura 5], a única com oportunidades concretas de mudança (ver 3.2), vê-se também incurrir nesse destino: “porque isso daí não é um desejo que a pessoa tem, né? isso daí é uma sina.” Para as protagonistas, claramente, a sina de suas vidas não é fruto de desigualdades e injustiças sociais, mas do destino (majoritariamente traçado por Deus) que traz sorte ou não a elas.



Figura 20 (36min09seg)

Na sequência [figura 20], Rai varre a calçada em frente a casa dos seus patrões do mesmo modo, no mesmo horário, de segunda a sexta-feira. Do mesmo modo também, espera pelo seu grande amor e uma possível mudança no seu intrínscico destino (sua condição doméstica) via relacionamento amoroso: “eu acho que o destino é igual um trem que passa, e se a gente chegar atrasado vai ver só a fumacinha”. No entanto, o incessante aguardo é sugerido pelo fato de ao final da semana nada acontecer e ela ter que voltar para a clausura. Nessa sequência a câmera em *travelling* acompanha o andar/trânsito de seus possíveis pretendentes homens que estão fora do ambiente doméstico aludindo à maior possibilidade de transitar do masculino que o feminino. Pois, enquanto isso, Rai aparece sempre parada e varrendo repetidamente quase de modo estático – sempre na mesma posição e praticando os mesmos movimentos curtos.

Foucault (2010) aponta que procedimentos de exclusão³³ são práticas de poder capazes de limitar aquilo ou aqueles que não detêm certa legitimidade nos dizeres. Não é admissível dizer tudo, em qualquer circunstância, por qualquer um. Em uma sociedade, em determinado período histórico, em certa esfera discursiva, existem aqueles que detêm a “verdade” e podem falar e aqueles que não podem falar. Sendo a doméstica portadora de uma identidade depreciativa, o que pode falar/fazer a doméstica, então, é restrito. Observamos que discursos oriundos da esfera dessa personagem encontram impecílios ou de fato não são autorizados e reconhecidos.

Em certo momento da narrativa, Quitéria é enganada por ladrões, que liberados pela doméstica, entram na casa de sua patroa e roubam vários objetos. Devido à situação, ela e as colegas precisam depor na polícia. Elas precisam dizer nome completo e profissão, Quitéria e Zefa respondem empregada doméstica, mas Roxane diz “modelo e manequim”. A doméstica sabe que mudar a sua categoria profissional trará mais legitimidade ao seu depoimento e maior liberdade para dizer o que pensa, tanto que é ela (e não as outras domésticas) autorizada a dizer a verdade sobre o ocorrido: “a patroa dela é uma folgada e devia ser assaltada todo dia” e “ela (Quitéria) é bem tonta mesmo”.



Figura 21 (1h06min)

A partir desse momento, Quitéria relata sobre outra circunstância em que foi acusada de roubar uma correntinha e aparecem outras personagens domésticas já conhecidas e desconhecidas do espectador dando depoimentos pessoais sobre situações de “furto” dentro do ambiente privado. Situação essa considerada frequente e em que a doméstica seria “culpada”. Roxane afirma: “é sempre assim, elas acha que a gente somo tudo bandida”. Durante essas declarações em caráter documental, novamente é dado a elas abertura para o

³³ Os procedimentos são divididos em exclusão (interdição, separação/rejeição e vontade de verdade), internos (comentário, autor e disciplina) e a de rarefação dos sujeitos (ritual, doutrina, sociedade de discurso e apropriação social dos discursos) (Foucault, 2010, p.10).

relato, mas também são enquadradas pelo olhar repressivo da câmera panóptica. Além do mais, aparecem em diaganol e no canto dos espaços recortados transmitindo novamente a ideia de cercamento [figura 20]. Elas tentam explicar que não pegaram a correntinha, a camisola, os pacotes de bolacha, a pasta (...), mas não são ouvidas de fato, pois, primeiro, o outro (patrxs, policiais, delegadxs) não acredita nelas e mesmo quando é provado que elas realmente não pegaram nada, não há nem uma forma de indenização. Simplesmente, vida que segue. As explicações (discurso) das domésticas não são reconhecidas, pois como sabemos essa mirada as determina como criminosa previamente e seu dizer não tem valor.

No filme de Muyaerte, certo estar de coisas pode ser observado desde o primeiro momento. A sequência inicial do filme, revela o caráter natural e linear da situação cotidiana do ambiente privado brasileiro e a sugestão de repetição contínua de ações, de aprisionamento a condição e a incorporação de discursos cristalizados. Revela também os caminhos iniciais que constroem as dualidades da narrativa e quais os elementos sociais segregadores que fortificam essa correlação.



Figura 21 (1min40seg)

A primeira cena [figura 21], ilustra o ambiente de trabalho de Val, em plano geral e com a câmera fixa aglutinando o som distante de um barulho de construção aparece à imagem da área externa da casa com os diversos brinquedos do garoto e a piscina. Logo vemos a babá e o menino brincando. O tom leve, carinhoso e cômico trazem à tona a relação de extrema proximidade entre os dois. Todavia, o momento anuncia que Val está ali apenas “profissionalmente” (veste um uniforme branco, característico de babás de famílias nobres no Brasil) e na condição de babá que sabe o que pode fazer ou não. Mesmo não sendo vigiada deveras (a câmera estática sugere vigia, mas sabemos que não há a presença de patrões) controla o seu próprio corpo, o seu dizer, o seus movimentos de acordo com aquilo que é determinado historicamente, socialmente e culturalmente para uma doméstica. Val está sozinha com o menino, o qual trata como filho, portanto, devido ao enorme afeto entre os dois, eles supostamente poderiam nadar juntos e aproveitar o dia de sol. No entanto, ela é a

doméstica e deve agir como tal. Ela diz que não tem maiô e indaga “eu nadar?”, ou seja, incorpora que para ela doméstica, símbolo de “contaminação”, a piscina não é um lugar que possa estar, nadar não é um ação que possa realizar e maiô não é uma peça de roupa que possa vestir.



Figura 22 (2min25seg)

A câmera continua fixa para demonstrar a inércia da situação [figura 22]. Val fala ao telefone e por meio da conversa, entendemos que Sandra precisa insistir que a filha fale com a mãe. Não ouvimos a voz da filha, porém entendemos que é resistente em manter a conversa. A frustração de Val por não poder dialogar e estar próxima da filha contrasta com a aproximação física e afetiva de Fabinho (em quem está o foco da ação) posicionado a sua frente, o qual a babá enxuga e abraça de modo terno. Nesse momento o garoto faz a pergunta sobre a própria mãe “Que horas ela volta?” e a babá diz que não sabe, deixando claro tratar-se de uma mãe ausente, assim como Val. O título-pergunta aparece pela primeira vez e clareia os rumos da narrativa e as polaridades que permearam toda a obra: ausência-presença, perto-longe, ocupar-não ocupar, pertencer ou não-pertencer.

As sequências que seguem supõem um lapso temporal de mais de dez anos, mas indicam que tudo ainda está igual. A rotina da casa ainda é mostrada sob o predomínio da câmera fixa, planos médios, longos e lentos, indicando um determinado estado de coisas. Fabinho cresceu mas o zelo de Val e a intimidade entre eles ainda continuam a mesma. Os afazeres diários da doméstica são maçantes e repetitivos: preparar o café, acordar o patrão às 11h, servir a mesa e etc. Entre essas cenas, surge a imagem de uma tartaruga caminhando vagorosamente no jardim da casa como metáfora a lentidão, o marasmo e a letargia do dia-a-dia da trabalhadora. A doméstica é apenas função: executando tarefas mecanicamente todos os dias e pronta para atender. Começa o dia de trabalho servindo o café-da-manhã e termina tirando a mesa do jantar.

Val é uma personagem carismática, hilária e zelosa. É representação da doméstica “benevolente” que via regras hierárquicas bem fixas, sabe exatamente o que pode e não pode

fazer. Em uma conversa com a filha (1h16min), a menina questiona se foi em livros que a mãe aprendeu todas aquelas regras de “não pode isso, não pode aquilo” (não falar, nadar, sentar, mexer) e a mãe responde “isso aí não precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode”.

Val está sempre em pé. Quando os patrões estão se alimentando na sala, fica a espreita de qualquer chamado. Realiza todas as mínimas ações que poderiam ser feitas pelo patrão que está sendo servido. Busca um guaraná, abre a lata do guaraná, põe o guaraná no copo [figura 23]. Não se senta nem na mesa da cozinha que se considera “dona”, nem no horário de almoço dos funcionários. Repete os mesmos mínimos gestos quase mecânicos quando serve os jardineiros que estão sentados na mesa da cozinha [figura 24]. Coloca a comida no prato de cada um e atende ao pedido de um deles que quer farofa, mas não levanta para buscá-la. Aqui, vemos que quem está em pé/sentado, levanta/não levanta e solicita/não solicita reflete fatores determinados hierárquicamente de acordo com a classe e o gênero. A Val, mulher doméstica, não é dada a mínima chance de sentar, que ao menos é dada ao subalterno masculino (jardineiro) e obviamente a seus chefes. O que resta a ela é estar preparada para atender as constantes solicitações.



Figura 23 (8min)



Figura 24 (8min18seg)

Assim como em *Domésticas*, aqui, o discurso da doméstica também não é reconhecido. A declaração “parte da família” e os excessivos gestos cordiais para com a empregada sugerem que Bárbara e José Carlos reconhecem o dizer de Val, no entanto veladamente a tratam como mais um objeto funcional da casa com funções bem estabelecidas, em que suas histórias, desejos e sentimentos continuam a sombra.

Val tenta diversas vezes falar com a patroa sobre a vinda da filha a São Paulo. A doméstica tenta iniciar a conversa com Bárbara que está correndo na esteira “Dona Bárbara, eu tava precisando conversar com a senhora”, e ela diz: “Claro, deixou a lasanha lá?” e Val “Deixei, deixei, mas e o...?” e Bárbara imediatamente finaliza a conversa sem escutá-la. Val

não fala, parece que está sempre engasgada e dando aquele suspiro de quem precisa (pois não tem outra opção) aguentar calado. Após o final de semana, quando finalmente consegue perguntar, a patroa questiona quem seria Jéssica. Não saber o nome da filha da empregada que trabalha há anos em sua casa demonstra uma contradição ao fato de que para todos os efeitos a doméstica é um membro da família, que todas amam e tratam como tal.

3. Mobilidade e Ruptura: “não me acho melhor, não, só não me acho pior, entendesse?”

Romper práticas de poder, mitos, estruturas e discursos naturalizados, como as que vimos no capítulo anterior, não é algo simples. Encontrar um novo espaço possível de ser habitável, envolve encontrar permissões em outras esferas que lhe permitam novas aspirações, sentidos e quebras de pré-estabelecidos. Isto é, lugares onde a subjetividade possa se manifestar. O processo de desincorporação/desidentificação de discursos demarcados depende então de práticas de subjetivação. E é esse processo que garante o aumento no grau de mobilidade.

Para Bakhtin/Volochinov (2006) a consciência individual é fator socioideológico, isto é, a subjetividade apresenta um caráter heterogêneo e social em que o sujeito é (re)constituído discursivamente por meio do processo de interação entre indivíduos organizados socialmente (p. 30-34). Os autores defendem a noção polifônica da linguagem em que o mundo é constantemente construído pelo diálogo, dado pelo entrecruzamento de múltiplas vozes, produzido em um contexto determinado pelo lugar de onde o indivíduo fala, em um dado momento, em um espaço social específico. Contudo, essa configuração não impede ao indivíduo que fala ser incapaz de exprimir suas tomadas de decisão e estilo individual, isto é, expor singularidades e subjetividades. Isso ocorre devido a consideração que “um signo³⁴ não existe apenas como uma parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc.” (BAKHTIN/VOLOVHÍNOV, 2006, p.22).

Assim sendo, nessa perspectiva, o sujeito surge a partir das diversas interações exteriores entre as vozes sociais discursivamente, porém no fluxo entre refletir e refratar constroe-se também particularmente – pois cada um reage as condições objetivas de um modo singular. Isso o define não como um ser totalmente condicionado (assujeitado) mas plurilíngue e aberto a possibilidades de subjetividade.

Para o filósofo francês Alain Badiou um **acontecimento** designa a ruptura com um determinado estado da situação em que vivemos. O caminho para proceder uma verdade³⁵ só

³⁴ Na visão bakhtiniana, signos são produtos da interação social. Tudo o que é ideológico possui um significado e remete a algo que está situado fora de si mesmo. Portanto, tudo o que é ideológico pode ser chamado de signo. Sem os signos não há ideologia (ibid, p.30-31).

³⁵ A verdade para Badiou (2002) vem da novidade. Algo que inrompe em meio a repetição. Ela tem um suporte material a qual está integrada inseparavelmente. Assim sendo, é em um mundo material em que a verdade é criada e manifestada, *ser* e *ser-ai* são inseparáveis. Assim, como as verdades se manifestam dependem do tipo de predicativos em que elas se manifestam. Ante a forma de sua manifestação (p-172 – 175).

é possível ser trilhado a partir do momento que um acontecimento possibilita irromper, isto é, fazer aparecer “certa possibilidade que era invisível ou até mesmo impensável. Um acontecimento não é por si mesmo criação de uma realidade; é criação de uma possibilidade, abre uma possibilidade. Nos mostra que há uma possibilidade que se ignorava. De certo modo, o acontecimento é só uma proposta” (BADIOU, 2013, p. 9 e 10).

Compreender essa nova possibilidade depende do modo “seja captada, trabalhada, incorporada e implementada no mundo. Isto é o que chamo de ‘procedimento de verdade’. Aqui se trata das consequências que se produzem no mundo real essa ruptura que é o acontecimento” (ibid p.12). Para o filósofo, um acontecimento pode ocorrer a partir dos tipos de experiência humanas que se destacam das demás ao ser uma constante na humanidade e também por abrir um espectro de criação, como, por exemplo, a arte, o amor, a ciência e a política. Estar pronto para isso, quer dizer estar na disposição subjetiva de distinguir a nova oportunidade. “É estar convencido de que o estado de coisas não prescreve o mais importante, aquelas que permitem a construção de novas verdades (...) É estar em um estado mental em que a ordem mundial, os poderes dominantes, não têm o controle absoluto das possibilidades.” (ibid, p.13)

Posto isso, esse capítulo tentará responder as seguintes questões:

Como práticas de poder são rompidas e resultam na mobilidade da trabalhadora doméstica? Como os discursos naturalizados podem ser desincorporados das personagens acarretando na sua deslocação?

Observamos que em ambos os filmes, formas de disrupção são possíveis, porém se dão de forma distinta, resultando em um grau maior/menor de mobilidade para a personagem. As **filhas**, em *Domésticas*, Kelly, a filha de Créó, e em *Que horas ela volta?* Jéssica, a filha de Val, são elementares na irrupção de acontecimentos que transformam estruturas. No entanto, como veremos, isso se dá modo distinto. **Casamento e prostituição** são outras possibilidades de quebras que nos são apresentadas no filme de Meirelles e Olival. Já no filme de Muyaerte observamos como a **maternidade** e a **independência financeira** indicam novas perspectivas.

3.1 Filhas

Em ambas as produções, as filhas são elementos móveis e ativos. Kelly e Jéssica aparecem sendo conduzidas em transportes, andando, falando e produzindo gestos mais do que qualquer outra personagem. Por meio das suas posturas, suas atitudes e seus dizeres, questionam as práticas poderosos que aprisionam e determinam – quebram discursos de serviliência, sina, contaminação, sensualidade e etc. No entanto, percebemos que Kelly é elemento modificador apenas de si mesma, enquanto Jéssica é capaz de conduzir novas possibilidades também a sua mãe.

Em *Domésticas*, como vimos no capítulo anterior, a personagem Créó é conformada com a sua situação e incorpora o discurso de sina acreditando que ser doméstica também deve ser o caminho (o único possível) a ser trilhado pela sua filha Kelly. Todavia, a adolescente de 15 anos de idade demonstra claramente que não quer ter o mesmo destino das outras mulheres de sua família. Prontamente, vemos uma menina que denota certa aversão a padrões morais e servis, diferente da sua mãe recada, que está sempre de cabelos presos e vestindo vestidos “nem muito longo, nem muito curto” e sem acessórios. Kelly usa brincos e roupas largas e descoladas e tem os cabelos raspados. Circula entre entregadores que são homens mais velhos, pois Auspiciano, seu namorado motoboy e rapper, lá trabalha e entra em contato com a música produzida na periferia. Devido a isso, apresenta um linguajar típico de grandes cidades, repleto de expressões advindas da esfera de trabalhadores subalternos urbanos, por exemplo, “na boa”, “dois palitos” e “tô fora”.



Figura 25 (24min21seg)

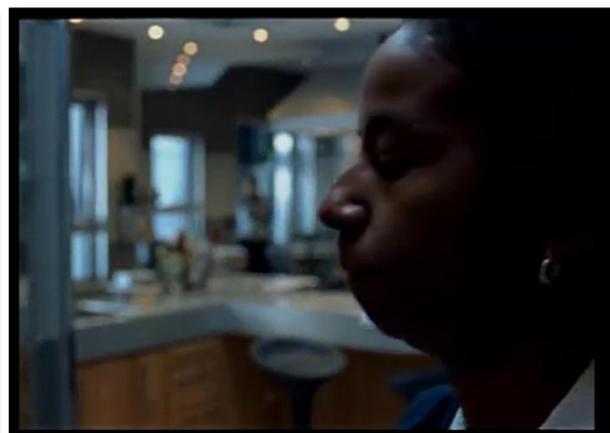


Figura 26 (24min32seg)

Na cena [figura 25], a câmera em *travelling* acompanha Kelly que está sendo conduzida na garupa da moto do namorado em meio ao trânsito de São Paulo até o local de trabalho da mãe para pedir permissão para ir ao litoral com o namorado. A cena anuncia a configuração móvel da garota, deseja viajar e divertir-se, e ao seu pertencimento ao ambiente público e externo. Apesar da garota ser conduzida por um elemento masculino, essa condução diz à respeito mais sobre a relação com ideias novas e de liberdade que o namorado invoca do que de dependência financeira/emocional a essa figura (como ocorre com as outras personagens, ver 3.2), tanto que depois do sumiço da garota, não vemos mais o namorado. Um corte brusco ocorre e propõe um contraste do momento anterior ao ar livre, barulhento e em movimento (livre) com o momento agora [figura 26] em um ambiente fechado, silencioso e parado (aprisionado), onde está Créó.

Créo é exibida de perfil e com a imagem nítida e Kelly ao fundo com aspecto embaçado, sugerindo a força do discurso ordenador da mãe sob a filha ou também que aquele não é o lugar que a filha quer pertencer. A doméstica não concorda com a relação pois o namorado não frequenta a igreja e é rapper. Créó afirma “ele é daqueles que fica falando mal da polícia” e Kelly retruca “eles falam mal da polícia porque a polícia bate neles todo dia”. Isso indica a compreensão da garota (falamos mal e queremos ser ouvidos pois temos motivos) distinta da mãe (apanham porque falam mal) que a permitiu a Kelly, isto é, o rap.

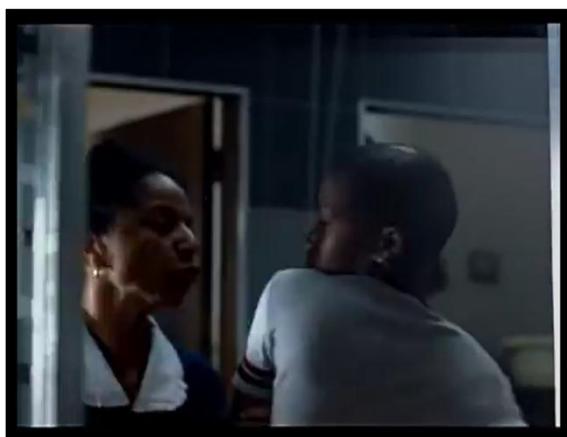


Figura 27 (25min14seg)



Figura 28 (25min18seg)

A doméstica também salienta que ela nunca viajou para diversão (afinal divertimento e serviliência não andam juntos) e esse seria o principal motivo pelo qual a filha não deveria ir e divertir-se. A menina expressa “ô mãe, só por conta disso eu tenho que ser igual, é? Eu não vou cuidar de criança não, eu tô fora!”. No entanto, a mãe a pega pelo braço [figura 27]

trazendo-a novamente para dentro do espaço doméstico [figura 28]. O movimento tentar sair e voltar obrigada, deixa claro a impossibilidade/dificuldade da (a filha da)doméstica quebrar discursos enraizados pelos quais foi construído. Por um lado, Créó está profundamente imbuída da ideia que a função doméstica deve passar de geração para geração e absolutamente nada que a filha fale faz com que perceba o mundo de outra maneira. Por outro lado, mesmo tentando modificar, Kelly ainda está ligada aos discursos que a mãe enuncia, portanto, deve obedescê-los. Interessante notar a imagem simbólica que enquadra/cerra a doméstica no espaço doméstico atuando novamente aqui, como sugere a imagem de ambas atrás da porta de vidros quadriculadas/gradeada [figura 28] após a mãe obrigar a filha a voltar para o seu “destino”.



Figura 29 (25min30seg)

Kelly é exibida no playground usando um avental, símbolo da condição de doméstica/babá, balangando duas crianças [figura 29]. *Off-screen* toca um rap que diz: “*a cada quatro pessoas mortas pela polícia três são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente*” enquanto a garota parece estar lembrando e refletindo sobre a letra da música. De repente, ela para de balançar e aparecem as crianças balançando sozinhas, sugerindo o momento de “tomada de consciência”. É nesse momento que compreende por completo que aquele não é o destino que quer para si. Ela tira o avental, joga-o no chão e se vai. A sequência mostra como a música (a arte) – esse outro estilo, esse outro olhar/outra voz – foi um acontecimento na vida de Kelly. O rap foi o que permitiu questionamentos e fez surgir uma auto-compreensão distinta (não de acordo com

o que se determina para uma mulher, negra e pobre). Foi o que fez surgir uma nova possibilidade.



Figura 30 (1h21min20seg)



Figura 31 (1h21min31seg)

Kelly deixa um bilhete e some. Não vemos a menina em nenhum outro momento até a sequência final do filme. Créo inicia uma busca incessante pela filha, o que determina suas ações até o final da narrativa. No sequência final da película, por uma lado, podemos notar o câmbio de Kelly ao passo que novos discursos foram incorporados e, portanto, pode mover-se. Todavia, por outro, vemos como Créo não desincorpora discursos fixados e continua estagnada. Na tela, vemos caminhando em uma passarela, de lados opostos, Kelly e Créo, asseverando a diferença entre mãe e filha. Ao atravessarem o meio da passagem, Kelly reconhece a mãe e a chama. A câmera aproxima-se enquanto elas encontram-se e abraçam-se [figura 30]. Créo pergunta se está tudo bem e Kelly confirma e diz que está trabalhando. A mãe indaga “em casa de família?” e a menina responde ternamente “não, mãe, em firma”.

Observamos que o diálogo se dá enquanto visualizamos em plano geral a cidade – um espaço aberto [figura 31]. Miramos a dimensão completa da passarela, os prédios altos ao fundo, as avenidas atrás e ao lado e o terminal rodoviário embaixo. Todos lugares de trânsito, fluxo, passagem, ligação e acesso, que juntamente ao deslocamento das pessoas, dos carros e dos ônibus, constroem uma metáfora sobre mobilidade. Agora com o cabelo crescido e outro estilo de roupas (indicando uma outra possível mudança), Kelly demonstra que efetivou o desejo de não ser doméstica pois está trabalhando em uma firma. Não sabemos se está fazendo exatamente o que lograva, porém a mudança é factual. A possibilidade de mobilidade que nos é apresentada via Kelly é o deslocamento do trabalho doméstico para o trabalho

empresarial. É a quebra da sina. É também o habitar espaços outros, a cidade/a firma, que não apenas o doméstico.

Entretanto, notamos que a menina constroe novos sentidos possíveis apenas para si e não para a mãe. Créo continua acreditando piamente que a melhor “opção” será sempre em “casa de família”, ou seja, o destino intrínscico a doméstica. Miramos, nessa cena final, a personagem com a mesma aparência e com a mesma solidão que a acompanhou do início ao fim do filme. Kelly não foi um acontecimento na vida de Créo, porque não inspirou algo que pudesse romper com a serviliência e a resignação da mãe. Assim sendo, nos é apresentado que permanecer imbuído de discursos cristalizados é também uma possibilidade que persiste para a doméstica .

Em *Que horas ela volta?*, os rumos do embate mãe/filha são distintos. Jéssica, diferente de Kelly, é elemento modificador da vida de Val. Vemos com a chegada da garota, a alteração completa dos rumos da narrativa, das personagens (especialmente, Val) e a movimentação das cenas, após uma primeira parte do filme truncada, como vimos no capítulo anterior.



Figura 32 (32min20seg)



Figura 33 (32min22seg)



Figura 34 (32min18seg)

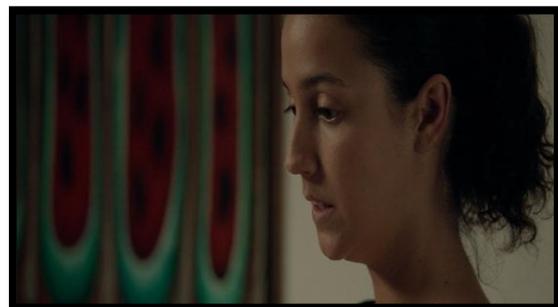


Figura 35 (32min16seg)

Na sequência em que a menina conhece a família, vemos pela primeira vez no filme Bárbara, Fabinho e José Carlos em *close-up* [figuras 32, 33 e 34], sinalizando o incômodo e a perplexidade dos membros da família burguesa (não vemos uma composição de família unificada, o foco é no isolamento do sujeito)³⁶ ao perceberem que a menina, filha da empregada, pobre e nordestina, tem ambições semelhantes a do menino, rico e paulista – a Universidade (lugar que tradicionalmente a filha da empregada não poderia estar) – e, realiza tarefas importantes (atividades que tradicionalmente a filha da empregada não poderia fazer) – desenhar e projetar a planta de uma casa que foi efetivamente construída.

Miramos cortes rápidos e tomadas curtíssimas, indicando as quebras na linearidade tidas até então e anunciando a movimentação que a personagem dará a narração. Notamos também as personagens da família filmadas com a câmera acima do nível dos seus olhos, isto é, o olhar de Jéssica em relação a eles [figura 35]. No entanto, podemos dizer que a intenção da menina não é vigiá-los e/ou enxergá-los como inferiores ao passo que o ângulo lateral ameniza a intensidade da sua perspectiva. Além disso, ela se mostra uma garota simples, que parece não se importar com luxos. Usa roupas comuns e não passa maquiagem. Interessa-se por livros e arte e não produtos consumíveis. Uma outra perspectiva lhe foi apresentada por um professor de história que colocou a sua “cabeça para funcionar” (acontecimento que lhe mostrou uma outra possibilidade). Para a menina é claro a importância de ter um diploma e de promover a mudança social. Jéssica não quer ser dominadora, ela quer ser vista como igual. Não quer ser *high-society*, mas não quer ser tratada como uma “cidadã de segunda-classe”.

Depois do primeiro contato, Jéssica inicia a ocupação e resignificação dos espaços privados e a desestabilização de regras pré-determinadas. A câmera se desloca e segue José Carlos, Fabinho, Jéssica e Val em um *tour* pela casa (33 min). Toda a sequência possui luminosidade mais intensa e cores mais vibrantes, distinta das cores gris da primeira parte da película. As atitudes da garota, como, comentar que o estilo da casa é modernista, pedir para

³⁶ Em *Que horas ela volta?*, a família é configurada a partir de vários aspectos que derivam do patriarcado brasileiro. Bárbara aparece sempre ocupada, dando as ordens da casa e da família, porém sem proximidade. Indica certa emacipação feminina, mas que não se consuma porque o marido deixa claro que é “o dono da herança” e que no fim é quem dita das regras. José Carlos é apático e representa o caráter machista, pois mesmo estando em casa o dia inteiro, não envolve-se com nenhuma atividade doméstica e de cuidados com o filho. Além disso, tenta envolver-se sexualmente com Jéssica, pois fia-se na ideia de que a filha da empregada sempre está aberta/condicionada a esse abuso. Fabinho foi criado pela doméstica (mucama) e depende afetivamente e servilmente (não coloca nem o suco no copo) dessa relação, já que não há proximidade com os pais. Apesar de uma nova geração, demonstra também incômodo com a presença de Jéssica e a reconfiguração de hierarquias propostas pela garota.

emprestar um livro ou ficar no quarto de hóspedes, parecem “petulantes” ou “seguras demais” para os patros e para Val e o incômodo dos moradores da casa só aumenta.



Figura 36 (41min40seg)

Pouco a pouco, o trânsito de Jéssica vai colocando as coisas fora do lugar. No dia seguinte a sua chegada, Val perde a hora de preparar a primeira refeição do dia – fato que já anuncia que a presença da menina afetará a mãe e a rotina da casa de algum modo. O dia, então, é obrigado a começar de outra maneira: Bárbara tem que preparar seu próprio café-da-manhã [figura 36]. Tendo em vista que Val é “parte da família” e conseqüentemente a filha (“hóspede”) também deve ser tratada como tal, quando Jéssica chega a cozinha, Bárbara (“educada” e “civilizada”) vê-se obrigada a oferecer a menina comida e servir o suco de limão da pércia que estava tomando no momento. Entretanto, visualizamos claramente a expressão de perturbação da patroa ao ver os papéis trocados: a (filha da) doméstica sentada, sendo servida e comendo produtos caros e a patroa em pé e servindo.

Por seu turno, ao chegar a cozinha e após pedir muitas desculpas pelo atraso, Val percebe o absurdo da situação e trata de reprimir a filha imediatamente “tu não pode sentar na mesa deles”. A doméstica sinaliza profunda consternação pela situação, fica estabana e perdida e mostra a filha como a configuração (servil) da casa deve funcionar. Pergunta quem colocou a mesa e Jéssica responde “foi Bárbara” e a mãe diz “Dona Bárbara, é Dona Bárbara, você parece que ó” e faz sinal de louca. Val mostra que o pronome de tratamento “Dona” tem que ser usado para indicar a posição superior da patroa.

Jéssica naturalmente vai ocupando todos os ambientes da casa e cometendo (como uma “criminosa” na visão dominadora) atos pequenos, porém capazes de desestabilizar as rígidas práticas de poder que controlam o que pode ou não fazer a (filha da) doméstica. Ocupa o quarto de hóspedes – onde se hospeda e senta na cama e na cadeira para estudar [figura 37] – o ateliê – onde exprime sua opina sobre as obras[figura 38]. Também a sala de jantar – onde almoça com José Carlos, pede sobremesa e come o sorvete de amêndoas de Fabinho[figura

39] – e, por fim, a piscina – onde comete seu maior ato transgressor: “permite” que seja jogada para dentro da água por dois adolescentes. [figura 40].

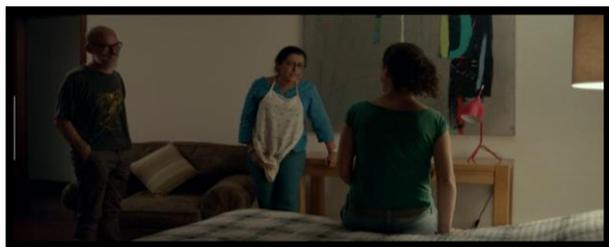


Figura 37 (36min20seg)



Figura 38 (48min20seg)



Figura 39 (53min20seg)



Figura 40 (1h)

Podemos dizer que o momento em que Jéssica ocupa a piscina se dá o climax da narrativa. Após ter sido empurrada para dentro por Fabinho e Caveira, a garota e os dois meninos brincam na água e movimento em *slow motion* da cena enfatiza a dramaticidade e a quebra espacial (ocupa um lugar exclusivo) e temporal (configura uma nova geração, novas ideias) que o momento sugere [figura 40]. Depois desse evento, os membros da casa já não podem considerar que nada está acontecendo, porque o fato escancara a apropriação de Jéssica de uma esfera até então proibida. A ameaça de uma nova possibilidade concretiza-se, portanto, a solução imediata é eliminá-la. E chamá-la de “rato”. A piscina é esvaziada para evitar a contaminação de um rato que supostamente Bárbara viu, rato que metaforicamente alude a “contaminação” que é o signo degradante de “sujeira” incorporado no imaginário doméstico (e em Val) e/ou que são as novas perspectivas – novas ações possíveis e novo tratamento igualitário – que Jéssica preconiza.

Até o fim da película, não vemos Jéssica render-se a regras consolidadas. Seguir o destino de sua mãe é algo que nem passa por sua cabeça tendo em vista que as vozes que configuram sua perspectiva advem da esfera educacional e não servil. A possibilidade de mobilidade que nos é apresentada a partir de (a filha da empregada) Jéssica, é a quebra da sina. É também o deslocamento do trabalho doméstico para o ensino superior, que é a entrada

para outro tipo de trabalho, o de arquiteta. É habitar outro espaço: a Universidade. É não incorporar nenhuma uma delimitação – “benevolente”, “contagiosa”, “impetulante”.



Figura 41 (1h17min)

Na cena [figura 41], vemos o símbolo de ruptura/ascensão que a menina representa. Levada por José Carlos e Fabinho para visitar a universidade que deseja frequentar, observamos a garota liderando a fila quando os três sobem as rampas de acesso – um elemento de transição que leva outro nível. Todos caminham para cima, mas o fato de nesse momento Jéssica estar à frente dos dois elementos masculinos, símbolos da família patriarcal e que aparecem de cabeça baixa, sugere que ela, mulher e subalterna, deixa para trás tudo aquilo que possivelmente poderia imobilizá-la.

Diferente do que ocorre em *Domésticas*, aqui, a filha é um acontecimento na vida da mãe. Todas as ações de Jéssica acima descritas são o que fazem irromper uma nova sensibilidade em Val e o trânsito de sua vida que até então era inercial/estagnada. A doméstica, ao contrário de Créo, desincorpora discursos enraizados e demonstra uma nova possibilidade, como veremos detalhadamente em 4.3.

3.2 Casamento e Prostituição

Como vimos no tópico anterior, em *Domésticas*, Créó ainda continua imbuída dos pré-estabelecidos e segue com uma vida inercial. Do mesmo modo, desenrola-se a história de Quitéria. Do início ao fim da película, a doméstica “burra” e “incompetente”, que não gosta “de nada diferente”, parece não compreender o mundo ao seu redor e conforma-se com o destino de ficar mudando de emprego, sem nem uma outra perspectiva (ver 2.2). Segue a risca o que, ao sair de casa para trabalhar pela primeira vez, sua mãe ordenou: “quando tu chega lá, tu não fala nada, tu fica quieta”. Assim sendo, entendemos que as duas personagens não desincorporam estruturas e apresentam uma mobilidade restrita.

Por outro lado, vimos que Kelly apresenta uma nova possibilidade de mobilidade que não é mais respaldada no destino intrínseco de seguir a profissão doméstica. As outras protagonistas também mostram outras possibilidades de irrupção. Contudo, elas surgem de modo destinto. Constroem-se a partir da dependência financeira/emocional de um elemento masculino, o qual representa uma possibilidade de conduzir a outra perspectiva, mas que efetivamente não o faz, pois as amarras entre vida particular e vida profissional e entre masculino e feminino são difíceis de serem quebradas.

Cida considera-se quente e ativa, gosta de conversar e sair e de blush e batom vermelho, mas possui uma relação “parada” com Léo. O casamento é extensão da sua função doméstica, isto é, estagnada (ver 2.1). Entretanto, a doméstica acredita que se uma mulher

Figura 42 (45min50seg)



tiver atenção e carinho, teria mais “pique” e “alegria” para viver. Quando conhece o motorista Uílton, um novo mundo móvel surge para a personagem. Aparece diversas vezes sendo conduzida no veículo do amante (é levada, mas não anda sozinha) e sai para passear e dançar com ele. O relacionamento extraconjugal com o motorista provoca transições na vida da doméstica: parada/ativa, sozinha/acompanhada, triste/alegre, andar de ônibus/andar de carro e ficar em casa/sair.

Na cena [figura 42], a doméstica aparece em “estado de graça” como ela mesmo diz. Abre o teto solar do carro, como se estivesse abrindo as portas para um novo mundo. Em pé, com a cabeça para fora, atravessa um túnel com iluminação intensa indicando a passagem

para uma fase mais liberta. A fim de corroborar com a ideia de que é o amante responsável por essa ruptura ouvimos “você é meu deus, é meu sol, minha estrada. Você é meu céu, é meu tudo, é meu nada”.

Léo morre sentado na poltrona. Uílton vai morar com Cida e após algum tempo, a doméstica percebe que a situação se repete: o novo marido fica sentado na poltrona o dia inteiro vendo televisão e ela continua fazendo as tarefas da casa. Tendo em vista essa situação, joga fora a poltrona e vê sua vida sexual ativar novamente. Rompe com aquilo que empacava a vida a dois. No entanto, seu papel de mulher/esposa (extensão do trabalho doméstico, como vimos em 2.1) não é rompido, pois as tarefas domésticas ainda ficam a seu cabo. Na sequência [figura 43], miramos a mudança em fração de segundos de planos que sugerem a correlação intrínseca entre a vida privada (sexo/amor) da doméstica e sua função.



Figura 43 (1h)

No primeiro quadro aparecem ambos praticando sexo e logo em seguida várias imagens de tarefas domésticas – como lavar um copo, bater um bife, esfregar o sapato, cortar alimentos, ligar eletrodomésticos – que acompanham o ritmo e a velocidade do ato do casal, ao som de “tenho um mundo de sensações, um mundo de vibrações, que eu posso te oferecer”. A sequência alude a cadência conjunta que esferas privada e profissional seguem e ao fato de nem em seu momento mais íntimo, a empregada conseguir desvencilha-se das suas obrigações. Cida é extensão do seu trabalho e confirmamos isso quando visualizamos, no penúltimo quadro, a doméstica espirrando produto de limpeza e ensaboando o vidro, do mesmo modo que o faz, no último quadro, mas agora no corpo de Uílton. No seu último depoimento, Cida deixa claro que outras possibilidades são possíveis, no entanto, limitadas a sua condição doméstica:

“Se quiser casar pode casar, mas tem que deixar tudo limpinho. Se quiser namorar passear em parque, dançar em salão, pode tudo, mas só depois que arrumar a cozinha. Nós vive nesse sistema, primeiro a gente arruma a coisa dos outros e depois a gente vai ver o que a gente pode fazer por nós mesmas.” (Cida)

Assim como a história de Cida, a história de Rai termina com um matrimônio de sucesso, mas que também, antes de tudo, é controlado pela sua função. No início do filme, o objetivo da vida de Rai era casar. Esperava por um príncipe encantado que pudesse mudar seu destino (ver 2.2). Afirmou que não estava atrás de homem, mas de um “marido”, ou seja, um amor, mas também um provedor, alguém



Figura 44 (39min)

que pudesse fazê-la feliz emocionalmente, mas também economicamente. Conhece Gilvan em uma cena que parece conto de fadas[figura 44]. Rai abre a porta da casa onde trabalha e vê Gilvan com um buquê de flores na mão. A música enternecedora e a campainha, remetendo ao som de sininhos, anunciam que aquele seria o momento que conheceria o grande amor. Porém, toca um som que alude ao fracasso e a traz de volta para a realidade: descobre que as flores eram para patroa e não para ela, sugerindo que o sonho, um amor de cinema/uma outra possibilidade, não é esfera permitida para a doméstica.



Figura 45 (1h10min)



Figura 46 (1h18min)

Mesmo assim, Rai e Gilvan começam a namorar e logo decidem se casar. Na cena [figura 45], a jovem aparece muito empolgada sendo conduzida pelo noivo em uma moto (é levada, mas não anda sozinha) enquanto ambos planejam o futuro juntos. Rai quer casa e

filhos, no entanto suas aspirações estão entrelaçadas a sua condição servil e feminina. Primeiro, ressalta a possibilidade de morar depois do casamento no sítio da patroa, que no momento está precisando de caseiro, ou seja, a necessidade da regente vem em primeiro lugar. Segundo, diz que o noivo deveria falar com a patroa da intenção que eles tem de casar, ou seja, pedir permissão a “senhora” – chefe responsável por decidir o destino de todos os membros da família, inclusive dos criados. Por fim, não reconhece uma possibilidade dela mesmo conseguir uma ascensão profissional, mas apenas do futuro marido (de vigia, para porteiro e depois para zelador), o que garantiria um futuro promissor para os dois.

Rai sofre uma decepção com Gilvan e o noivado termina. Por acaso do destino, acaba conhecendo Jailto, o comparsa do ex-noivo, e acabam se casando. Após a cerimônia, observamos uma cena [figura 46] muito semelhante a apresentada anteriormente. Rai aparece novamente contente e empolgada sendo levada pelo novo marido em uma moto sugerindo que para a personagem o destino é ser conduzida por alguém, ser protegida pelo noivo ou pela “família” onde trabalha (o capacete quase cobre seu rosto, sua subjetividade, quase por completo nas duas cenas), mas nunca mover-se com as próprias pernas. Embora feliz com o casamento, durante a cena, explica: “adorei casar! Só foi chato porque o casamento foi no domingo e no outro dia já era segunda-feira e o pior é que era a terceira segunda-feira do mês, dia da faxina geral”. Isto é, Rai alcança o final feliz que tanto almejava, mas compreende que essa felicidade dura muito pouco quando se é doméstica. Nesse momento, vemos imediatamente após a cena da suposta “liberdade”, a doméstica jogando água e esfregando o chão.

Vemos que tanto para Cida quanto para Rai, o elemento masculino é responsável por amenizar, mas não acabar com a árdua situação doméstica e todas as consequências de que dela provem. Diferente de Kelly, que sofreu uma auto-reconfiguração completa a partir da auto-compreensão que a arte lhe proporcionou, Cida, Rai e Roxane cambiam apenas em alguns aspectos da vida amorosa. O relacionamento amoroso é um acontecimento na vida particular das trabalhadoras, visto que proporcionam uma nova possibilidade – uma vida mais divertida e tranquila (seja emocionalmente ou financeiramente) – no entanto isso não provoca nenhuma modificação significativa na condição doméstica, feminina “por excelência” assim como o papel da mulher no casamento tradicional. Visto que vida particular e doméstica são profundamente ligadas parece que o amor só pode acontecer para a doméstica se não interferir na sua função. Portanto, esse acontecimento não é capaz de provocar uma ruptura na sina ou na serviência intrínseca, na verdade, em certo sentido, até corrobora com esses discursos.

Em relação a Roxane, o relacionamento com um homem não é amoroso, mas sim comercial. No entanto, do mesmo modo, indica a dependência da doméstica pelo elemento masculino para uma possível ascensão.

Diferente das outras quatro personagens, Roxane deixa claro que ser doméstica é algo transitório em sua vida. Manifesta que compreende a condição ao dizer que as patroas não gostam das domésticas e só as aturam “porque não gostam de limpar bosta, lava chão e esfregar as cuecas dos maridos”. Ela apresenta maior chances de mobilidade, pois sua configuração branca de os olhos azuis e escultural encaixa-se melhor nos padrões que estão autorizados a pertencer a outras esferas da sociedade³⁷. Devido a isso, observamos uma personagem em movimento – faz poses, dança, gesticula – e que não aceita tudo que lhe é determinado – impõe ordens, exige e questiona. Assim, ela é a única que está sempre em conflito com a patroa e a que encontra nas pequenas subversões um modo de quebrar em certa parte a serviliência.



Figura 47 (47min28seg)

Na cena [figura 48], a doméstica está ao telefone reclamando que não pode sair, pois a “vaca da Dona Odete” não chegou para acertar o pagamento. Para vingar-se, pensa em fumar



Figura 48 (51min50seg)

por toda a casa ou deitar na cama com sapato e tudo. Afirma: “elas pensam que empregada é tudo ignorante, você tá entendendo, depois elas ficam tudo chocada quando põe veneno nas comida, pinho sol, ajax, pra vingar as maldades que elas faz com a gente”. Contudo, essas subversões não são capazes de quebrar a relação patronal que está atrelada. Ela não pode ir ao curso de modelo ou a festa que Quitéria convida no telefonema, pois está presa dentro da casa, pois depende do pagamento chegar, pagamento que a patroa nem parece se importar em estar atrasado (ver 2.1).

³⁷ Interessante notar como as personagens negras possuem menor grau de mobilidade em *Domésticas*. Créo e Quitéria não nos apresentam nenhuma chance de uma nova possibilidade. Kelly só propõe uma quebra quando tem consciência da situação negra no Brasil, como vimos no rap. Por outro lado, as personagens brancas, Cida, Rai e Roxane, nos apresentam maiores possibilidades de irrupção. Isso indica que o elemento raça na constituição do corpo doméstico é o que tem maior poder de controle sobre o que pode ou não realizar a personagem.

Desde o início, fala que quer algo diferente para seu futuro. Decidi virar modelo e manequim. Faz um composite [figura 48], uma série de fotos sensuais, material que seria a porta de entrada para o mundo *fashion*. Todavia, a oportunidade que lhe aparece é a prostituição, sugerida talvez pela exclusão reservada a mulher sem educação formal ou por ser doméstica (corpo aberto ao abuso). A prostituição para Roxane é um acontecimento. É uma possibilidade concreta de mobilidade, pois a considera uma função ainda superior que a de doméstica. Ao chegar na casa do cliente, o vermelho da roupa e o olhar de cima para baixo de Roxane destaca-se em relação as cores claras e a posição atrás e mais abaixo da doméstica na cena [figura 49]. Roxane mostra-se realizada e contente quando a doméstica pergunta se deseja um cafezinho. O momento alude ao fato de Roxane quebrar o que sempre lhe foi determinado e estar no lugar do dominador. Ela afirma após o primeiro programa: “não achei ruim não, melhor do que fazer faxina”.



Figura 49 (54min56seg)

Contudo, notamos que, tanto quanto a função doméstica, a nova função está atrelada ao controle sob o corpo feminino já que advém do relacionamento comercial do corpo físico da mulher (agora sexualizado) determinado pelo elemento masculino. Além disso, a prostituição carrega também o estigma de uma não profissão, em que as redes da serviliência são também bem ajustadas e as possibilidades de entrada em outras esferas também são restritas. Desloca-se pois a configuração branca e escultural permitem, porém, apesar de certa emancipação e empoderamento inicial alcançado com a nova profissão, Roxane ainda vê seus desejos serem determinados por seu gênero e classe.

Ela não deixa o emprego de doméstica, concilia-o com o de prostituta, sugerindo que ainda não foi possível desvencilha-se do destino do modo que esperava. Afirma no seu depoimento final: “porque isso daí (trabalho doméstico) não é um desejo que a pessoa tem, né? isso daí é uma sina”. Na cena [figura 50], dança sozinha e em *off-screem* ouvimos a sua

voz pedir a sua agenciadora que consiga caras melhores para ela (melhores condições de trabalho) ou algum trabalho com fotografia ou televisão (outras possibilidades), mas salienta “não estou reclamando não, viu” demonstrando que está bom do jeito que está (serviliente) e que permanece na mesma situação alimentada pela esperança de um dia mudar. Podemos dizer que o caráter truncado da dança, com os braços colados ao corpo e passos curtos, remete simbolicamente a liberdade/aprisionamento inspirados pela personagem. Dança, mas no seu quadrado.



Figura 50 (1h8min)

3.3 Maternidade e Independência financeira

Mesmo com todas as reconfigurações apontada por Jéssica, notamos que, por um lado, o discurso de Val, em *Que horas ela volta?*, continua imbuído da inércia, dos pré-ditos e da serviliência, como abordamos no capítulo 2. A doméstica resiste as possíveis mudanças e espera que a menina incorpore as mesmas “regras” que para ela já estão naturalizadas no seu dia-a-dia a muito tempo. A mãe classifica a filha como “metida”, aquela que vê tudo como um “presidente da república” e que se acha superior (ver 2.1). Val está sempre em pé (ver 2.2), portanto, quando Jéssica senta notamos o incômodo da doméstica que repete diversas vezes “saia daí”. A ação “sentar” delimita em certo parte a impetulância característica de Jéssica, afinal para a doméstica tal gesto representa “preguiça” e “descaso” com o trabalho.

Entretanto, a partir do embate mãe e filha, vemos desencadear progressivamente e sutilmente um processo de desidentificação/desincorporação em Val. No dia que segue a chegada da filha, vemos a doméstica no horário de trabalho sem uniforme, sem avental e com os cabelos bagunçados [figura 36] sinalizando a primeira ruptura dos padrões rotineiros. O nervosismo e a angústia da personagem se intensificam e ela quebra um objeto de prata

[figura 51] indicando que não está mais habilitada a esse trabalho (parece que o manejo com o serviço doméstico está se desfazendo aos poucos) e simbolicamente as quebras que estão começando na sua vida. Bárbara ordena que Jéssica fique “da porta da cozinha para lá” e Val responde “da porta da cozinha pra cá, não é?” e com a mão faz



Figura 51 (54min44seg)

um movimento em direção a sala. Os fios cruzados do diálogo indicam a entrada da voz advinda dos dizeres de Jéssica no seu próprio dizer. Aludem ao câmbio da compreensão de Val sobre os lugares que pode estar ou não, do que pode dizer ou não. Fato que se legitima na sequência quando Val entra na piscina e pede demissão.



Figura 52 (1h29min)

Jéssica conta para Val que passou no vestibular. O fato a proporciona imensa felicidade e orgulho, sensações que se transmutam em liberdade: Jéssica entra na Universidade e Val entra na piscina. Em plano americano, a doméstica está no centro destacada pelas luzes internas do espaço [figura 52]. Ao som de uma música comovente liga para filha, diz que a ama e mexe-se: bate com as mãos e as pernas na água para que a garota possa ouvir. A sequência simboliza a tomada de consciência da doméstica, pois permite a si mesma pela primeira vez em mais de dez anos ocupar e produzir gestos em um lugar amplo e até então exclusivo. O destaque é em si e na sua subjetividade. Envolver-se com a água, permite também a desincorporação da ideia de “contaminação” que carregava. Além disso, proporciona uma aproximação genuína com a filha, pois cometer o mesmo ato transgressor parece colocá-las em uma mesma esfera. Enfim, Val compreende que há um novo habitar possível e inicia a resignificação do seu papel materno.



Figura 53 (1h34min)

Após esse momento, as coisas parecem deslanchar. Personagem, objetos, convicções e sentimentos deslocam-se. Val consegue finalmente alugar uma casa para ficar com a filha e aproximá-las. Os objetos antes amontoados em seu quartinho são desencaixotados e aparecem

sendo usados na sua própria casa indicando a funcionalidade de suas coisas e de sua vida para ela mesma e não para os outros. Quando conversa com a garota na sacada [figura 53] as vemos envoltas de plantas e com luminosidade intensa, assim como as cores de suas roupas, representando o novo respirar. Além disso, observamos ambas agora pertencerem (e não serem figurantes) a um cenário amplo e distinto do clausuramento doméstico, isto é, a cidade. Fato que situa as personagens no espaço e no tempo. Estão inseridas na comunidade.



Figura 54 (9min22seg)



Figura 55 (1h36min)

Na cena [figura 54], na primeira parte do filme, em meio a rotina cansativa, Val descansa na área externa da casa após pendurar a roupa. Durante doze segundos, a câmera fixa mostra em primeiro plano a doméstica inclinada para o sol parecendo aproveitar seu único horário livre: o “banho de sol” (típico em sistemas carcerários). Ouvimos apenas o som de algumas gotas caindo, cachorros latindo e carros passando ao fundo que assinalam a solidão e o distanciamento da sociedade da personagem. As cores brancas da camiseta e avental de Val fundem-se com as roupas penduradas do varal sinalizando a fusão entre corpo e função. Na cena [figura 55], já no final da película, após todos os ocorridos e após Fabinho deixar a casa para fazer intercâmbio, vemos Val na área externa novamente, no entanto, agora as roupas do varal e da doméstica são coloridas, porém não ajustam-se uma a outra. O fato alude a quebra de vez com o serviço doméstico e a reconfiguração de Val. Anuncia que a

afetividade e a serviliência que a segurava naquele local não a prendem mais, os baldes são esvaziados e a camisa dos Ramones do garoto abandonada. Vemos que o poder em controlar o próprio destino é uma possibilidade conseguida, já que agora está na mãos da doméstica fazer isso e não dos pré-estabelecidos delineados anteriormente.

A doméstica então pede demissão. Bárbara faz uma oferta para aumentar o salário da empregada, porém ela deixa claro que dinheiro não era o problema e se vai. Como percebemos desde o início da narrativa, Val é financeiramente independente. Mandava dinheiro todo mês para criar a filha e não relata nenhuma ligação financeira com o pai de Jéssica. O acúmulo de produtos no seu quartinho (ver 2.1) e o fato de quando visitava Jéssica chegava “toda rica e cheia de presentes” insinua o poder de compra adquirido pela trabalhadora. E esse respaldo financeiro que também influencia na decisão da doméstica. Talvez se não o tivesse, mesmo com todas as rupturas, Val ainda assim estaria atrelada ao serviço (como acontece com Roxane, por exemplo) e não teria o poder de ficar um tempo sem trabalho e escolher outra profissão (exprime o desejo de se tornar massagista).



Figura 56 (1h39min)



Figura 57 (1h39min)

No caminho para a nova casa, temos o olhar de Val de dentro do carro (não mais transporte público) para o que há em frente [figura 56]. Vemos em plano geral a dimensão completa da avenida e os carros deslocando-se para frente em meio as seis vias possíveis, aludindo ao movimento e aos novos caminhos possíveis de serem trilhados pela doméstica no agora ambiente livre e público. Novamente, é claro a inserção da personagem na comunidade. Um corte ocorre e miramos o rosto de Val [figura 57]. A janela está aberta, o vento está na cara e o sol ilumina a ex-doméstica que aparece em *close-up* indicando o momento subjetivo em que se dá a concretização da liberdade da personagem. Agora, a ex-doméstica aproveita o sol por completo durante o tempo que deseja e não apenas os feixes de luz delimitados pelos espaços recortados da área externa da casa. Val está sendo conduzida, mas diferente de *Domésticas*, essa condução não refere-se a dependência da pessoa que conduz, já que trata-se de uma carona (a pessoa que conduz nem aparece na cena enfatizando a não importância de quem o faz). Quem direciona e determina os rumos a seguir é Val.

Na sequência final, vemos a ex-doméstica finalmente sentada em uma cozinha [figura 58]. Não se incomoda em pedir a filha que prepare um café para as duas e desfruta desse momento em plena quinta-feira a tarde indicando mais uma vez a quebra temporal. O café é servido em um jogo de xícaras com cores descasadas, “preto no branco, branco no preto” que Val considera “diferente” assim como a filha. Fato que indica todas as alternâncias propostas pela menina e agora legitimadas. A porcelana foi “furtada” da casa onde trabalhava, na realidade, era o presente que Val ofereceu a Bárbara no aniversário, mas que a patroa desprezou. A pequena subversão reporta a fratura entre uma Val “benevolente” e “cordial”, para uma Val não “vingativa” (como Roxane, por exemplo), pois não deseja o mal dos patros, mas aquela que entende que seus gostos, desejos e aspirações não são mais determinados e podem vir em primeiro lugar. Enfim, pode mover.



Figura 58 (1h41min)

Por fim, Val encerra o ciclo determinado para a doméstica de estar apartada afetivamente e espacialmente dos filhos, quando mostra ter o poder (devido a todos os fatores visto acima) de decidir e não deixar o ciclo repetir-se também com Jéssica (que teve que deixar o filho no nordeste para poder estudar). A ex-doméstica diz para menina ir buscar Jorge pois irá cuidar do menino (já que agora há respaldo para isso). Após todo o processo de desincorporação, Val compreende que a maternidade não deve ser determinada inteiramente pela função profissional (apenas o aspecto financeiro). Entende que a distância afetiva e espacial era determinada por todos os fatores que a prendiam na casa. Percebe que ao desvincilhar-se de tudo o que aprisionava lhe abre a possibilidade de decidir ser mãe.

Assim sendo, podemos dizer que a partir acontecimento Jéssica, Val desincorpora discursos, constrói novas significações e, portanto, amplia o seu grau de mobilidade. As possibilidades apresentadas por Val é a mudança do trabalho doméstico para o trabalho autônomo. É a quebra da sina, da serviliência e do discurso de “contaminação” e “bondade”. É também o habitar espaços outros, a cidade/a casa própria, que não apenas os espaços cerrados da cozinha e do quartinho de empregada. É também determinar o próprio destino e o da sua família. É poder escolher ser mãe e é encurtar distâncias.

4. Considerações Finais: “Da porta da cozinha pra lá? Da porta da cozinha pra cá, não é?!”

“A mobilidade humana é irredutivelmente uma experiência de incorporação” (CRESSWELL, 2006, p.4). Em outras palavras, a mobilidade raramente é apenas a linha de A para B, mas sim trânsito imbuído de significados e poder. Mobilidade é a interface entre movimento físico e representacional que faz parte do processo de produção social do tempo e do espaço (ibid p.5). Tendo em vista essa perspectiva da geografia cultural apresentada por Tim Cresswell, buscamos nesse trabalho demonstrar como se dá a (i) mobilidade da personagem doméstica nas películas *Domésticas* (2001), de Fernando Meirelles e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Demonstramos, aqui, por meio de aspectos estilísticos e discursivos, como a doméstica se desloca, produz gestos e ações, como aparece aprisionada ou livre, se é possível para ela ocupar ou não ocupar, transgredir ou não transgredir, enfim, se incorpora e/ou desincorpora discursos que delimitam o seu mover. Partimos do pressuposto que modos de incorporação e desincorporação de um espaço-tempo social é na maior parte restrito e/ou estagnado para essa personagem, ao passo que práticas de poder agem respaldadas na identidade doméstica negativa dada como intrínseca feminina, pobre e negra. Todavia, mostramos que alterações nos procedimentos de controle possibilitaram novas rupturas e modos de desidentificação.

Assim sendo, em primeiro lugar, compreendemos como a identidade da personagem doméstica foi edificada desde os oitocentos com finalidades ideológicas (RONCADOR, 2008), alicerçada em mitos, estereótipos, estruturas e discursos, que legitimaram-se no imaginário doméstico brasileiro. Em suma, após o fim da escravidão, seguindo o projeto de (re)construção, modernização e higienização do Brasil, emergem os discursos da doméstica “contagiosa”, “suja”, “vingativa” e “incompetente”. Em contra partida, com os ideais de confraternização inter-racial de Freyre, surgem os mitos da *mãe-preta* (“maternal” “bondosa”, “servil” e “assexuada”) e da *mucama mulata* (“sedutora”, “irresistível” e “fácil”). Entre os anos 70 e 80, devido aos movimentos liderados pelos setores populares, observamos a entrada da subjetividade dessa figura. Visto isso, mostramos como a representação dessa personagem no cinema segue os aspectos delineados por esse imaginário. Nas chanchadas a doméstica ganha destaque por meio de uma figura caricata e satírica. Já nas pornochanchadas, ela aparece hiperssexualizada: “fogosa” e “alcançável” está pronta para suprir as fantasias sexuais dos patrões. Não enfatizada durante o Cinema Novo, a personagem resurge dando certa abertura a sua voz em produções do Cinema Marginal e da Embrafilmes. Enfim, no cinema

contemporâneo, vimos que as relações afetivas e o efeito da delimitação dentro do espaço doméstico são problematizados (SHAW, 2016). *Domésticas* e *Que horas ela volta?* inserem-se nesse contexto.

Posto isso, em segundo lugar, iniciamos a análise dos filmes apontando como práticas de poder (FOUCAULT, 2004) e a incorporação dos discursos enraizados nos dizeres sobre domesticidade vistos anteriormente acarretam na imobilidade da doméstica. Nesse ponto, demonstramos como os filmes se aproximam, pois em ambos a personagem aparece em **cárcere privado**. A câmera age como um panóptico (FOUCAULT, 1997). O posicionamento acima das personagens encarcera e gera uma atmosfera de vigia constante e auto-controle. Os espaços fechados, pequenos, recortados e asfixiantes sugerem o mesmo. A solidão assola a doméstica pois é isolada espacialmente e temporalmente no ambiente doméstico, fato que restringe a sua integração no ambiente público. Dicotaremos também como nas duas produções vemos **todo dia ela fazendo tudo sempre igual**. Salientamos a certa frequência na produção de gestos, na incorporação de pré-ditos, de ações de discursos repetidos. Cotidiano regrado, pontual e que deixa para depois pensar na vida a levar, as personagens são sentenciadas a sina inerente ao trabalho doméstico e seus dizeres não são validados.

Por fim, evidenciamos que por meio de práticas de subjetivação (BAKHTIN/VOLOVHÍNOV, 2006 e BADIOU, 2013) a desincorporação/desidentificação de discursos demarcados se fazem possível resultando em um grau maior/menor de mobilidade. Defendemos que em *Domésticas* e em *Que horas ela volta?* esse processo ocorre de maneira distinta. Visto que tiveram contato com outras vozes sociais, em ambas as películas, as **filhas** configuram personagens que modificam estruturas. Contudo, Kelly é sujeito transformador apenas de si mesma e Jéssica transfere as novas perspectivas também a sua mãe. No filme de Meirelles e Olival, **casamento** e **prostituição** são também outros modos de disrupção. A dependência financeira e emocional de um elemento masculino indica a possibilidade de conduzir a outra esfera. Todavia, a ligação entre as práticas que determinam o trânsito masculino e feminino e a vida particular e a vida profissional são ainda arraigadas, fato que não permite rupturas significativas de nenhuma personagem com a condição doméstica. No filme de Muylaert, entretanto, vemos a quebra completa de hierarquias. Além de Jéssica ser o acontecimento transformador na vida de Val, a **maternidade** e a **independência financeira** são fatores que também atuam para a reconfiguração da personagem. Devido ao respaldo financeiro adquirido e ao desligamento com práticas que aprisionavam na casa grande e a apartavam da filha, Val torna-se condutora da sua própria vida.

Em suma, notamos que em *Domésticas* as personagens experienciam a mobilidade, mas com intensas restrições. Para Quitéria e Créo – negras e resignadas – mover é quase nulo. Roxane, Rai e Cida – brancas e ativas – embora apresentem possibilidades maiores, suas aspirações resbalam a condição feminina. Em *Que horas ela volta?* os rumos são outros. Val inicialmente resiste as mudanças, contudo a partir do contato com a filha a personagem reconfigura-se. Surge, então, uma experiência móvel liberta de todas as amarras com já ditos sobre o que poder ser/estar/fazer a doméstica brasileira. Assim sendo, entendemos, enfim, que práticas poderosas agem a fim de manter a doméstica conformada, parada e de certo modo culpada por nascer nessa situação. Práticas que a faz entender qual é a sua função na casa, na família e na sociedade, assim como Bárbara determina para Jéssica: “da porta da cozinha para lá”. No entanto, o contato com novas vozes, acontecimentos, discursos e representações, permitem a essas trabalhadoras desidentificar com toda à sombra de um passado de exclusão. Apresentam uma nova possibilidade, um novo dizer, um novo habitar, delineados agora semelhante ao sopro de esperança enunciado por Val: “da porta da cozinha pra cá”.

5. Referências Bibliográficas

- BADIOU, A. & Tarby, F. *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2013.
- BADIOU, Alain. *Manifiesto por la filosofía*. Traducción de Victoriano Alcantud Serrano, Buenos Aires, 1990.
- BAL, Mieke. *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. A Estética da Criação Verbal. 3ª ed. São Paulo: Marins Fontes, [1979] 2000.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. / (V. N, Volochínov). 12ª ed. São Paulo: Hucitec, [1929] 2013.
- BORDWELL, David and THOMPSON, Kristian . *Film art: an introduction*. 8th ed, New York, 2008.
- BRASIL, Constituição (1972). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1972.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- CRESSWELL, Tim. *On the move: Mobility in the modern western world*. Taylor & Francis Group, LLC. New York, 2006.
- _____. *Place. A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da senzala à colônia*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.
- DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto/Unesp, 1988.
- FOUCAULT, Michael. A arqueologia do saber. 6ª ed, Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2002.
- _____. A Ordem do Discurso – Aula inaugural no College de France. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 20ª ed, Loyola: São Paulo, 2010.
- _____. Microfísica do Poder. 19ª ed, Graal: Rio de Janeiro, 2004.
- _____. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Vozes: Petrópolis, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51ª ed. São Paulo, Global Editora, 2006.
- GRAHAM, Sandra L. *Proteção e obediência: criadas e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

HALL, Stuart. *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *The Question of Cultural Identity*. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, T. *Modernity and its Futures*. Polity Press/Open University Press, 1992.

IBGE. *Pesquisa nacional por amostra de domicílios: síntese de indicadores 2013*. Coordenação de Trabalho e Rendimento. 2 ed, IBGE. Rio de Janeiro, 2015.

LANA, Lígia. “*Da porta da cozinha pra lá*”: gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta*. Revista Rumores, número 19, volume 10, janeiro/junho, 2016.

MASSEY, Doreen. *A Global Sense of Place*. From Space, Place and Gender. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MEIRELLES, F.; OLIVAL, N. *Domésticas*, o filme. 2001, 02 Filmes e Imagem Filmes, 85 min, DVD

MELO, Max. *Empregada na cama e no fogão: Mãe-pretas e mulatas no audiovisual brasileiro*. VI Encontro Regional Sudeste de História da Mídia – “Mídia, fluxos migratórios e diásporas: perspectivas históricas”. ISSN 22384499. Niterói, 2016.

MORAES, Dênis de. *Imaginário Social, Cultura Hegemonia 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.

MUYLAERT, Anna. *Que horas ela volta?* São Paulo, Pandora Filmes, 2015, 112 min, DVD.

NASCIMENTO, Renata. *Rio, 40 Graus: Representações das Mulheres Negras no Filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*. Dissertação de Mestrado. Brasília, 2014.

PAIVA, Odair da. Resenha de “Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária” de Marilena Chauí. *EccoS Revista Científica*, vol. 2, núm. 1, junho pp. 98-100 Universidade Nove de Julho. São Paulo, 2000.

RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RONCADOR, Sônia. *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999*. – 1st ed, Palgrave Macmillan. New York, 2014.

_____. *Criadas no more: notas sobre testemunhos de empregadas domésticas*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, número 21. Brasília, janeiro/junho, 2003.

SANCHES, S. *Trabalho doméstico: desafios para o trabalho decente*. Estudos Feministas, v. 17, n. 3, p. 879-888, 2009.

SILVA, Odinaldo da Costa. *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com empregadas domésticas do Distrito Federal*. Dissertação de mestrado. Brasília, 2007.

SOUTO, Mariana. *Novas Emergências das Relações de Classe no Cinema Brasileiro*. In: GUIMARÃES, Victor (org.). *Doméstica: Coletânea de Textos + Filme*. Recife: Desvia, 2015.

SHAW, Débora. *'Intimacy and Distance' - Domestic Servants in Latin American Women's Cinema: La mujer sin cabeza and El niño pez*. In. *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*. I.B. Tauris, 2017.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Summus Editorial, São Paulo, 1997.

VOGELZANG, W. *Criando Lugares As relações sócio-espaciais brasileiras contemporâneas no longa-metragem Que horas ela volta? (Anna Muylaart, 2015)*. Tese de Bacharelado. Utrecht, 2015.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema*. Coleção Arte e cultura; v. nº5. Edições Graal: Embrafilme Rio de Janeiro, 1983.