
Trabalhar e habitar: o espaço ocupado pelas empregadas domésticas em *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Três verões* (Sandra Kogut, 2020)¹

Kelly Demo CHRIST²

Miriam de Souza ROSSINI³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

Resumo

Nos filmes *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Três verões* (Sandra Kogut, 2020), as empregadas domésticas são as protagonistas. Para além da presença de Regina Casé no papel principal, nota-se aspectos em comum que traçam uma linha entre essas produções. A partir de uma análise da narrativa, problematiza-se o espaço ocupado pelas empregadas domésticas dentro dos lares em que habitam e trabalham, e suas táticas (CERTEAU, 1998) para reivindicar um lugar que é, por si só, um espaço de uma família que não é a sua. Como considerações finais, discutiremos a presença dos lugares de afeto que são ocupados pelas empregadas domésticas nas relações com as famílias para quem trabalham.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Empregada doméstica; Que horas ela volta; Três Verões.

Introdução

Quando optamos por utilizar a denominação profissional *empregada doméstica* ao longo desse texto, reforçando o feminino da expressão, não se trata de uma escolha imprecisa. No Brasil, historicamente é um trabalho exercido majoritariamente mulheres, cujas origens se dão no período colonial, em que mulheres escravizadas cumpriam os serviços prestados na Casa Grande, ainda que não somente (PINHEIRO, et. al, 2019)⁴.

O estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), realizado por Pinheiro et. al. (2019), explicita esses resquícios escravocratas do trabalho doméstico.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: kelly.christ@yahoo.com.br.

³ Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Cinema pela USP. Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, junto ao Departamento de Comunicação e ao PPG em Comunicação. Bolsista de Produtividade do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

⁴ O estudo foi feito a partir de dados coletados em 2018 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), na Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua). É importante para nosso artigo, pois divulga e analisa dados, contribuindo para a compreensão dos atuais contextos das trabalhadoras domésticas no Brasil. Iremos nos referir ao estudo citado como PINHEIRO, et. al, 2019.

Trata-se nos dias atuais de uma categoria formada principalmente por mulheres negras, vindas de famílias de baixa renda e com pouca formação escolar. A natureza patriarcal dessa função é reforçada por estarem atreladas às mulheres.

A partir de *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Três verões* (Sandra Kogut, 2020), o presente artigo propõe analisar como a narrativa dos filmes constrói a tensão entre as personagens empregadas domésticas que moram no emprego e a família para quem trabalham, e como se dá a reivindicação de um espaço próprio para elas. A linha que une os dois filmes vai além de sua protagonista, vivida por Regina Casé, que fez Val e Madá respectivamente. Historicamente, nos filmes nacionais, as empregadas domésticas possuem poucas aparições, papéis rasos, existindo por vezes apenas para representar o poder aquisitivo de seus patrões. Esse tipo de construção vem se alterando, em vários filmes contemporâneos, com os acontecimentos girando em torno dessas personagens, como será exposto no próximo tópico.

Ao colocá-las no centro dos acontecimentos, há uma quebra imediata da forma como passam a se inserir nas narrativas. Tanto Val quanto Madá são mulheres complexas, carregadas de histórias, modos próprios de agir. Isso faz evocar Michel De Certeau (1998) nas discussões que permeiam as denominadas “artes de fazer”, e que engloba o pensar, investido nas ações práticas, ou então as táticas. O autor percebe na antidisciplina uma relação lógica de astúcia, as quais percebemos nas ações das empregadas domésticas nas narrativas estudadas.

Traremos uma breve análise dos filmes de forma individual, para em seguida podermos colocar em discussão: quais espaços habitam as empregadas domésticas? Como ocupam esses espaços?

Concordamos com Jacques Aumont e Michel Marie (2004) de que a análise fílmica nos propõe apreciar melhor a obra para assim compreendê-la, pois ainda que pertença a um contexto de realização, também aponta em si um texto, formado a partir das estruturas narrativas, dados visuais e sonoros, que são capazes de construir um efeito. Mesmo que não haja uma fórmula única para produzir uma análise, por isso não sendo possível esgotar aqui as interpretações sobre nossos objetos de estudo empírico, fizemos um recorte que busca discutir nosso problema de pesquisa.

Essa problemática surge a partir da percepção de que uma das características do trabalho doméstico é estar inserido em espaços privados, longe do campo de visão alheio, e apartado do espaço público. Por isso, mobilizamos em nosso estudo os conceitos de

Marc Augé (1994) definindo os lugares como territórios conectados a uma identidade, algo relacional, histórico, tendo como contraponto o que chama de não-lugares, que se relacionam com o efêmero, o provisório, o espaço de uma individualidade solitária. Discutiremos em nosso artigo a respeito de como as funcionárias domésticas transitam entre lugares e não-lugares em seus empregos, principalmente quando os ocupam como espaço de moradia.

Dessa forma, as narrativas discutidas servem para pensarmos sobre a construção de um imaginário em torno da figura das empregadas domésticas. Quando nos referimos a imaginário, utilizamos o conceito a partir das reflexões de Sandra Jatahy Pesavento (2012). Para a autora, imaginário é “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” (PESAVENTO, 2012, p. 43). Portanto, devemos pensá-lo como histórico, e composto por imagens, discursos, símbolos e práticas que visam a estruturar e atribuir sentido à realidade. Também é constitutivo do imaginário, crenças, ideias e valores que constroem identidades, inclusões, exclusões e hierarquias sociais. Com efeito, ao pensarmos na figura da empregada doméstica e seu trabalho inseridos em uma sociedade classista e subordinadora como a brasileira, nota-se que há um posicionamento hierarquizado que contribui com sua desvalorização material e simbólica.

A partir disso, em nossos objetos de pesquisa, chama atenção que o emprego doméstico é caracterizado por uma falta de limites claros, seja no que tange as relações empregatícias ou afetivas. Legislativamente, as funções exercidas por essa profissão são vastas, abrangendo limpar, cozinhar, lavar roupas, babá, caseira, e quaisquer outras incumbências que possam ser exercidas de forma doméstica, sem fins lucrativos para o empregador. Para além dos limites do que devem fazer na casa, é característico que as empregadas domésticas criem vínculos com a família de seus empregadores, como ocorre nos filmes que analisaremos.

Em nossa pesquisa de mestrado, pensamos nos meios de comunicação, no caso o Cinema, como uma ferramenta de expressão de determinadas imagens e discursos, visões de mundo, valores e identidades, capaz de reformular ou reforçar as estruturas sociais hegemônicas (ROSSINI, 2009). Por isso surge o interesse de entender como as narrativas em torno das personagens das empregadas domésticas vêm sendo atualizadas nos filmes brasileiros contemporâneos, em especial após a aprovação das Propostas de Emenda à

Constituição (PEC) nº 66 de 2013 e Lei Complementar nº 150 de 2015, que equipara os direitos dessas trabalhadoras, através da chamada PEC das Domésticas.

Concordamos com Ulpiano de Meneses (2005) de que a visão é uma construção histórica, de forma que não podemos pensar apenas na imagem e em seus observadores, de forma dissociada dos contextos culturais e sociais. No caso dos filmes aqui tratados, assinalam um contexto brasileiro recente, marcado pela transição de um período de crescimento, redução da pobreza, ascensão da nova classe média, para um momento de recessão econômica e escândalos de corrupção.

Que horas ela volta? se passa em 2015, mesmo ano em que começa a história de *Três Verões*, a qual avança por três anos. Nessa época era discutida com abundância as questões relacionadas ao emprego doméstico e seus vínculos empregatícios. A melhoria da situação das mulheres que exercem a função através da aprovação das leis, ainda dá passos lentos, e o período de instabilidade na economia brasileira também acaba afetando a implementação das medidas, e com isso reforçando o contexto da informalidade.

O artigo está organizado em quatro seções: a primeira contextualiza a personagem da doméstica no cinema brasileiro; a segunda e terceira aborda cada um dos filmes; a quarta reflete sobre o lugar da empregada doméstica nas narrativas fílmicas. Nas considerações finais, tencionaremos sobre o quanto os lugares ocupados pelas personagens estão atrelados ao que conhecemos sobre as empregadas domésticas em nossa sociedade.

Empregadas Domésticas no Cinema Brasileiro

Ainda que os primeiros filmes realizados no Brasil sejam datados de meados da década 1910, é apenas em *Terra violenta* (Edmond F. Bernoudy e Paulo Machado, 1948), *Terra é sempre terra* (Tom Payne, 1951), e *O saci* (Rodolfo Nanni, 1951) que encontramos em nossa pesquisa a personagem das empregadas pela primeira vez. É interessante notar que os três possuem contexto agrícola, se passando no início do século XX, e as empregadas são mulheres negras. Nos dois primeiros, a atriz é Ruth de Souza, e na obra adaptada de Monteiro Lobato, Benedita Rodrigues interpreta Tia Nastácia.

Tia Nastácia aparece em cena todas as vezes com alguma atividade, cozinhar, servir a mesa, alimentar as galinhas, etc. É notável que sua fala possui erros gramaticais e tons coloquiais, igual a outros personagens negros da história, ou seja, Tio Barnabé e o próprio Saci. Essa característica de falar é diferente dos demais personagens brancos da

história. Ela cuida e diverte as crianças com suas histórias de sabedoria popular e superstições.

Na década de 1970, em especial nos filmes da Pornochanchada, a empregada negra também esteve presente em alguns filmes, a exemplo de *Como é boa nossa empregada* (Victor di Mello, Ismar Porto, 1973), onde elas são símbolo de uma figura erotizada, com roupas curtas, sendo desejo sexual dos homens. E esse era outro dos papéis impostos às mulheres que cuidavam da casa alheia, muitas vezes morando em um pequeno espaço improvisado em quarto, sem uma privacidade própria.

Conforme Max Milliano Melo (2016), até os anos 1980 era raro que empregadas domésticas estivessem em papéis principais, sendo percebidas pelo autor principalmente como um retrato de uma ambição de consumo, desejo sexual dos patrões, ou o pilar da manutenção da ordem do lar. Melo explica que se faz presente em obras mais recentes uma maior profundidade, o que as coloca como sujeitos históricos.

Ao pesquisar filmes em que elas tivessem protagonismo, notamos que a partir de 2001 há maior recorrência, destacando-se na trama, com falas, nome e importância no desfecho. Chama atenção que muitos deles têm na direção ou codireção uma mulher. São exemplos os longas ficcionais *O casamento de Louise* (Betse De Paula, 2001), *Linha de passe* (Daniela Thomas e Walter Salles, 2008), *As boas maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). E os curtas documentários *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Luna e Cinara* (Clara Linhart, 2012), *Como se fosse da família* (Alice Riff e Luciano Onça, 2014), *Mucamas* (Coletivo Nós, Madalenas, 2015).

Os dois filmes que propomos analisar no presente artigo também integram o grupo dos longas ficcionais. Num primeiro momento vamos expor os aspectos gerais das histórias, mas já com direcionamento ao nosso problema de pesquisa. Em seguida a questão dos lugares que habitam é discutida com maior profundidade a partir da relação entre os filmes.

“Da Porta da Cozinha pra lá”: o Espaço em Que Horas Ela Volta?

Segundo dados divulgados pela ANCINE⁵ (2015), o filme *Que horas ela volta?* alcançou 493.022 pessoas através de 91 salas de cinema em que foi lançado em 2015, conferindo-lhe o lugar de 11º filme brasileiro mais assistido do ano. Para além dessa

⁵ Agência Nacional do Cinema. Os dados em questão foram publicados no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro de 2015, elaborado pela Coordenação do Observatório do Cinema e do Audiovisual (COB), da Superintendência de Análise de Mercado (SAM).

marca de bilheteria, o longa de direção e roteiro de Anna Muylaert destacou-se por seu bom desempenho em festivais internacionais, conquistando prêmio de melhor atuação em *Sundance*, para as duas protagonistas Regina Casé e Camila Márdila, prêmio de melhor filme de ficção do *Panorama Audience Awards* em Berlim, sendo a produção brasileira de maior público na Europa em 2015 (369.361 pessoas).

Que Horas Ela Volta?, em linhas breves, conta a história do reencontro entre uma mãe trabalhadora doméstica nordestina migrante, Val, e a filha Jéssica, que vem da cidade natal para prestar vestibular em São Paulo. A situação torna-se tensa pela forte diferença entre os pontos de vista de ambas, a postura de Jéssica tida como petulante pela mãe, mas que é bem traduzida pela própria filha ao dizer “eu não me acho melhor não, eu só não me acho pior”.

Muita informação sobre Val se dá na primeira cena, em que, uniformizada com roupas brancas, acompanha a brincadeira de Fabinho ainda criança em torno da piscina de sua casa. Quando o menino a chama para nadar, a personagem dá a desculpa “e eu tenho maiô pra nadar?”. Desde a primeira cena há a percepção da delimitação de espaços que não podem ser usados; ainda que sob o convite da criança, Val entende que não pode acessar a piscina, um dos símbolos do demarcador social da elite.

As cenas seguintes se passam anos depois, quando somos apresentados a um pouco mais da rotina de trabalho de Val na casa. É ela quem acorda Fabinho, serve café da manhã do rapaz, e conversa com ele, agora um adolescente, sobre as paqueras. É muito carinhosa a forma do tratamento dada a ele, sempre elogiando e incentivando. Em seguida Val começa a rotina de faxina, no banheiro passa um pouco de um creme nas mãos e braços. Uma ação inofensiva, mas que sugere uma pequena transgressão, que não aconteceria na frente dos patrões, contudo não deixa de ser um ato de apropriar-se.

Val não é a única empregada da casa, mas o subtexto demonstra que é a mais antiga, com mais obrigações, desde limpar, passar, cozinhar, acordar a família, cuidar das refeições dos outros empregados, e até mesmo servir os convidados da festa de aniversário da patroa, “Dona” Bárbara. Val circula com a bandeja de quitutes sem ser sequer olhada pelos convidados, com a exceção dos adolescentes amigos de Fabinho com quem interage, pois o tratamento dado ao rapaz é igual ao de um filho.

Após receber um telefonema de Jéssica, pedindo hospedagem na capital paulista enquanto presta vestibular em arquitetura na USP, Val pede autorização da patroa para recebê-la. A concordância se faz necessária, pois ela mora no emprego, em um quarto nos

fundos da casa. Apesar de reagir bem, Bárbara coloca de forma sutil que Val precisa ir procurando um lugar para elas. Então o quarto da empregada não é realmente dela, tendo em vista que não pode fazer o que quiser nele; não tem liberdade de receber visitas sem autorização.

Ocupar esse espaço na casa há anos não dá para Val algum tipo de maior liberdade em relação aos chefes, muito pelo contrário, as condições do seu dormitório são inferiores as de todo restante da casa, ficando atrás da cozinha, no andar de baixo. Jéssica não disfarça a decepção ao se deparar com a moradia da mãe. Val sempre deu a entender que estaria em boas condições, mandando dinheiro para o Nordeste para um familiar cuidar da filha. Assim, as reclamações por parte da jovem surgem desde o primeiro momento, permeada também de estranheza em relação a Val, a quem não chama de *mãe*.

José Carlos, o patrão, se interessa por Jéssica a ponto de fazer investidas inconvenientes desde o primeiro momento. Justamente por essa atração ele autoriza que a garota fique no quarto de hóspedes, onde terá mais conforto para estudar e descansar, o patrão leva a filha da empregada a passeios pela cidade, dá presentes, oferece tudo que lhe seria interdito. Ou seja, José Carlos trata Jéssica de uma forma diferente daquela que usa com Val, que é solicitada para afazeres de todo tipo. O sentido da atração do personagem pela filha da empregada é ambíguo, podendo ser lido como um genuíno interesse romântico, ou até mesmo um desejo carnal.

A presença de Jéssica causa incômodo para Bárbara, o qual passa a imergir através de olhares de nojo, comentários irônicos, e restrições impostas aos poucos. Já a relação de Fabinho com Jéssica permeia outros campos, de uma espécie de disputa, ciúmes em relação a Val, mas em alguma medida admiração. Quando Fabinho e o amigo empurram Jéssica para dentro da piscina, causa grande revolta por parte dos pais de ambos. A patroa inventa ter visto um rato na água para poder pedir que esvaziem e limpem a piscina, deixando implícita uma forma de ver o outro, nesse caso seria um outro lido como subalterno, como alguém sujo, infecto. A gota d'água para Jéssica é o pedido de Bárbara para que ela fique “da porta da cozinha pra lá”, fazendo a jovem deixar a casa em noite de tempestade, um dia antes do vestibular. A preocupação de Val é grande, mas no dia seguinte recebe a notícia de que a filha foi aprovada, e não esconde sua satisfação mesmo diante da frustração de Fabinho por sua reprovação.

Na sequência, um dos momentos mais marcantes da narrativa, a noite em que Val entra pela primeira vez na piscina dos patrões, e liga para Jéssica para contar. Sua alegria

na transgressão vai muito além da atitude em si; é um demonstrativo de sua mudança de percepção sobre si mesma. Algo foi inspirado pela filha, responsável pelo esvaziamento parcial da piscina em que agora Val se encontra; uma satisfação por ocupar um espaço que não sentia lhe pertencer. A água bate em seus joelhos e ela se mostra um pouco desajeitada e receosa no início, mas depois se solta e joga água para cima, brinca e lava o rosto. Entrar na piscina para Val é a subversão das restrições que existiram dentro de si por anos. A mudança culmina na resolução do filme, em que Val sai do emprego, e pede que Jéssica traga o filho que deixara no Nordeste. Assim ocorre o rompimento de estruturas de abandono familiar, e do estigma de que filhas de empregadas domésticas, via de regra, também exerçam essa profissão.

A Ocupação da Casa Grande em Três Verões

Três Verões foi lançado no Brasil apenas em 2020; adiado pela pandemia da Covid-19, encontrou espaço em festivais *online*, plataformas de *streaming*, e nas exibições em *drive-in*. Dessa forma, no momento em que escrevemos este artigo, não é possível contabilizar seu público. Já se percebe, porém, a repercussão desde sua estreia em setembro de 2019, no Toronto International Film Festival, rendendo premiações como Melhor Montagem no Festival de Havana, e Melhor Atriz, para Regina Casé, no Festival Antalya Golden Orange Film e no Festival do Rio.

O que nos leva a escrever sobre essa obra é, justamente, a linha capaz de associá-lo ao filme discutido anteriormente. *Três Verões* também tem direção feminina, de Sandra Kogut, e coescrito com Iana Cossoy Paro. A narrativa acompanha os personagens nos finais de 2015, 2016 e 2017, explicando o título, pois trata-se de um fragmento das vidas observadas na mesma época do ano, ao longo de três verões.

A história gira em torno do que acontece com os empregados de um condomínio de luxo quando o patrão é preso por corrupção. Na primeira cena acompanhamos Madá na visita a um terreno, lugar que ela negocia, pois planeja construir um quiosque na beira da estrada. Nos arredores há moradias precárias, e muita lama, mas Madá vê o potencial do lugar, e afirma ao vendedor “esse terreno aqui já é meu”, enquanto ele exige o pagamento do sinal no mesmo dia. Perante essa necessidade da entrada, a caseira não perde tempo em falar com a patroa, Marta, sobre um empréstimo, mesmo que a outra demonstre relutância.

A família dos patrões – Marta, Edgar e o filho que mora no exterior, Luca – passa sempre as festas de fim de ano na mansão em Angra dos Reis, Rio de Janeiro, onde Madá é caseira. Seu Lira, pai de Edgar, de idade bastante avançada, não quer sair do quarto e parece ter desenvolvido muita dificuldade de socializar, mesmo com a família, após a morte da esposa. Subtextos que vão sendo colocados aos poucos ao longo de diálogos, mas que ficam em segundo plano já que os patrões são personagens secundários dentro da narrativa, que se passa a partir ponto de vista dos empregados.

Desde os primeiros momentos do filme fica explícito que Madá tem suas táticas para ganhar uma renda extra, como as marmitas que prepara em segredo para os outros empregados do condomínio. Sua relação com os demais trabalhadores da residência é estreita, porém possui maior autoridade, agindo como uma governanta, controlando a organização do lar, a agenda dos eventos. Madá aproveita um momento da festa de fim de ano dada na residência para falar diretamente com o patrão, Edgar. Ou seja, vemos que a personalidade de Madá é cheia de persistência, determinação, que é articulada em ir atrás do que deseja. Porém, também há nela uma ingenuidade, pois permite que Edgar cuide da papelada do terreno, e até mesmo vende a ele seu celular, sem desconfiar que o patrão estava envolvido em um grande esquema de corrupção, ficando subentendido que ele foi condenado através da Operação Lava Jato.

Após a prisão de Edgar, já no segundo ano da linha temporal (2016), Madá e outros empregados que foram usados no esquema são investigados pela polícia. O quiosque, que ela colocara em funcionamento na beira da estrada é interdito. Com o marido preso, Marta e o filho simplesmente somem, e os funcionários ficam sem ideia de como proceder, pois não sabem como serão pagos, já que todos os bens da família dos patrões estão sob investigação.

O filme joga com a proposta de fazer notar os reflexos dos crimes de corrupção, como afetam as pessoas próximas aos envolvidos de diversas maneiras. Após uma ligação por videochamada em que o advogado pede paciência em relação ao atraso dos salários, sem prestar qualquer tipo de previsão, os funcionários passam a ocupar o espaço da mansão de novas maneiras. Duas cenas remetem a *Que horas ela volta?*, mas com outros significados. A primeira é a que Vanessa e Saulo entram na piscina, numa atitude de lazer e divertimento, que não combina mais com o que seria esperada de empregados. Em seguida, há a cena de Madá no banheiro, onde ela seleciona cremes, pegando para si apenas os importados. Esses atos de apoderar-se surgem num sentido de contornar a

situação, uma inversão no ponto de vista dos padrões, mas que para os empregados surge como uma valoração de si.

São feitas diversas empreitadas para que os funcionários possam tirar seu sustento. Primeiramente começam a vender o que foi deixado na casa, roupas, brincos, sapatos e peças de decoração. Fazem passeios de barco com turistas para mostrar as residências de luxo do condomínio, e contam histórias sobre quem são os proprietários, inclusive ironizando a quantidade de presos e seus respectivos crimes (fazendo sempre alusões a escândalos reais, como “aquele da carne”, “aquele do helicóptero”). Surge de Seu Lira – que também foi abandonado pela família – a ideia de alugar os espaços da casa para hospedagem, ganhando o suficiente para pagar as contas, e não ser necessário “vender os quadros”.

No ano seguinte, 2017, a mansão está sendo alugada até mesmo para comerciais de fim de ano, e Madá é convidada a substituir uma atriz que faltou. A proposta é que ela diga um texto ficcional, sobre uma crise financeira que a personagem teria superado no período do natal. Ao encontrar dificuldade em decorar as falas, Madá começa a contar sua própria história, relatando não gostar de natal por uma tragédia pessoal, em que a chuva provocou um deslizamento, e ela perdeu sua casa e toda sua família, irmã, mãe, marido e filha bebê. O momento é de grande comoção, ainda que denote que a gravação não pode parar, e mesmo perante a emoção real de Madá, é possível que a equipe “queira aproveitar” a história no comercial.

Alguns planos nas sequências finais fazem perceber a passagem de tempo. No começo, a mansão era o ambiente de uma festa lotada de gente, com o pato inflável bastante icônico como estrela da brincadeira na piscina. No final, a piscina está tapada por uma lona preta, e o pato murcho desliza empurrado pela brisa. Madá o arrasta para fora da piscina, e o vazio daquele lugar, que havia sido tão almejado inicialmente, propõe o fim de algo, onde aqueles valores não existem mais.

A resolução se dá com a residência sendo adaptada para receber Edgar no cumprimento de prisão domiciliar. Seu Lira falece e dá de herança seu apartamento em Copacabana para Madá, moradia que não é luxuosa, mas que possui a vantagem de poder ver o mar da área de serviço. As cenas finais são da passagem para o ano de 2018, momento de contagem regressiva única no filme. Madá passa a virada do ano com os antigos colegas, comemorando ao ver os fogos de artifício na praia, mesmo de longe. Para

eles a sensação é de que, mesmo perante todos os problemas, sempre irão encontrar maneiras de sobreviver, e até mesmo celebrar.

Onde Habitam as Empregadas Domésticas

A declaração “todo mundo indo para a Disneylândia, empregada doméstica indo para Disneylândia, uma festa danada”, dada pelo ministro da economia Paulo Guedes⁶, expõe o incômodo das classes dominantes em aceitar que a população de baixa renda tenha o direito de ocupar esses espaços, símbolos de grande poder aquisitivo. Com o elogio à alta do dólar, e o discurso implícito de que é um sinal ruim para a economia que uma categoria historicamente precarizada tenha acesso a férias no exterior, o discurso de Guedes é um bom exemplo da ideologia dominante, com raízes escravocratas, e que demonstra a negligência política com o emprego doméstico.

A formação social brasileira é muito marcada pelo desprezo em relação ao trabalho manual e pela inferiorização de pessoas não brancas. A imagem da empregada doméstica habita um lugar imaginário e social subordinado, como vimos através das nossas análises narrativas. Isso é reforçado pelo histórico do cinema nacional em colocá-las com pouco tempo de tela, e pouca importância nos filmes. As relações entre patrões e empregadas se desenvolve de forma hierarquizada, mas não necessariamente a partir de posições tomadas de modo consciente, e sim estrutural. No caso do trabalho braçal ou manual, é percebido ainda mais a partir de um passado escravocrata brasileiro (COSTA, 2010). Como aponta PINHEIRO et. al. (2019):

Esse passado, que resiste em ser alterado, pode ser vivenciado no cotidiano, não apenas pelas situações passíveis de mensuração quantitativa, mas inclusive pela apropriação do corpo da trabalhadora doméstica – tantas vezes negra, inserida de modo tão naturalizado nas moradias de classe média ou alta onde há um espaço reservado a ela: o quartinho dos fundos. Essa arquitetura, que remete à geografia da casa grande e da senzala, se reproduz, ainda hoje, também na existência dos elevadores de serviço, social e privativo, que delimitam os espaços acessíveis a cada um(a) (PINHEIRO et. al., 2019, p. 42).

Apesar de ainda presente na arquitetura, por comumente ser acoplado às residências atrás da cozinha, espaço claustrofóbico escasso em janelas, os “quartinhos de empregada” estão perdendo seu uso de origem. No momento em que foi feita a pesquisa

⁶ Fala feita no mês de fevereiro durante Seminário em Brasília por Paulo Guedes, a qual teve grande repercussão midiática, notícia disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365>> Acesso em 12 de outubro de 2020.

do IBGE em 2018, “menos de 1% das trabalhadoras, cerca de 46 mil mulheres, residiam no mesmo domicílio em que trabalhavam, fenômeno que se repete em todas as regiões do País e entre trabalhadoras brancas e negras” (PINHEIRO et. al., 2019, p. 18). Essa realidade só se torna possível a partir da aprovação de novas leis trabalhistas que conquistaram a equiparação em relação a outras categorias, o aumento da atividade de mulheres diaristas (que exercem a profissão em mais de um lar), bem como:

As mudanças no perfil das trabalhadoras domésticas, ao longo dos anos, têm sido acompanhadas também por mudanças na forma como este trabalho tem sido transacionado no mercado. A história do trabalho doméstico enquanto ocupação foi marcada pelas migrações de jovens meninas das cidades do interior, especialmente do Nordeste, para morarem nas residências de famílias que as “acolham” nas grandes cidades, em uma relação com fronteiras profissionais muito pouco definidas (PINHEIRO et. al., 2019, p. 18).

Ainda assim, mesmo em produções fílmicas recentes, os quartos das empregadas aparecem nos filmes. Um distanciamento da realidade brasileira, mas que tem objetivos dentro das narrativas. Dá para as personagens uma inserção mais complexa em relação aos seus vínculos empregatícios, sendo motivo de tensão como vemos nos dois filmes apresentados. Para Val, pela hospedagem conturbada de Jéssica, e para Madá, pela investigação que passa a ser feita também em seus objetos pessoais. É visível inclusive que ambas veem na conquista de seu espaço pessoal próprio, nas resoluções das histórias, um alto valor simbólico.

Em sua transitoriedade pela casa, as domésticas permeiam os limites entre aquilo que Augé conceitua como lugar e não-lugar; entre público e privado. O minúsculo quarto, que se supõe temporário, pode vir a ser ocupado por anos, embora nunca pertença a ela; os demais espaços da casa só podem ser ocupados pelas empregadas provisoriamente, para cuidar ou servir. A experiência em relação ao próprio lar deveria ser de memórias afetivas criadas em torno daquele ambiente, porém ao trabalharem nesses domicílios, adentram também as tensões solitárias descritas por Augé. O quarto da empregada não é dela, é um espaço da casa, de propriedade dos patrões. Algumas empregadas domésticas possuem banheiros próprios, mas não refere apenas a um espaço individual, e sim um delimitador de segregação.

Para Augé, não há na classificação entre lugares e não-lugares algo puro, pois há sempre possibilidades de reinvenção, ou até mesmo aquilo que vimos expondo até agora como apropriação. Essas relações são descritas por Michel de Certeau (1998) que propõe

olhar justamente para os inconformados ou transgressores, pelas “maneiras de fazer” com as quais criam uma contrapartida. Essas ações são formadoras do lugar de liberdade e criatividade, como quando Madá adapta o sushi para fazer com salsicha, alegando que os patrões é que não gostam de comida crua. Diferente das *estratégias*, que se referem aos poderes institucionais, os lugares de dominação, as *táticas* são vinculadas à astúcia, aliadas ao tempo para que grupos em desvantagem possam operar seus golpes, e resistir. São leituras possíveis do que é realizado por Val e Madá. As ações feitas na surdina, formas de criar espaços próprios, maneiras espertas de fazer o serviço, a apropriação de pertences dos patrões.

“Em suma, a tática é a arte do fraco” (DE CERTEAU, 1998, p. 95), mas seus operadores não ficam jamais em uma relação de passividade, não são inertes, buscam por procedimentos de intervenção para que possam transformar a situação em algo favorável, são atos de resistência. Os dois filmes são repletos dessas táticas, seja quando Val esconde uma bandeja de prata que quebrou sem querer, seja Madá na produção de “quentinhas”, ou mesmo quando ao se verem sem o pagamento dos patrões, passam a ocupar a casa e vender tudo que encontram. Essas táticas são a reivindicação de um lugar no mundo, um modo de sobreviver.

Considerações Finais

Como comentamos anteriormente, no emprego doméstico é comum que os limites impostos pelas relações de trabalho sejam flexibilizados, e os lugares que elas ocupam dentro da família acabe se tornando permeado por relações de afeto. Ainda assim, esses laços são rompidos a partir do momento em que os vínculos empregatícios terminam. Val remete a figura da empregada que vira mãe. Sua relação com o filho da patroa, Fabinho, é de intimidade. Contrasta com o que ocorre com Jéssica, a filha deixada aos cuidados de familiares no Nordeste, a quem sustenta à distância. O carinho não dado à filha é direcionado ao menino, de quem cuida da infância à fase adulta, possibilitando carinhos, confidências, abraços. Fabinho até mesmo dorme com Val em uma cama sem haja outro tipo de conotação a respeito, mas tudo sempre sem que a mãe dele saiba.

É interessante a provocação de Lélia Gonzales (1984) que parte daí para questionar a expressão “mãe preta”, comumente utilizada para referir-se a essa figura da babá que cuida do filho da patroa como seu próprio, ao longo de muitos anos, expressão

com raízes escravocratas. Como afirma, a “mãe preta” era a mãe, pois amamentava, limpava, educava e botava a criança para dormir, a “mãe branca” é que era a outra.

Enquanto Val é a mãe, Madá é a filha que cuida do pai idoso. A experiência de Seu Lira é de solidão após a morte da esposa, mas Madá proporciona que até o fim da vida ele seja cuidado, alimentado, e esteja confortável em seus aposentos. Nota-se que no filme o idoso conversa muito mais com Madá do que com o próprio filho. É com ele que Madá se preocupa quando os agentes federais a levam em condução coercitiva. Ao contrário de Val, porém, esse sentimento de “quase da família” vai ser recompensado, pois Seu Lira deixa para ela uma herança, um lugar para ser só dela.

Ao discutir os dois filmes, compreendemos que os territórios imaginários e sociais ocupados pelas empregadas domésticas fazem relação com os lugares físicos e afetivos que habitam. São ambientes que se inserem por obrigação empregatícia, de forma transitória, nos quais precisam elaborar táticas para sua própria sobrevivência, mas que também criam vínculos, memórias e experiências, e relações de afeto com quem convivem.

Acreditamos que essa necessidade de subversão só se faz necessária por estruturalmente haver uma desvalorização do trabalho braçal e/ou manual na nossa sociedade, e quando se trata do emprego doméstico a situação é ainda mais evidente. Em geral, é um grupo formado majoritariamente por mulheres negras e periféricas, cujos bens materiais e simbólicos das classes dominantes lhes são restritos.

Vimos que, para De Certeau, as táticas são elaborações improvisadas para a sobrevivência, a partir delas que grupos mais fracos tem a oportunidade de subverter certas relações de poder que os oprime. A astúcia através dessa atitude pode ser dada de diversas formas, tendo a criatividade como uma aliada. Essa criatividade é bastante presente nas narrativas escolhidas, em que se sobressai que não importa o que aconteça, sempre vai haver um *jeitinho* de sair da situação, ainda que seja difícil.

Referências

AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papyrus, 1994.

ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. Online. 2015. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2015.pdf>. Acesso em: 9 de out. de 2020.

COSTA, E. V. **Da Senzala à Colônia**. 5ª edição, São Paulo: EDUENESP, 2010.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

GONZALES, L. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

MELO, M. **Personagens Brasileiras**: As domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert. Universidade Federal Fluminense. Mestrado no Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano, 2016.

MENESES, U. B. **Rumo a uma história visual**. In: Martins, José de Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru: Edusc, 2005.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

PINHEIRO, L.; LIRA, F.; REZENDE, M.; FONTOURA, N. **Os Desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI**: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da PNAD contínua. Texto para discussão. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília: Ipea, 2019.

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

VENTURA, M. **Guedes diz que dólar alto é bom**: ‘empregada doméstica estava indo para Disney, uma festa danada. O Globo, 12 fev. de 2020. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365>>. Acesso em: 5 de out. de 2020.