
QUASE DA FAMÍLIA: As imagens das relações entre empregadas domésticas e filhos de patrões no cinema brasileiro contemporâneo¹

Daniel Augusto de Matos Assunção²
Universidade Federal de Minas Gerais, MG

RESUMO

Apesar de ser central em filmes brasileiros da última década, como *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011), *Casa Grande* (Brasil, 2014) e *Que horas ela volta?* (Brasil, 2015), a relação entre empregadas domésticas e os filhos e filhas de seus patrões não é uma tendência recente. Neste trabalho pretendemos mostrar como as imagens destas relações no cinema brasileiro contemporâneo se contrapõem às outras imagens presentes em obras realizadas pré-governo Lula (2003 - 2010) e Dilma (2011 - 2016). Para tanto, partiremos de três movimentos: 1) uma conceituação histórica do trabalho doméstico remunerado no Brasil; 2) uma contextualização das imagens presentes em filmes dos anos 1970 aos 2000 e, finalmente, 3) uma análise do conjunto de filmes citados nominalmente.

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

Introdução

Desde sua origem, o trabalho doméstico remunerado é um trabalho que envolve a dinâmica de afetos e cuidados: a procriação, a criação dos filhos e a manutenção do lar (FEDERICI, 2019). Sendo inegável o vínculo entre o trabalho doméstico remunerado e a escravidão no Brasil (CARVALHO, 2003), o movimento modernista, numa tentativa de criar uma identidade de nação brasileira, nutrido de um discurso apaziguador, investiu na “construção de duas figuras marcantes no imaginário popular e, posteriormente, no imagético ligado às empregadas domésticas: a mãe preta e a mulata sedutora.” (RONCADOR, 2008, p. 78).

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, evento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

² Mestre em Artes e bacharel em Comunicação Social pela UFMG, email: danielaugustodematos@gmail.

A “mãe preta”, espécie de parente pobre da família patriarcal brasileira” (RONCADOR, 2008, p. 35) baseados nas ideias de vínculos e laços estabelecidos entre “a mãe negra e o menino branco” (FREYRE, 2004, p. 388) e um “ideal de assimilação cultural afro-brasileira.” (RONCADOR, 2008, p. 82). Nessa relação, que imbrica afeto e opressão, as mães pretas são retomadas na relação em que estabelecem com as crianças, como exemplos de união “afetiva” entre crianças brancas e mulheres negras e, mais do que isso, como uma “confraternização inter-racial” (RONCADOR, 2008, p. 78).

Essa figura, maternal, será um contraponto a outra figura do imaginário modernista, a “mucana sensual” (RONCADOR, 2008), a escrava negra de pele clara marcada pela sensualidade e que cumpre a função de iniciar sexualmente os filhos dos senhores. A partir da segunda metade do século XX até os dias atuais, a independência financeira e autonomia de muitas mulheres brancas de classe média e alta, bem como o processo de emancipação dessas de seus companheiros, passa pelo uso de mão de obra de mulheres de classe mais baixa, geralmente sem acesso à educação formal e de maioria negra. (RONCADOR, 2008).

Apesar do imaginário romantizado em torno da figura da empregada doméstica e os inevitáveis vínculos afetivos estabelecidos entre a classe de trabalhadoras e os filhos e filhas de seus patrões, foi apenas há dez anos que mudanças nos direitos trabalhistas, como a votação da PEC das Domésticas, em 2012, que trabalho doméstico remunerado foi reconhecido em paridade a outras classes de trabalhadores, sendo assistido por direitos como férias remuneradas, décimo terceiro, FGTS entre outros (TRIGUEIRO; CUNHA, 2015).

Saindo do campo social e entrando no campo das imagens, sabemos que os filmes, podem, de muitas maneiras, figurar, refletir e acompanhar mudanças nas sociedade nos quais eles são produzidos (VANOYE e GOLIOT-LÉLÉ, 2012) e que o cinema como um “veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma.” (AUMONT, 2012, p. 98). Para o presente trabalho, uma pergunta, então, se mostrou norteadora das investigações aqui empreendidas: Seria possível perceber mudanças na figuração das relações entre empregadas domésticas e os filhos de seus patrões, em filmes lançados nos governos Lula (2003 - 2010) e Dilma (2011 - 2016)? As diversas políticas de inclusão social e redistribuição de renda efetivadas durante o

governo PT tiveram alguma influência no âmbito das ficções relativas ao trabalho doméstico remunerado?

Apesar de ser central em filmes brasileiros da última década, como *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra; *Casa Grande* (Brasil, 2014) de Fellipe Barbosa e *Que horas ela volta?* (Brasil, 2015) de Anna Muylaert; a relação entre empregadas domésticas e os filhos e filhas de seus patrões não é uma tendência recente na história do cinema brasileiro. Obras de décadas anteriores, como *Como é boa nossa empregada* (Brasil, 1973), de Ismar Porto e Victor di Mello; *Perdida* (Brasil, 1975), de Carlos Alberto Prates Correia; *Romance de Empregada* (Brasil, 1987) de Bruno Barreto; *O Casamento de Louise* (Brasil, 2001) de Betse Paula, são exemplos de filmes de ficção cujo trabalho doméstico remunerado é parte central das narrativas e tematizam, em maior ou menor grau as relações entre empregadas domésticas e os filhos de seus patrões. Mas o que diferencia os filmes produzidos até 2001 daqueles realizados entre 2011 e 2018?

Partindo de uma metodologia comparatista, cujo respaldo metodológico se encontra nos trabalhos de Mariana Souto (2016), pareceu oportuno, trabalhar com dois grupos de filmes: 1) no primeiro grupo, um recuo histórico, com filmes produzidos até 2001, estabelecendo uma breve arqueologia das imagens das relações entre empregadas domésticas e filhos e filhas de seus patrões no cinema brasileiro; 2) o segundo, composto pela trinca de filmes lançados entre 2011 e 2015.

Entre as décadas de 1970 e 1980

Como é boa nossa empregada é um dos primeiros exemplos de uma obra na filmografia brasileira (ASSUNÇÃO, 2021) que se detém, de maneira mais incisiva, sobre a relação entre a classe de trabalhadoras e os filhos de seus patrões. Constituído por três episódios, o mote principal são as relações sexuais entre empregadas domésticas e seus patrões ou seus filhos. Ao longo do filme, as trabalhadoras são tratadas como propriedade sexual da família: uma delas, Clara (Vilma Chagas), enquanto serve o jantar, pai e filho esfregam suas pernas na perna da moça. Após ser demitida, a personagem passa a ser sustentada pelo seu ex-patrão, que a mantém num apartamento de luxo. O homem se despede da empregada e marca o próximo encontro

para a semana seguinte. Ao sair da residência, o filho do homem aparece na varanda para mais um encontro sexual, que parece ser recorrente. A empregada doméstica continua a ser propriedade da família, sendo usufruída por pai e filho.

Em outro episódio, “O terror das empregadas”, somos apresentados a Bebeto (Stepan Nercessian), um jovem de dezesseis anos, com desejos sexuais incontroláveis. O principal problema do personagem é sua fixação por empregadas domésticas, o que causa diversos transtornos e constrangimentos, para as empregadas e para sua própria família. “Então você continua se metendo com empregadinhas?” É a reação da mãe de Bebeto ao encontrá-lo com a empregada na cama. O que começa como algo da ordem do risível, com as empregadas rindo e fugindo do garoto, se torna mais sério quando uma delas expõe sua virgindade para se livrar desses inoportunos ataques, tentando preservar-se. Preocupada com a saúde do filho, a mãe de Bebeto marca uma consulta com um psiquiatra. O profissional tenta naturalizar as práticas do personagem: “Ora, ora, isso é normal. No Brasil, como ainda não temos educação sexual, os rapazes costumam ter sua educação sexual com (...) as empregadas, pois elas já estão em casa, são mais acessíveis.” O diagnóstico é de que o jovem sofre um “problema de inferioridade”, por isso sente atração sexual por alguém de uma classe social a dele.

Entretanto, o assédio é normalizado pelo discurso do filme, na medida em que essas violências são produzidas com o objetivo de gerar humor dentro de tais obras. O processo de construção das personagens passa pela sexualização, a fim de construir a figura da empregada doméstica como aquela que serve sexualmente aos patrões. Não somente serve, como em certas cenas, serve rindo, encontrando prazer e gozo na submissão, em uma explícita romantização do estupro e da violência sexual.

Em filmes como *Perdida* e *Romance de empregada*, as relações entre empregadas domésticas e filhos de seus patrões é pincelada de maneira breve, sem grande destaque nas narrativas, ainda que figurem a relação entre patrões e filhos de empregadas fora do escopo da idealização. *Perdida* acompanha a saga de Estela (Maria Sílvia), jovem começa sua jornada em Rio Verde, norte de Minas Gerais. Ela é vista pela primeira vez no longa sentada dentro de um ônibus, observando a paisagem, em trânsito. Após a abertura citada, Estela alimenta galinhas. Sozinha na cozinha de seus patrões, ela é abordada pelo filho do casal, que tenta estuprá-la. A montagem alterna a violência sexual sofrida pela personagem e a torneira aberta pingando na cozinha. Com

a chegada dos pais, que agridem o rapaz, a atitude do jovem é responsabilizar a empregada pela estupro: “Foi ela quem me agarrou.” Estela, caída no chão, ainda é cobiçada por seu patrão, com a seguinte proposta: “Deixa a porta do seu quarto aberta, gostosura.”



Figura 1: As violências sofridas por Estela em Perdida e uma das vítimas de Beбето.

Em outro momento, frustrados com a impossibilidade do sexo com a empregada, os homens da mesa tecem diversas reclamações à comida. O filho recusa comer a refeição, por causa do feijão queimado. Ele exige um ovo frito, em tom autoritário. A queixa é endossada pela mãe: “Já falei com essa filha de uma égua que panela de pressão não é caldeirão de roça. Que se passar do tempo, o caldo seca e o feijão queima. E ela não aprende, essa estúpida.”

O que se segue é um momento de tortura, no qual a matriarca decide que Estela experimentará o recipiente com todo o feijão, quente, além de acrescentar molho de pimenta, devendo adivinhar quanto tempo o alimento passou além do cozimento. Os homens da família seguram Estela contra a parede, se esfregam nela durante o ato, passam a mão por seu corpo, no que a patroa força conchas de feijão à boca da subalterna. Estela abandona a casa. Fugindo, ela se envolve com o caminhoneiro Júlio César (Álvaro Freire), por quem se apaixona. O homem, entretanto, não deseja estabelecer um relacionamento e entrega Estela para Dona Emília (Thelma Reston), cafetina e dona de um bordel. A jovem passa a atender por Janete e se torna prostituta. Ao fim da trama, ela abandona seu emprego como prostituta e passa a trabalhar em uma fábrica, como empacotadora.

Romance de Empregada como o próprio título diz, mostra o romance peculiar vivido por Fausta (Betty Faria) e Zé da Placa (Brandão Filho). Apesar do título, o trabalho doméstico remunerado exercido pela protagonista não é o foco principal do

filme e são poucas as sequências que mostram Fausta, de fato, trabalhando.



Figura 2: A rotina de trabalho de Fausta.

Em uma das principais sequências do filme que mostram a rotina de Fausta, a personagem aspira o chão da sala, enquanto uma criança faz cocô no penico e anda pelo ambiente com a bunda suja. Ao mesmo tempo, o pai de sua patroa, um senhor em cadeira de rodas, passa a mão na bunda da personagem. A criança anda pela casa, sujando os móveis. Ao perceber o estado do filho, a patroa grita Fausta: “Pra que que eu te pago? Eu é que tenho que ficar olhando que você tem que fazer!” A empregada exhibe um olhar de desolação, encarando o vazio. Ela rebate dizendo que por isso prefere trabalhar em casa de rapazes solteiros, para não lidar com situações assim.

Em ambos os filmes, poucas são as sequências que mostram as personagens principais trabalhando como empregadas, embora haja momentos dentro de um dos filmes, que mostram condições de abuso sexual por parte dos filhos dos patrões (*Perdida*) e uma cena, breve, na qual Fausta (Betty Faria) precisa limpar um bebê sujo de cocô em *Romance de empregada*, um momento que evidencia a precariedade dos vínculos empregatícios. Em *Como é boa nossa empregada* o estereótipo da mulata sensual de Freyre (2003) é evocado de maneira irrestrita e a função das personagens empregadas domésticas, secundárias em narrativas protagonizadas por homens, é servi-los sexualmente e ofertar a primeira ou primeiras experiências sexuais aos filhos dos patrões.

Anos 2000

O Casamento de Louise segue o estereótipo da mulata sensual de maneira mais abrandada na personagem Luzia (Dira Paes), por se tratar de uma comédia musical, que estabelece uma relação totalmente apaziguada com os filhos de sua patroa. Trata-se de uma obra que enfatiza as imagens dos afetos estabelecidos entre a empregada e os filhos

dos padrões. Louise é mãe de Marina e Tomás, mas sua rotina de trabalho não permite um papel mais efetivo na criação dos filhos. Luzia é a oposição à mãe, colocando axé para as crianças dançarem, ensinando conhecimentos ligados à prática e à oralidade, em contraposição a uma mulher científicista, racional.

Uma sequência exemplifica bem o lugar de maternagem ocupado por Luzia na relação com as crianças é aquela em que Tomás machuca o nariz em uma brincadeira. Com o nariz sangrando, Louise manda a empregada buscar o livro de medicina e diz que talvez seja preciso colocar uma bolsa de água quente e é corrigida pela filha: “É gelo, mamãe.” Louise grita, ordena, revelando o caráter arbitrário e vertical da relação. A empregada consola o garoto, que chora muito e resolve a situação:



Figura 3: Luzia toca panelas na cozinha e canta com os filhos da patroa..

Louise reflete sobre seus desgastantes afazeres domésticos e o peso da maternidade. Em um rápido diálogo, a empregada aponta para a incoerência dessa afirmação, já que é ela, Luzia, que exerce as funções de “maternas” da casa: prepara as refeições das crianças, educar, disciplinar, dar banho, trocar de roupa além das dimensões lúdicas com as músicas e as danças.

Ainda em 2001, *Domésticas - o filme* traz em seus créditos finais um monólogo, protagonizado pela atriz Teca Pereira, sobre a condição de mãe preta e marca o germe de uma problematização dos afetos entre empregadas e filhos de padrões que será vista de maneira mais contundente apenas uma década depois. A trilha incidental repetitiva, cíclica e sons de beat box, instrumentalização sintética, robótica e industrial. Visualmente, sua boca, seu rosto e seu corpo são divididos em vários fotogramas:

Ela me mandou embora porque não queria que eu levasse meu filho pro trabalho. Xingava ele de negrinho, tudo quanto é nome. (...) Eu não fiz nem pré-natal porque ela não deixou. Eu ia e voltava todo dia, andava meia hora a pé grávida com barrigão. Nem vale transporte ela me dava. Arrumava a casa, lavava, passava, cozinava, lavava o terreiro, carregava o menino dela o dia todo na cacunda. Fazia

sopinha, dois três banho por dia. O meu filho chorando num canto e eu embalando o filho dela. Agora ela me tocou igual uma cachorra. (...) Quando cuidava do menino era só a mãe preta. Falava pro menino “A mãe preta tá chegando.” (...) Isso é vida? (Domésticas, 2001)



Figura 4: O desabafo da mãe preta em Domésticas.

Os cinco filmes aqui agrupados, parecem fazer parte de uma progressão no que tange um caráter crítico acerca do trabalho doméstico remunerado: se em *Como é boa nossa empregada* as relações entre as trabalhadoras e os filhos de patrões é marcada por uma naturalização dessas violências, amenizadas, ainda, por gênero do filme por se tratar de uma comédia; em *Perdida* e *Romance de empregada*, há um primeiro germe de problematização, ainda que ela não seja tão evidente como o monólogo final de *Domésticas*. *O casamento de Louise*, que poderia ser colocado como uma travessia entre os filmes das décadas de 1970 e 1980, opera críticas sutis no contraste constante entre Luiza e Louise e na evidenciação de que Luiza é aquela quem materna, de fato, os filhos de sua patroa. Apesar disso, tais críticas, mais uma vez, são diluídas dentro do filme pela inscrição do gênero comédia e pelo próprio fato de que esta personagem é uma herdeira direta do imaginário racista da mulata sensual (FREYRE, 2003).

2011 - 2015

Na trinca de filmes contemporâneos *Trabalhar Cansa*, *Casa Grande* e *Que horas ela volta?* as relações entre empregadas e filhos de patrões é central nas tramas. De diferentes maneiras, elas mobilizam as narrativas e criticam (ou, pelo menos tentam)

as problemáticas e complexidades de afetos percebidos entre a classe de trabalhadoras e a prole de seus empregadores.

Trabalhar Cansa é protagonizado por Helena (Helena Albergaria), mulher que decide abrir seu pequeno armazém, casada com Otávio (Marat Descartes), marido e chefe de família que perde seu emprego, desencadeando uma crise em pessoal e em seu casamento. Paula (Naloana Lima), a empregada doméstica do filme, aparece nos primeiros dez minutos, assim que a protagonista, Helena, começa a trabalhar em seu próprio negócio. Fica explícito o fato de que para que uma mulher possa trabalhar fora, outra mulher exercerá as atividades domésticas em seu lugar; no caso de Paula e Helena a condição de substituição de uma pela outra é ainda evidenciada por se tratar de uma mulher negra em oposição à patroa branca e loira.

Contratada de maneira irregular e sem carteira assinada, condição comum à grande parte da classe no Brasil até 2013, antes da PEC das Domésticas, Paula hesita antes de aceitar o emprego. Como Helena faz questão de ressaltar, a moça ainda não tem nenhum outro trabalho assinado em sua carteira e é difícil começar no ramo com carteira assinada. O arco da personagem é finalizado com a sua contratação em um shopping center, conseguindo, de fato, ser contratada de maneira regular. Em uma das cenas dessa sequência Paula recolhe vários pratos e limpa mesas. É um comentário social implícito: mesmo que com carteira assinada, o recorte de classe e raça é um nivelador social, demarcando o tipo de emprego que mulheres negras ocuparão na sociedade, ligado à atividade braçal e doméstica: ela não limpa mais a casa, mas continua a desempenhar essa função em um espaço público.

Nesse sentido, *Trabalhar Cansa* traz uma figuração honesta e bastante realista das empregadas domésticas, já que a problemática da carteira de trabalho não assinada é uma constante dentro da classe de trabalhadores. A falta de vínculo empregatício implica em diversos outros direitos e benefícios negados, além da falta de estabilidade. Abordar a temática é a prova de que o filme possui um posicionamento crítico e diz dos problemas reais enfrentados pelas empregadas na sociedade.

O filme é marcado por um clima de estranhamento, que perpassa o arco de todos os personagens. Desde a chegada de Paula na casa da patroa, é criado um clima de desconfiança, de invasão. A prova disso é o olhar desconfiado que Vanessa (Marina Flores), filha de Helena, destina à nova empregada. A relação patroa-empregada é

ensionada pelo próprio gênero cinematográfico no qual o filme se inscreve, o terror. Trabalhando com a criação e quebra de expectativas para gerar tensão dentro da trama, uma sequência importante é a extração do dente de Vanessa. Nela, Helena chega em casa e encontra um pano de prato sujo de sangue em cima da mesa. O sangue cria na personagem a expectativa de que algo ruim aconteceu, para logo em seguida entrarem em cena Paula e Vanessa, a primeira a apoiando a criança cujo dente acabou de cair. Paula ainda sugere que a patroa guarde o dente em um copo de água para preservá-lo para posteridade.

Conforme a relação entre Paula e Vanessa se estreita, a relação entre Paula e Helena começa a se estremecer. Passando muito tempo fora de casa, é Paula quem monta a árvore de Natal com Vanessa, o que era uma tradição familiar entre mãe e filha agora é atrapalhada pela presença de uma externa.



Figura 5: Os laços entre Paula e Vanessa se estreitam e causam desconforto.

Paula, enquanto empregada doméstica e personagem, é um contraponto ao estereótipo da mulata sensual. A própria personagem confessa para outra empregada do prédio que não sabe dançar. O fato de Paula ser uma mulata e, ao mesmo tempo, tímida, não saber dançar, não corresponder ao padrão e à expectativa criada em torno de empregadas domésticas como ela, mostra que *Trabalhar Cansa* está interessado em trazer novas figurações acerca do trabalho doméstico remunerado. O filme faz uso de um estereótipo e o ressignifica, extraindo-o de um lugar-comum e trabalhando com outras características de outras nuances dessa figura, o que possibilita perceber como a figura de uma empregada doméstica mulata sensual é carregada de preconceito.

Casa Grande acompanha o protagonista Jean (Thales Cavalcanti), filho de uma família burguesa em pleno declínio. A falência do pai, Hugo (Marcelo Novaes), propõe uma nova configuração familiar e uma estruturação da vida do próprio personagem

principal, que passa a ir para escola em transporte coletivo e a conviver com outras classes sociais. O contato de Jean com sua namorada Luiza (Bruna Amaya), moradora da comunidade de São Gonçalo, suas viagens de ônibus, a vista de lugares até então desconhecidos, a necessidade de escolher um curso para o vestibular e a iniciação sexual do personagem fazem do arco narrativo de Jean um arco de crescimento e amadurecimento.



Figura 6: A relação afetiva e sexual entre Jean e Rita.

As empregadas da família são Rita (Clarissa Pinheiro) e Noêmia (Marília Coelho); Noêmia é religiosa, negra com tom de pele bem escuro, cujo corpo é gordo. A construção de sua personagem passa pelo ponto da abnegação, da entrega e bondade, sem nenhuma dimensão sexual; Rita é sensual, tom de pele mais claro, esguia, engraçada e espalhafatosa, usando roupas com extravagantes estampas de animais e maquiagem forte e colorida, sendo inclusive criticada por sua patroa por isso. As duas personagens representam dois estereótipos praticamente em lugares opostos de um espectro: a mulata sensual e a mãe negra.

Nos primeiros minutos, depois da abertura, um plano geral da “casa grande” e cenário principal do filme, Jean vai até o cômodo da empregada, que seria o que podemos entender, por meio de uma analogia ao título do filme e à cena anterior, a “senzala”. Ele bate na porta e, quando responde seu nome, é autorizado a entrar. Ali, Jean e Rita assim televisão juntos. O rapaz percorre o corpo da empregada tentando massageá-lo e arrisca algumas tentativas de beijo.

Os encontros, que se repetem na narrativa, servem para a iniciação sexual do personagem. Sentado no sofá de Rita, ele ouve as aventuras sexuais da empregada em detalhes explícitos, suas preferências. (“Eu amo quando beijam minha bunda.”) O corpo da empregada é algo fundamental dentro do filme, parte da iniciação sexual de Jean, um território que o jovem pode percorrer sem proibições. Ao contar vários detalhes de sua

vida sexual, atividade de uma contadora de histórias, Rita se apropria e dialoga com um imaginário social acerca dos escravos domésticos, principalmente as mulheres, que contavam histórias de ninar de ninar para entreter os filhos de seus senhores.

Elas estão também sempre em um lugar de inferioridade em relação aos patrões. Rita, por exemplo, é considerada ignorante e burra. Um momento, em especial, serve para reforçar essa informação. Após servir o jantar da família, Rita pronuncia o nome de Jean de maneira abasileirada. A patroa corrige dizendo que o certo é a pronuncia francesa do nome. “Dona Sílvia, eu não sei falar essas coisas não.” A empregada responde, com o sotaque pernambucano forte. Ainda na mesma sequência, a montagem faz um paralelo entre o lugar onde os patrões comem e o lugar da empregada. A família janta num cômodo grande e elegante, com mesa farta e decorada. Já Rita, janta sozinha na cozinha escura, picando uma banana com a faca e colocando em seu prato.

Após uma denúncia de Noêmia a patroa, Rita é demitida. A empregada fez várias fotografias em momentos sensuais, sentada no piano da família, ou nua na cama e guarda-roupa dos patrões. A descoberta acontece porque Noêmia reporta à patroa a descoberta de camisinhas usadas pela casa. Angustiado, a patroa procura por algo fora do normal nos aposentos de Rita: dentro da cômoda da personagens, em suas caixas e pertences e debaixo da cama.

“Rita, não dá mais, eu te tratei como uma filha desde que você chegou aqui. A gente foi construindo um elo. Uma relação. E esse elo se quebrou.” Sílvia também diz que pode oferecer referências para que a empregada consiga um novo emprego, desde que ela expresse seu arrependimento. Rita diz estar arrependida e pergunta à patroa se ela também se arrepende de ter mexido em seus pertences. É o único momento em que Rita se coloca em pé de igualdade ao patrões, confrontando o fato de que a patroa errou. No fim da trama, Jean reencontra Rita e, juntos, dançam num forró. A cena final do filme, utilizada no próprio material de divulgação e no cartaz do longa, é Jean fumando, após perder sua virgindade, na cama de Rita.

Ao ancorar seu ponto de vista no filho dos patrões e ao investir, assim como *Como é boa nossa empregada* em personagens que correspondem a dois tipos e estereótipos marcados do imaginário da cultura brasileira, como a mulata sedutora e a mãe preta, papéis muito específicos e planejados, sexuais ou castas cuidadoras do lar,

o filme, que se trata de um exemplar de cinema brasileiro contemporâneo perde sua força crítica ou denúncia, principalmente quando a finalização do arco dramático de seu personagem principal é o que ele cobiça desde os instantes iniciais da produção: transar com a empregada. Da mesma maneira que critica as incoerências de uma classe média alta falida, uma burguesia em choque com o mundo externa à ela, por seu olhar masculino e por seu protagonista homem, senhorzinho, o filme perde sua verticalidade e potência, se torna raso, afinal, investe numa crítica incompleta, ainda filiada a um sistema machista do qual seu personagem usufrui. Não há denúncia ou constrangimento em Jean comer Rita, é parte do ecossistema natural.

Que horas ela volta? se constrói a partir da ausência de Val (Regina Casé) na vida de sua filha Jéssica (Camila Márdila) e o retorno desta jovem à vida da mãe. Internamente ao filme, há um movimento duplo: na medida em que Val falta à vida de sua filha, ela ocupa o lugar materno de dona Bárbara (Karine Telles) na vida de Fabinho (Michel Joelsas). A narrativa não existiria sem a figura da mãe. Aqui as configurações familiares se desdobram e ramificam em diversos sentidos.

Começamos por Val, a protagonista. Ela é uma dupla mãe: deixou Jéssica em Pernambuco buscando melhoria nas condições de vida e ajudou a criar Fabinho. É inegável a transferência de seu afeto de mãe para o garoto, ou seja, a compensação emocional e afetiva da privação e da opressão que as condições de trabalho – tanto do ponto de vista financeiro, quanto em relação à exploração por parte dos patrões – impuseram. A partir do retorno de Jéssica é preciso estreitar os laços entre mãe e filha, um processo difícil e doloroso para as envolvidas. Jéssica também repete o ciclo, deixando seu próprio filho e migrando para São Paulo. De outro lado, temos Bárbara, a mãe que precisa trabalhar e ressentida a relação de proximidade de seu filho com a empregada. Após a reprovação de Fabinho no vestibular, ela indaga o porquê do garoto deixar que Val o abrace e recusar seu carinho. “A Val me acha inteligente, você me acha burro.”

A condição de Val enquanto empregada doméstica aparece na trama primeiro por causa da maternidade: ela é contratada para cuidar de Fabinho, para que sua mãe, Bárbara, possa trabalhar. Ao mesmo tempo que cuida de uma criança que não é sua, Val entrega a educação de sua própria filha à terceiros (a personagem Sandra, citada nominalmente várias vezes na trama, que nunca faz uma aparição efetiva). Analisar o

filme é uma tarefa que necessariamente passa pela compreensão da construção da maternidade até alcançar o lugar da empregada doméstica e as relações entre ela e seus padrões.

A primeira aparição de Jéssica, a filha de Val, é extracampo: nem a voz nem a materialidade da personagem compõe o quadro. A abertura do longa mostra Val brincando com Fabinho na piscina da casa enquanto recebe um telefonema. Val se esforça para conseguir conversar com a filha, que atende com relutância. “Fale direito com sua mãe”, pede. O garoto sai da piscina e se posiciona em frente à Val, tentando escutar e entender o diálogo. Ao fim da ligação ele pergunta “Quem você disse que ama?” e Val responde “Minha sua filha.” A ausência da voz e de corpo é o signo da própria ausência da garota na vida de sua mãe e a recíproca é verdadeira: Val também é uma ausência na vida de sua filha.

A sequência cumpre seu papel profético e que perdurará ao longo da trama, através dos afetos e das rupturas, a relação entre uma mãe e seus dois filhos. Val, progenitora de Jéssica, não é responsável pela sua criação, embora a sustente à distância. Por outro, os afetos negados, impossibilitados de serem concretizados em Jéssica encontram sua materialização em Fabinho. A frase proferida por Fabinho, perguntando quando sua mãe retornará para casa (“E minha mãe? Que horas ela volta?”) é a síntese do filme e encontra ecos e ressonâncias em outros personagens, em momentos diferentes da trama. Além do próprio garoto que aguarda a chegada de sua mãe, Val também espera ansiosa pela filha no aeroporto e Jéssica confessa que fazia a mesma pergunta para Sandra, esperando que a mãe a visitasse. Foram dez anos de ausência entre as duas, três sem que elas conversassem por telefone.

O retorno de Jéssica desestabiliza as relações presentes na casa, a começar pelos laços entre Val e Fabinho. O garoto ainda não é patrão. Para ele, Val é mais uma figura materna do que uma criada. A rotina diária da empregada, acordar, arrumar os cômodos da casa, envolve também acordar Fabinho para que ele não se atrase na escola. Val serve o café enquanto escuta as confidências do garoto, que reclama de uma paquera não correspondida e indaga: “Será que vou morrer virgem?” Ela responde que é uma bobagem: “Um menino lindo desse não tem nem no Brasil.” Ao mesmo tempo em que Fabinho confia suas angústias para Val, ele deixa um prato do lado de fora de seu quarto, no chão, esperando que a empregada recolha. A cumplicidade entre os dois

personagens é percebida em momentos cotidianos, quando esconde a maconha de Fabinho; na cena seguinte, “Não tem nada na cabeça!” diz enquanto confere se o garoto lavou bem a parte atrás da orelha e canta “janela, janelinha, porta, campainha” ao que Fabinho responde, rindo, “Já sou um moço crescido, Val!”.

Ao contrário de Jéssica, que não deseja se hospedar no quarto de Val, pela falta de espaço, Fabinho acorda de madrugada, como uma criança, e encontra segurança e conforto na cama de Val. O momento é um dos mais ternos e afetivos na trama. Val, como uma mãe, diz não ter tempo para conversar, mas indaga a Fabinho o que ele pensa de Jéssica. “Ela é segura demais.” Tudo isso enquanto Val faz cafuné em sua cabeça. A intimidade é tanta que o garoto aponta para a parte da cabeça mais sensível ao toque. Um corte e a posição dos dois se inverte na cama. Uma imagem de afetos. E também de luta de classe. Uma imagem que abriga os laços entre mãe e filho. Nos dois, a relação entre os ricos e pobres, a herança de uma sociedade escravagista e afeto. O afeto que perpassa a tessitura da opressão.

Os sentimentos de Val conflituosos entre Jéssica e Fabinho são confrontados e ilustrados quando a garota abandona a casa dos patrões. Sua saída, na véspera do vestibular, pode atrapalhar seu desempenho na prova. Dividida entre a ansiedade por sua própria filha e a torcida para que Fabinho vá bem na prova, Val anda pela casa, ligando por entre roupas no varal esperando informações de sua filha. Quando a garota é aprovada para a próxima etapa e ele não, a posição de Val é novamente confrontada pela felicidade da filha e a empatia aos sentimentos do menino.



Figura 7: O conforto do colo da empregada em Trabalhar Cansa e Que horas ela volta?

Conclusão

Os três filmes brasileiros lançados entre 2011 e 2015 estabelecem diálogos com obras anteriores dentro da cinematografia brasileira: se *Casa Grande* está em diálogo mais estreito com o imaginário sexista das empregadas domésticas, *Trabalhar Cansa* e *Que horas ela volta?* operam críticas mais evidentes e profundas a constituição desta classe de trabalhadoras, avançando em imagens presentes em *Perdida*, *Romance de empregada* e *Domésticas - o filme* e rompendo com as relações sem contradições das crianças com a babá perfeita em *O casamento de Louise*. Assim, podemos perceber que as mudanças sociais empreendidas pelos governos federais nas duas últimas décadas e a transformação nas leis trabalhistas foram, de diferentes modos, assimiladas pelo cinema, que evidencia, também, sua função social enquanto um espelho e sua capacidade de manifestar sintomas sociais.

Entretanto, mesmo dentro deste movimento, a existência de um filme como *Casa Grande*, que se constrói dentro de uma armadilha colonial e sexista, numa lógica de deleite (MULVEY, 1991) falha no que se pretende ser uma crítica à classe média alta e alta brasileira, em seus hábitos coloniais ao utilizar estereótipos tão caricatos, apontando para o fato de que um filme, apesar de suas intenções, pode ser progressista e conformador, caricato e complexo, ao mesmo tempo, em diferentes frentes (SHOHAT e STAM, 2006).

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et all. **A estética do filme**. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- ASSUNÇÃO, Daniel Augusto de Matos. **Imagens do trabalho doméstico no cinema brasileiro: um inventário de ficções entre 1958-2019**. In: AVANCA | CINEMA 2021, p. 147-155.
- CARVALHO, Marcus J. M. de. **“De portas adentro e de portas afora: trabalho doméstico e escravidão no Recife, 1822-1850”**. In: Afro-Ásia, n.29/30, 2003, p. 41-78.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil**. – I. 45. Ed. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2004.

MELO, Hildete Pereira. **O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras.** IPEA. 1998.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo.** In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema.* 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

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

SOUTO, Mariana. **Tese de doutorado: Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo.** UFMG: Belo Horizonte, 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica.** Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FILMES

COMO É boa nossa empregada. Direção de Ismar Porto e Victor di Mello. Brasil: 1973. 98 min, son., color.³

PERDIDA. Direção de Carlos Alberto Prates Correia, Brasil: 1975. 77 min, son., color.⁴

DOMÉSTICAS - o filme. Direção: Fernando Meirelles e Nando Olival. São Paulo: Imagem Filmes, 2001. 1 DVD (90 min), son., color.

O CASAMENTO de Louise. Direção: Betse Paula. São Paulo: Europa Filmes, 2001. 1 DVD (80 min), son., color.

TRABALHAR Cansa. Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. São Paulo: Lume Filmes, 2011. 1 DVD (100min), son., color.

CASA Grande. Direção: Fellipe Barbosa. São Paulo: Imovision, 2014. 1 DVD (115 min), son., color.

QUE HORAS ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Produtora: Globo Filmes. São Paulo: Paris Filmes, 2015, 1 DVD (114 min), son., color.

³ Assistido no Youtube, sem cópia em DVD disponível.

⁴ Assistido no Youtube, sem cópia em DVD disponível.

