

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Na Casa dos Outros: Trânsitos e Ambiguidades das  
Empregadas Domésticas no Cinema  
Latino-Americano**

Lígia Maciel Ferraz

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Duarte e pelo Prof. Doutor José Bértolo, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Comparatistas

2021

— Disseste bem, disseste muito bem: nós somos o povo desta terra, o povinho. É o que somos, o povinho. Então te lembra disto, bota isto bem dentro da cabeça: nós somos o povinho! E povinho não é nada, povinho não é coisa nenhuma, me diz onde é que tu já viu povo ter importância? Ainda mais preto? Olha a realidade, veja a realidade! Esta terra é dos donos, dos senhores, dos ricos, dos poderosos, e o que a gente tem de fazer é se dar bem com eles, e tirar o proveito que puder, é torcer para lá e para cá, é trabalhar e ser sabido, é compreender que certas coisas que não parecem trabalho são trabalho, essa é que é a vida do pobre, minha filha, não te iluda. E, com sorte e muito trabalho, a pessoa sobe na vida, melhora um pouco de situação, mas povo é povo, senhor é senhor! Senhor é povo? Vai perguntar a um se ele é povo! Se fosse povo, não era senhor.

João Ubaldo Ribeiro  
*Viva o Povo Brasileiro*

## Índice

Resumo	iv
Abstract	v
Agradecimentos	vi
<b>Introdução Tornar-se Visível</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 Entrada de Serviço</b>	<b>10</b>
1.1 Quem São e Onde Estão Elas	10
1.2 De Figurante a Protagonista	19
1.3 De que Falam Quando Falam da Empregada Doméstica	31
<i>O Deslocamento entre Trabalho e Sujeito</i>	31
<i>O Lugar que Ela Ocupa no Ecrã</i>	35
<i>Criatura Espectral</i>	38
<i>A Relação com os Patrões</i>	40
1.4 Como Filmar a Empregada Doméstica?	45
<b>Capítulo 2 Aceder aos Espaços</b>	<b>52</b>
2.1 Quarto: Morar na Casa dos Outros	55
2.2 Cozinha: Demarcar a Fronteira, Invadir o Território	70
2.3 Sala: Transitar na Ambiguidade Afetiva	90
<b>Epílogo Para Além do Espaço Doméstico</b>	<b>112</b>
Filmografia	117
Referências	119
Anexos	133

## Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar a presença da empregada doméstica no cinema latino-americano, incidindo particularmente em dois filmes específicos: *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert 2015) e *Roma* (Alfonso Cuarón 2018). Para isso, a dissertação está dividida em duas partes. Na primeira, traçamos um contexto geral sobre quem é a empregada doméstica na América Latina, e como seu ofício está envolto em questões sociais, raciais e de gênero. Além disso, averiguamos como surge a figura da empregada doméstica no audiovisual latino-americano e analisamos como esta tem sido representada no cinema dessa região. Na segunda parte, desenvolvemos um trabalho de análise aproximada do *corpus* seleccionado, com o objectivo de perceber como, nos filmes em estudo, a empregada ocupa o espaço doméstico – local onde ao mesmo tempo mora e trabalha – e se relaciona com seus patrões e os filhos deles –, uma relação baseada na ambiguidade afetiva, que aproxima, ao mesmo tempo que afasta, a empregada doméstica da família empregadora.

Palavras-chave: Ambiguidade Afetiva; Cinema Latino-Americano; Empregadas Domésticas; Espaço Doméstico; Trabalho Doméstico.

## Abstract

The present dissertation aims at analyzing the domestic worker's presence in Latin American cinema, mainly in two specific films: *Que Horas Ela Volta?* (*The Second Mother*, Anna Muylaert 2015) and *Roma* (Alfonso Cuarón 2018). To this end, the dissertation is divided in two parts. In the first part, we present an overview regarding the domestic worker in Latin America, and how her work is connected with social, racial, and gender issues. In addition, we analyze how the figure of the domestic worker emerges in Latin American films and how she has been represented in this specific region's cinema. In the second part, we develop a filmic analysis of Muylaert's and Cuarón's films in order to understand how the domestic worker occupies (the domestic) space – a place where she works at and inhabits simultaneously – and how she relates to her employers and their children – a relation based on affective ambiguity, which brings the domestic worker closer and, at the same time, distant from the employing family.

Keywords: Affective Ambiguity; Domestic Labor; Domestic Space; Domestic Worker, Latin American Cinema.

## Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Professor Doutor José Duarte que desde o início me ouviu com atenção, e me ajudou a perceber que, entre as muitas ideias que eu tinha, esta era a que apresentava maior potencial de ser trabalhada e aquela sobre a qual eu mais tinha algo a dizer. Além disso, por diversas vezes, tranquilizou-me diante das minhas inúmeras inseguranças. Agradeço também ao meu coorientador Professor Doutor José Bértolo, que acreditou neste tema de pesquisa e que pacientemente me ajudou a desenvolvê-lo com o cuidado que merece, sendo ele fundamental no meu desenvolvimento enquanto pesquisadora.

Agradeço às minhas amigas brasileiras em terras lusitanas que foram essenciais para que eu me mantivesse desperta: à Letícia, com quem partilho e renovo meu desejo pelo cinema; à Mari, minha amiga de longa data, que me faz lembrar de quem eu sou e de onde vim, e de como isso é apenas um referencial, e não necessariamente algo que me define; à Mariana, que, quando nos falávamos por vídeo, ainda no início da pandemia, olhou para a câmara de seu computador – o que fez parecer que olhava diretamente em meus olhos – e disse: “não desista”. Aos meus amigos Othávio, Sérgio, Camila, Ana e Mariana que se dispuseram a ler, comentar, revisar e conversar comigo sobre esse trabalho que a mim é tão caro.

E, não menos importante, agradeço ao Robson, meu companheiro de vida e de aventuras, que topou mais uma viagem e mais uma mudança para que eu pudesse novamente pôr a cara no sol, cuja companhia é o que faz a intensidade da vida ser mais prazerosa.

## Introdução

### Tornar-se Visível

Eu os vi. Estava longe demais para distinguir seus rostos. Mas eu os vi. Não sei se eram jovens de carne e osso ou fantasmas. Mas eu os vi.

Roberto Bolaño  
*Amuleto*

No conto “Casa Tomada”, do argentino Julio Cortázar, o narrador conta que a casa onde vivia com a sua irmã foi invadida enquanto a habitavam. Primeiro, foi tomada a parte dos fundos, depois, a parte dianteira, e, assim, os irmãos acabaram expulsos do próprio lar. O narrador descreve a moradia em questão como um lugar antigo, grande, e silencioso, em que oito pessoas poderiam habitar confortavelmente, mas na qual vivem apenas duas. A casa é dividida em três partes: na entrada há um saguão; na parte dianteira, a casa de banho, a cozinha, dois quartos, e um *living* central; e, na parte dos fundos, a sala de jantar, uma outra sala, a biblioteca e três quartos grandes. Essas últimas duas partes estão ligadas por um corredor com uma porta maciça de carvalho. Com essa porta aberta nota-se que a casa é espaçosa, com ela fechada, a casa fica pequena e apertada.

O narrador-irmão conta que a primeira vez em que a casa fora tomada aconteceu em circunstâncias simples, às oito da noite, quando ele ia à cozinha. Ouviu um som vindo dos fundos, e, assim, fechou violentamente a porta de carvalho que estava entreaberta e trancou-a com a chave. Depois de ir à cozinha, dirigiu-se ao quarto para avisar a irmã que a parte dos fundos fora tomada, e ela tranquilamente constatou, então, que teriam de viver do lado que sobrou. Embora coisas que amassem tivessem ficado na parte tomada, eles logo se adaptaram à nova situação. Os dois passaram a viver na parte menor da habitação, na parte dianteira, gastando poucas horas com a limpeza e tendo depois o resto do dia livre: ela tricotava, ele examinava uma coleção de selos. Durante o dia, o som diurno do lado em que viviam os irmãos era aquele produzido pela execução das tarefas domésticas, ao passo que à noite o silêncio era predominante. A segunda vez que a casa foi tomada também aconteceu durante a noite, e o irmão também ia em direção à cozinha. Ele saía do seu quarto, quando escutou ruídos vindos da cozinha ou da casa de banho. A irmã igualmente percebeu que algo acontecia, e os dois saíram para o saguão e fecharam a porta. Sem nada no bolso ou nas mãos, por fim, eles deixaram a residência de vez e jogaram a chave fora.

Mesmo que a casa seja um patrimônio da família, o conto dá a impressão de que os irmãos não se abalam com a invasão, pelo contrário, aceitam a perda da habitação como algo natural, contra o qual não podem lutar: são acomodados e parecem viver num estado constante de letargia. Não reagem, talvez, por estarem protegidos pela estabilidade financeira: pertencentes à classe alta, eles recebem a renda dos campos e o dinheiro só aumenta. Já sobre as pessoas que ocupam a residência pouco sabemos. Não sabemos sequer se são pessoas, não sabemos quantos são, como são, nem o que fazem na parte tomada da casa. Os corpos dos invasores não são vistos, apenas seus sons são ouvidos: trata-se de uma presença que não se vê, uma presença invisível. Sabemos que as duas invasões acontecem à noite e que a porta de madeira maciça do corredor é o que divide o espaço invadido do ainda não invadido. Essa porta separa a moradia em dois espaços que coexistem sem que se comuniquem, afasta não só os irmãos e os seres invisíveis fisicamente, mas também distancia o som dos dois lados da casa. Mesmo não os vendo invadir a casa, os irmãos sabem que os invasores podem agir a qualquer momento, o que confere a esses seres uma forma de agência, pois, como defende Esther Peeren, não é preciso ser visto agindo para ter agência, basta ter essa capacidade de ação reconhecida (2014, 16). Os seres “fantasmagóricos” agem na surdina, à noite, quando ninguém está olhando. Durante o dia, podemos efabular, eles fazem os planos para a invasão. O conto enfatiza, então, de um lado a passividade dos irmãos, e, do outro, a agência dos invasores.

Em “Casa Tomada”, personagens visíveis e invisíveis dividem o espaço doméstico onde, de início, uns detêm a propriedade privada e outros a ocupam. Ainda que o texto de Cortázar comporte outras interpretações possíveis, gostaríamos de sugerir que a meditação que o conto desenvolve sobre a ocupação do espaço habitacional, ou sobre problemas de visibilidade e invisibilidade, bem como de agência e inação, pode remeter-nos para a relação de classes, cujo ponto de vista do “visível” é também o ponto de vista do proprietário da casa – um patrão em potência. Ao olharmos para o cinema latino-americano, em particular, com toda a sua pluralidade, notamos que os cineastas têm cada vez mais se interessado em representar, em especial, a

perspetiva de uma figura historicamente invisibilizada: a empregada doméstica.<sup>1</sup> Foi, aliás, a partir da leitura de “Casa Tomada” que a roteirista e cineasta Anna Muylaert encontrou uma solução para o desenvolvimento da personagem Jéssica, filha da empregada doméstica Val, em *Que Horas Ela Volta?* (2015) (2019, 20).<sup>2</sup> A tendência de explorar a relação hierárquica entre patrões e empregadas no cinema latino-americano, principalmente a partir do ponto de vista das trabalhadoras do lar, foi notada por Deborah Shaw, que designou tal fenômeno como sendo um novo género temático (2017).<sup>3</sup>

A casa do conto de Cortázar é um bem material herdado pelos irmãos, e nela estão guardadas recordações de suas infâncias e de seus antepassados. Por ser expressão de uma certa herança, é também dentro de uma casa que tradições são reproduzidas. No caso das empregadas domésticas, as tradições reproduzidas no espaço doméstico envolvem sobretudo questões hierárquicas. Apesar de “Casa Tomada” aparentemente ter pouco a ver com a relação entre patrões e empregadas – já que não há indícios de que esses sejam os papéis dos personagens, até porque os próprios irmãos são os que executam as tarefas domésticas –, ele evoca certas tonalidades das obras em que se atentará nesta dissertação, bem como alguns dos seus temas centrais.

Assim como os seres invisíveis entram na habitação pela parte afastada, as empregadas domésticas que moram na residência dos patrões também ocupam a parte dos fundos e são pessoas invisibilizadas, cuja presença quase não se nota. O quarto de empregada costuma estar apartado da casa grande, e a área de serviço, como um todo, geralmente é a parte que quase ninguém da família empregadora frequenta, ou para onde sequer olha. Discretamente, as empregadas domésticas atravessam a porta de madeira maciça – a fronteira entre a parte afastada e a parte dianteira – e, dessa forma, ninguém as vê chegar ao centro da casa grande.

No conto, irmãos e invasores não interagem, pelo contrário, a relação entre eles se dá pela não convivência: enquanto uns avançam, outros recuam. Já entre patrões e empregadas, é a partir do convívio diário que a dinâmica da relação costuma se evidenciar. Esse convívio é comum desde

---

<sup>1</sup> Joaze Bernardino-Costa defende o uso do termo “trabalhadora doméstica” em detrimento de “empregada doméstica” por se alinhar com as mulheres brasileiras integrantes de sindicatos dessa profissão que vêm no termo “trabalhadora” uma conotação positiva que remete à luta pela regulamentação da categoria, em oposição ao termo “empregada” que é entendido como um não reconhecimento profissional (2007, 17). Porém, optamos por utilizar “trabalhadora doméstica” para se referir a uma ocupação mais ampla que abrange outras ocupações mais específicas, de entre as quais a empregada doméstica faz parte. Optamos também por utilizar os termos trabalhadora e empregada doméstica no feminino, quando de forma geral, por se alinhar ao grande contingente numérico de que as mulheres fazem parte.

<sup>2</sup> Voltaremos a tratar dos pormenores dessa solução do roteiro no subcapítulo 2.2.

<sup>3</sup> Ao longo deste trabalho, utilizaremos a expressão “género temático” para nos referirmos à tendência crescente de filmes latino-americanos com empregadas domésticas.

os tempos da escravidão no Brasil, por exemplo, quando senhores e mucamas interagiam entre a casa-grande e a senzala. Apesar de aparentemente contraditório, mulheres negras escravizadas ocupavam um lugar importante, até mesmo fundamental, no seio familiar, principalmente por conta do cuidado com os filhos dos senhores (Freyre 2002, 358). Mesmo séculos depois, algumas características dessa relação ainda se mantêm ou se adaptaram aos novos tempos. A onipresença, por exemplo, é uma herança do passado colonial reproduzida atualmente pelas empregadas domésticas, especialmente as que moram no serviço, pois é esperado que estejam disponíveis para atender as demandas dos patrões. É como se elas estivessem em todos os lugares ao mesmo tempo, como se fossem um espectro que ronda a casa, que pode se tornar visível quando necessário. As empregadas domésticas, assim, transitam entre o visível e o invisível. Elas também transitam entre outros dois polos: ora pertencem à família empregadora, ora não. Elas moram na casa dos patrões, porém na parte mais afastada da casa.

Realizado no espaço privado, o trabalho das empregadas domésticas que moram na casa dos patrões implica uma intimidade com os demais moradores deste espaço, o que faz com que essa relação seja atravessada por uma ambiguidade que oculta os limites entre o profissional e o íntimo, entre o trabalho e o afeto. Embora muitas vezes as empregadas domésticas façam parte de modo intrínseco da rotina diária da família, se a confiança entre as partes se rompe, a presença delas pode se tornar uma ameaça aos patrões, pois elas podem se rebelar e demonstrar sua insatisfação. Elas podem atravessar a fronteira da porta de madeira maciça e, aos poucos, ocupar os espaços da habitação, mas agora para reivindicar uma igualdade até então negada. Entretanto, com ou sem a confiança quebrada, elas podem também se calar e se manter na invisibilidade, porque tornar-se visível pode ser muito arriscado.

No cinema latino-americano, não é raro que a figura da empregada doméstica seja apenas uma figurante que serve para endossar o *status* social de seus empregadores (Minchillo 2020; Rossi 2020). Esses patrões, assim como os irmãos do conto de Cortázar, muitas vezes são acomodados e vagueiam pelo filme atrelados aos bens materiais que reforçam seu pertencimento às classes altas. Mas há também patrões – e patroas – que defendem ativamente a hierarquia da casa e, na gestão diária das trabalhadoras domésticas, seguem uma série de repertórios para distinguir quem manda de quem obedece. Se o filme parte da perspectiva dos patrões, pode ser que não notemos a presença das empregadas domésticas, pois muitas vezes elas são mantidas na invisibilidade, desfocadas, trabalhando silenciosamente para garantir que as necessidades básicas de seus

empregadores sejam atendidas. Quando é esse o caso, para notá-las, temos de fazer um esforço de desviar nosso olhar para outros lugares – para as margens ou para o fundo do ecrã. Assim aconteceu em “Casa Tomada”: foram os ruídos fortes e abafados e o som impreciso e surdo que chamaram a atenção do irmão para que ele percebesse que algo ali estava acontecendo. Em certos filmes que colocam a empregada doméstica num lugar secundário, ao olharmos para as margens, para os personagens que transitam entre o visível e o invisível, uma outra narrativa pode revelar-se.

Do início do século XXI até os dias atuais, a empregada doméstica dos filmes latino-americanos tem transitado das margens para o centro do ecrã, saindo da invisibilidade para a visibilidade. Nesses filmes que lhes dão destaque, as personagens das empregadas domésticas são desenvolvidas geralmente a partir do convívio com os patrões e os filhos deles. Na relação direta com os filhos dos patrões, elas desempenham um papel maternal de cuidado e afeto, o que fortalece o vínculo com a família, mas que também pode suscitar uma reação nas patroas que desejam esclarecer quem é a verdadeira mãe. Já na relação com os empregadores, as empregadas domésticas podem demonstrar obediência e fidelidade, entretanto também podem revelar que essa subserviência lhes custa muito caro – o que não garante que terão algum tipo de reação específica, nem que romperão com essa condição, nem que permanecerão caladas. Assim, o processo de conscientização das empregadas domésticas sobre a própria condição subalterna se mostra demasiado complexo para as que moram na casa dos patrões, justamente porque a ambiguidade afetiva atravessa as relações entre ambos.

Filmes que partem da perspectiva das empregadas domésticas também permitem que as conheçamos em outras situações e relações além das que mantêm com seus empregadores. Desse modo, conhecemos melhor a intimidade delas, o que gostam de fazer, com quem gostam de estar no tempo livre, sabemos ainda como elas se relacionam com seus filhos – quando os têm –, com familiares e com amigos. Além disso, conhecemos também os espaços da casa que frequentam: visitamos seus quartinhos, a área de serviço, vemo-las lavar roupas e a descansar ao sol enquanto as toalhas secam. Quando o filme abre espaço para as empregadas domésticas, podemos saber também o que pensam sobre a relação com seus patrões, como se sentem em seus aposentos, e como reagem a situações extremas.

Nesta dissertação, portanto, o objeto de interesse e de estudo é a figura da empregada doméstica. Nosso objetivo é perceber quais são os mecanismos utilizados pelos empregadores para manter a hierarquia da casa numa relação pautada pela ambiguidade afetiva, mas, principalmente,

analisar como as empregadas reagem a esses mecanismos. Precisamente porque o costume de morar na residência dos patrões está a se tornar cada vez mais incomum, interessa-nos identificar que resquícios do passado colonial ainda pautam a relação entre patrões e empregadas domésticas, e como esses vestígios afetam ambos. Como, então, podemos entender a ambiguidade afetiva na relação entre patrões e empregadas a partir do espaço doméstico?

É particularmente útil tomarmos o espaço da casa em consideração, pois é em suas estruturas que a intimidade se confunde com o trabalho. Segundo Shireen Ally, as habitações não são espaços impessoais e estanques, mas sim espaços privados da vida familiar, onde o trabalho da empregada doméstica está profundamente envolvido com o convívio pessoal, emoções e experiências íntimas que formam o tecido das famílias e dos lares. Por conta dessas permanentes intimidades, para a autora, os patrões buscam gerir os efeitos contaminantes da familiaridade cultivando a distância social e física, por vezes através da degradação e da desumanização (2015, 51), mas também por meio do afeto. É também no espaço doméstico, por conta da natureza de sua ocupação, que as empregadas transitam para cumprir a rotina de limpeza e manutenção do lar, assim como para atender as demandas dos patrões e dos filhos deles. Enquanto limpam a residência e preparam a comida, as empregadas domésticas tornam-se invisíveis; quando são solicitadas por seus empregadores, elas ganham visibilidade.

O caminho que faremos até à casa onde se encontram as empregadas domésticas requer um reconhecimento do território e uma preparação prévia do terreno, para então irmos até ao seu interior. Dividimos, portanto, essa dissertação em dois capítulos. No primeiro capítulo, começaremos por oferecer um panorama que contextualiza a empregada doméstica no audiovisual latino-americano. A seguir, desenvolveremos a análise das obras que formam o *corpus* desse trabalho: o filme brasileiro *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert 2015) e o filme mexicano *Roma* (Alfonso Cuarón 2018).

No Capítulo 1 rastreamos quem é a empregada doméstica latino-americana hoje e como a presença dessa figura se concretiza no audiovisual, especialmente no cinema latino-americano. Ainda que neste ponto inicial a abrangência do estudo seja mais ampla – o território da América Latina –, sempre que possível sublinharemos especificidades do Brasil e do México, dado que são esses os dois países onde decorrem os filmes que compõem o *corpus* do trabalho se enquadram nessas duas cinematografias. No primeiro subcapítulo, discutiremos qual a função do trabalho doméstico, qual é o perfil sociodemográfico de quem executa essa ocupação e ao quê esse trabalho

está historicamente atrelado. Esse contexto nos ajudará a entender 1) de que forma o passado colonial se reflete no presente, como a senzala de outrora se reflete no quartinho de empregada, e 2) quais são as condições de trabalho e dinâmicas de subalternidade às quais essas profissionais estão sujeitas. No segundo subcapítulo, observaremos como obras audiovisuais que seguem estruturas melodramáticas somadas a fenômenos políticos e culturais contribuíram para que a empregada doméstica passasse de figurante a protagonista no cinema latino-americano a partir do início do século XXI.

No terceiro subcapítulo, à luz de quatro aspetos (o deslocamento entre trabalho e sujeito; o lugar que as empregadas ocupam no ecrã; a possibilidade de elas serem criaturas espectrais; e a relação delas com seus patrões), analisaremos de que forma filmes centrados na empregada doméstica têm trabalhado essa figura. Esses aspetos não só enfatizam a pluralidade dos filmes desse género temático como também nos guiarão na análise fílmica desenvolvida no capítulo seguinte. No quarto subcapítulo, faremos uma reflexão sobre as formas como os cineastas têm filmado pessoas das classes baixas e sobre a importância destes estarem atentos às possíveis armadilhas que naturalizam hierarquias entre patrões e empregadas. No ponto de encontro entre os estudos culturais e os estudos fílmicos, o objetivo desse capítulo não é fazer uma análise específica e exaustiva dos filmes, mas sim apresentar um panorama que, como indica Deborah Shaw (2017), nos ajude a entender as circunstâncias específicas da América Latina às quais os filmes desse género temático estão a responder.

No Capítulo 2 procederemos para a análise fílmica das obras que formam o *corpus* do trabalho, mantendo-as em diálogo com outros filmes que exploram o mesmo género temático, de modo a enriquecer e aprofundar os temas abordados. Para isso, buscaremos na materialidade dos filmes como a empregada doméstica habita a casa de seus patrões – local em que ela mora ao mesmo tempo que nele trabalha. Este capítulo segue uma estrutura tripartida, inspirada pela organização dos novos apartamentos brasileiros do século XX: a área íntima (o quarto), a área de serviço (a cozinha), e a área social (a sala de estar). Indo do cômodo que mantém a empregada doméstica mais distante, até ao que a mantém mais próxima da família, os três subcapítulos são guiados pela ambiguidade afetiva, que é, digamos, o fio que ata emaranhadamente as relações entre patrões e empregadas. À medida que adentramos mais para o centro da casa grande junto com a empregada doméstica, notamos que as relações vão ficando mais complexas e ambíguas. Embora a divisão seja feita pelos cômodos da casa, os subcapítulos não procuram encerrar-se em

si mesmos, pelo contrário. À semelhança da empregada doméstica, que vai e vem diversas vezes pelos mesmos espaços, propomos aqui um movimento de ida e regresso a algumas cenas e temas que serão analisadas à luz de novos aspetos.

Primeiro, no quarto, analisaremos o quão apartadas as empregadas domésticas estão da casa grande, ao serem afastadas espacialmente para os quartinhos onde dormem. O quarto das empregadas fica distante da casa grande, mas faz parte do mesmo terreno: elas estão, com efeito, ao mesmo tempo dentro e fora da casa. Por um lado, o facto do quarto das empregadas ser apartado pode reforçar que elas não fazem parte da família, mesmo sendo tratadas como se fossem. Por outro lado, esse distanciamento físico pode também proporcionar-lhes uma maior liberdade. Ao mesmo tempo afastadas e próximas, as empregadas domésticas transitam da margem para o centro. Olhar para esses quartinhos nos interessa, pois nos ajuda a entender como se gera a hierarquia entre patrões e empregadas. Torna-se necessário comparar o cômodo apartado com os quartos dos outros membros da família empregadora e também com toda a casa, pois convoca e questiona o conceito de “lar”, pois, enquanto para as empregadas o espaço privado é o quartinho onde dormem, para a família é o resto da casa toda.

Na segunda parte iremos do quartinho de empregada à casa grande entrando pela porta dos fundos da cozinha. A cozinha incorpora, aqui, as demarcações espacial e simbólica às quais as patroas, principalmente, recorrem para distanciar as empregadas da família. Além disso, ao mesmo tempo que as empregadas podem ser relegadas para os espaços reservados ao trabalho doméstico, tais espaços – raramente frequentados pela família empregadora – podem servir para que elas desenvolvam afetos e descansem longe do olhar vigilante dos patrões. Nessa parte, analisaremos a casa enquanto território cercado por fronteiras que estão em constante negociação. Se por um lado a empregada pode manter-se da cozinha para lá da casa grande, por outro, se ela recusar essa segregação, a habitação pode tornar-se palco de conflito, onde é possível que a invasão de alguns espaços seja percebida como uma perturbação da paz doméstica, que escancara os mecanismos de diferenciação antes ocultos e normalizados.

Na terceira parte, passada a fronteira da cozinha, adentraremos na sala, a área social onde os limites entre o afeto e o trabalho muitas vezes são invisíveis, tal como as próprias empregadas domésticas. Se o quarto, como um espaço apartado, e a cozinha, como fronteira, distinguem a empregada do resto da família, é na sala que essa distinção perde seus contornos. A “sala”, então, ganha um sentido mais amplo: pode ser a sala de estar, a de jantar, a de TV, pode até não ser a sala

em si, mas um espaço onde a família e a empregada doméstica convivem, o que pode incluir espaços fora da casa, como a praia. Aqui surge uma chamada de atenção: mesmo que os patrões esperem de suas empregadas domésticas uma presença submissa de natureza quase espectral, há nelas uma agência e um movimento de resistência que se expressa de forma diferente, seja buscando sair da invisibilidade, seja permanecendo nela em razão da sobrevivência.

Por fim, na conclusão, ensaiaremos uma última comparação entre patrões e empregadas, não mais pautada pela ambiguidade afetiva, mas pela mobilidade. Aqui cabe ainda analisar como as empregadas domésticas são mulheres em movimento, dentro do espaço doméstico e também fora dele. Assim, encerramos nossa caminhada com um passeio para fora do espaço privado, abrindo campo para uma outra possibilidade de leitura para além da relação da empregada doméstica com seus empregadores.

## Capítulo 1

### Entrada de Serviço

#### 1.1 Quem São e Onde Estão Elas

Noite e dia no “vapt-vupt” da água e sabão. Sem lamentos, sem perda de tempo com a tristeza. Apenas barrela, água, sabão, ferro de engomar, trouxas, varal cheio de tecido ao vento e os cobres que ajudaram a sobreviver e a manter aquela família que agora ali estava vestida de branco.

Eliana Alves Cruz  
*Água de Barrela*

O trabalho doméstico remunerado é entendido como uma atividade heterogênea tanto em termos de função como de perfil sociodemográfico. Em termos de função, engloba tarefas específicas relacionadas com o cuidado do lar na esfera privada. Algumas dessas tarefas incluem a limpeza e manutenção de casas; cuidado ou acompanhamento de adultos, crianças ou pessoas que demandam algum tipo de atenção especial; preparação de alimentos; limpeza de roupas, etc. (INEGI 2012, VIII; IBGE 2015, 17). Pode ser considerada trabalhadora doméstica a pessoa que possui uma relação de trabalho numa ou em mais casas e executa a função de modo frequente, sendo essa a sua ocupação profissional (ILO 2013, 8; INEGI 2012, VIII-IX). O termo “trabalhador doméstico” abrange uma série de ocupações, entre elas as de empregada doméstica, babá, cozinheira, garçom, motorista, mordomo, lavadeira, jardineiro, entre outras (ISIC citado em ILO 2013, 8). Todas essas ocupações estão ao serviço da família empregadora, sendo elas executadas na maioria das vezes no interior do espaço doméstico (7).

Em termos de perfil, o trabalho doméstico é executado em sua maioria por mulheres, que representam 83% da categoria a nível global. Enquanto as mulheres frequentemente realizam as tarefas voltadas para o interior da casa, como as de limpeza e de cuidado (*care*),<sup>4</sup> os homens muitas vezes realizam funções relacionadas com o exterior, como as de motorista, segurança e jardineiro

---

<sup>4</sup> O termo *care* implica o serviço de cuidado e assistência a adultos, cônjuges, filhos, pessoas idosas, doentes, ou com deficiência, envolvendo atividades físicas, intelectuais, afetivas, emocionais e físicas. Esses serviços podem ou não ser desempenhados por uma trabalhadora assalariada (Boris 2014, 103). A respeito da discussão dessa atividade, além de Eileen Boris, ver também Fabiana Sanches Grecco (2018) e Helena Hirata (2016).

(ILO 2013, 19). Na América Latina e Caribe, o índice de mulheres sobe para 92%, sendo mais de um quarto das trabalhadoras assalariadas trabalhadoras domésticas (26). O México e o Brasil são os dois países da região com o maior número de pessoas a realizar o trabalho doméstico assalariado (26-27). No México, as mulheres representam 94,8% da categoria (Bensusán 2019, 3), que conta com forte presença daquelas com baixa escolaridade, de origem indígena, migrantes e chefes de família (19). Embora as pessoas de origem indígena não sejam a maioria, o trabalho doméstico é o emprego mais desempenhado entre as pessoas indígenas, especialmente entre as mulheres (Durin 2013, 100). No Brasil, as mulheres representam 95% dessa força de trabalho (IBGE 2019, 11).<sup>5</sup> Entre as mulheres economicamente ativas em 2005, as trabalhadoras domésticas negras eram a maioria da categoria (59,3% de mulheres negras e 40,3% de mulheres brancas) (PNAD 2005 citado em Bernardino-Costa 2007, 1).

Justifica-se as mulheres serem a maioria pois as tarefas domésticas são associadas como sendo “tipicamente femininas”, já que tradicionalmente elas as executam em suas casas sem serem pagas por isso. Para Heleieth Saffioti, “o arquétipo do eterno feminino reduz [a mulher] à condição de trabalhadora doméstica não remunerada, à socializadora dos filhos e à garantidora da prosperidade da família” (2013, 144). Por conta desta tendência de naturalizar o trabalho doméstico como algo feminino, é diminuída a necessidade da profissionalização e do aprimoramento das competências essenciais para a execução das tarefas (ILO 2013, 69). Isto é, quando a mulher que realiza o trabalho doméstico em sua casa passa para o mercado para ser remunerada por isso, este “perde seu *status* de trabalho de afeto e passa a ser classificado como trabalho desqualificado, que qualquer pessoa pode realizar, já que as mulheres vêm executando essas atividades sem receber pagamento” (Boris 2014, 104).<sup>6</sup> É também por causa dessa naturalização que o trabalho doméstico serve de ponto de partida para muitas mulheres entrarem no mercado de trabalho, especialmente para aquelas com menor nível de escolaridade (Valenzuela e Mora citadas em ILO 2013, 26).

No sistema capitalista, o trabalho doméstico é desqualificado, pois é entendido como “não produtivo”, e, na perspectiva marxista, isso se relaciona com a reprodução social. Como explica

---

<sup>5</sup> Em 2013, do total de trabalhadores domésticos, 2,8% eram homens brancos; 4,5% eram homens negros; 33,7% eram mulheres brancas; e 58,9% eram mulheres negras; totalizando 63,4% de pessoas negras (entre homens e mulheres) e 92% de mulheres (entre brancas e negras) (IPEA 2016, 12).

<sup>6</sup> A respeito da diferença entre trabalho doméstico assalariado e não assalariado ver Angela Davis (2016); Silvia Federici e Nicole Cox (2019) e Eileen Boris (2014).

Tithi Bhattacharya, sendo o capitalismo um sistema interligado, a reprodução social sustenta a produção (2019, 110),<sup>7</sup> pois é a parte responsável pela produção das pessoas que produzem para a economia formal, estabelecendo a própria base do capitalismo (103). Para a autora, a força de trabalho é reproduzida em atividades, como preparação de comida, limpeza de roupas, além de cuidados psíquicos e afetivos, direcionadas para regenerar aqueles que produzem bens e serviços, manter e regenerar os que estão fora do processo de produção, bem como reproduzir trabalhadores frescos, ou seja, dar à luz (103).

O estigma com o trabalho doméstico também ocorre por ele ser associado a atividades realizadas por pessoas escravizadas, ex-escravizadas, marginalizadas, pobres e migrantes (IPEA 2016, 2). No caso das trabalhadoras domésticas assalariadas, o trabalho reprodutivo acontece não só em suas casas, mas também nos lares de seus empregadores. Por conta desses estigmas (de ser reconhecido como não produtivo, de não necessitar de qualificação profissional e alto nível de escolaridade daquela que exerce a ocupação), o trabalho doméstico assalariado é frequentemente caracterizado por suas condições precárias.

No Brasil, em 2018, o trabalho doméstico teve o menor vencimento entre as pessoas ocupadas (IBGE 2019, 11). Para Donna M. Goldstein, uma forma de perceber os vencimentos baixos é entendendo que esta é uma demanda do sistema para que a contratação de uma empregada doméstica seja acessível até para a classe média pior remunerada, já que dispor dessa trabalhadora é uma característica distintiva da classe média (2003, 66). Além do vencimento baixo, a trabalhadora doméstica também se expõe ao risco de abuso físico, mental e sexual, restrições à liberdade de circulação (ILO 2013, 95), cobertura limitada de proteção social e altos níveis de descumprimento das normas trabalhistas (IPEA 2016, 2).

Mesmo nessas condições, ao analisar o contexto brasileiro, Luana Pinheiro, Fernanda Lira, Marcela Rezende e Natália Fontoura afirmam que “o trabalho doméstico, em contextos de elevado desemprego e de precariedade do mercado de trabalho, sempre (re)aparece como uma alternativa para mulheres, especialmente aquelas com níveis mais baixos de escolaridade” (2019, 13). No entanto, a não valorização do trabalho assalariado somado ao aumento do acesso à educação,

---

<sup>7</sup> O entendimento de trabalho produtivo ou não produtivo está relacionado com a divisão sexual do trabalho. Dentro do escopo do capitalismo moderno, as atividades produtivas, realizadas na esfera pública, são reservadas aos homens, enquanto as atividades reprodutivas, realizadas na esfera privada, são reservadas às mulheres (IPEA 2016, 2). A respeito da discussão, além dos autores já citados, ver também Friedrich Engels (1980), especialmente o capítulo II: “A Família”, Heleieth Saffioti (2013) e Fabiana Sanches Grecco (2018). Para o contexto brasileiro ver Hildete Pereira de Melo (1998) e Hildete Pereira de Melo e Martha Castilho (2009).

devido às políticas públicas de inclusão ao ensino básico e superior, são alguns dos fatores responsáveis pela mudança no perfil etário da categoria. A força de trabalho jovem tem se afastado do trabalho doméstico – com maior número entre as mulheres brancas do que negras, pois aquelas tendem a ter maior nível de escolaridade – levando ao envelhecimento da categoria (13-15).

Por conta das crises econômicas e o aumento do desemprego em seus países de origem, a migração laboral é um fenômeno notável entre as trabalhadoras domésticas da América Latina e Caribe (Rodgers citado em ILO 2013, 26).<sup>8</sup> É comum que mulheres emigrem para países vizinhos da região, sendo essa outra razão pela qual elas se encaminham para o trabalho doméstico. Contudo, a migração ocorre de modo distinto a depender do país e da situação econômica. Nos anos 1990, a Argentina, por exemplo, foi o país da região que mais recebeu trabalhadoras domésticas imigrantes (Ceriani et al., citados em ILO, 27). Por outro lado, no México, um número considerável de mulheres mexicanas são contratadas como trabalhadoras domésticas no exterior, principalmente nos Estados Unidos da América (27). Já no Brasil, a migração ocorre sobretudo dentro do próprio país (Wentzel 2018).

O histórico escravocrata e as condições precárias do trabalho doméstico assalariado são compartilhados entre muitos países da América Latina por conta do passado colonial. Mesmo sabendo que cada país da região tem sua especificidade histórica, cabe olharmos para o Brasil como caso paradigmático para perceber as transformações que ocorreram no espaço doméstico e nas relações de trabalho entre patrões e empregadas desde a época da escravidão até a contemporaneidade. Para Hildete Pereira de Melo, além da literatura nacional da época, “uma observação baseada na vivência dos lares brasileiros, memórias de nossas infâncias, o estereótipo de babás e cozinheiras era de negras e mulatas. Tal constatação permite sugerir que no Brasil as negras passaram diretamente da senzala para o trabalho doméstico” (1998, 8).

Lélia Gonzalez afirma que, durante o período da escravidão, a mucama era a escrava negra que, ao realizar tarefas domésticas exaustivas, criou condições para que a mulher branca tivesse

---

<sup>8</sup> A respeito do impacto da globalização na precarização da mão de obra feminina em países de África, Ásia e América Latina ver Federici (2019).

uma vida leve e muitas vezes ociosa (1984, 230).<sup>9</sup> Decorrente disso, surgiu a figura da “Mãe Preta”, senhora de mais idade, que já havia tido muitos filhos e servia de ama de leite, e era a responsável pelo cuidado das crianças da senhora. Essas mulheres normalmente “tinham seu corpo mais coberto que as escravas jovens e tinha o peso dos anos de cativo que modificava a imagem sexualizada fortemente veiculada às escravas jovens” (Paula 2012, 159). De acordo com Gonzalez, em tempos nos quais as pessoas escravizadas eram desumanizadas, a Mãe Preta, ao ser idealizada como fonte de bondade e ternura, “é vista como figura boa e vira gente” (1984, 235). Ela é quem verdadeiramente assume o papel materno, pois além do trabalho de cuidado e afeto, passa adiante a cultura e a linguagem que a autora chama de “pretuguês” — a influência africana no português. Por isso, Gonzalez defende, a Mãe Preta é a verdadeira mãe:

O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. (235)

A Mãe Preta é uma figura bastante explorada na cultura sul e norte-americana (em inglês é chamada de “Mammy”) e aparece de forma recorrente nas artes, principalmente quando situada no período escravocrata, mas que também se desdobra para a contemporaneidade na figura afetiva da babá e da empregada doméstica que, para Gonzalez, são a mucama de outrora (1984, 230).

Durante a escravidão as mucamas viviam na senzala, a casa pequena das pessoas escravizadas que ficava anexa à casa grande dos patrões. A senzala além de não ter a mesma qualidade de construção em comparação à casa-grande, também não tinha uma divisão espacial interna que permitisse privacidade aos que ali viviam, sendo comum ter um mobiliário

---

<sup>9</sup> “Enquanto mucama, cabia-lhe a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do ventre ‘livre’ das sinhazinhas. E isso sem contar com as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes. Desnecessário dizer o quanto eram objeto do ciúme rancoroso da senhora. Após o trabalho pesado na casa grande, cabia-lhes também o cuidado dos próprios filhos, além da assistência aos companheiros chegados das plantações, engenhos, etc., quase mortos de fome e de cansaço” (Gonzalez 2016, 403).

improvisado, aberturas mínimas e gradeadas e não ter cômodos separados, por exemplo (Viana e Trevisan 2016, 9). Com o fim da escravidão, muitas ex-escravas recorreram ao trabalho doméstico como principal fonte de emprego (Teixeira, Saraiva, e Carrieri 2015, 163). De igual modo, com a industrialização e urbanização dos grandes centros e a ascensão da classe média, mulheres jovens pobres e do campo, especialmente vindas das regiões Norte e Nordeste, migraram para a zona urbana para trabalharem em residências de família em troca de moradia e comida (Melo 1998, 1; 6; Pinheiro et al. 2019, 18). Ao longo das décadas, a senzala transformou-se na edícula e depois na dependência de empregada.<sup>10</sup>

Para Roberto Reis, a sociedade brasileira se expressa através da urbanização das suas cidades. Em defesa da “modernização”, cidades como o Rio de Janeiro e Brasília foram remodeladas dentro de uma perspectiva higienista e hierárquica onde se afastava a camada pobre dos grandes centros urbanos, empurrando-a para as zonas periféricas ou para as favelas (1994, 99). De igual modo, os novos apartamentos das famílias de classe média, no início do século XX, foram construídos com base no conforto existente nas casas e refletindo os valores e a estrutura social dessa classe. As construções traziam “a hierarquia social existente nas fazendas e engenhos da época da escravidão para a habitação de classe média e, mais especificamente, para o apartamento” (100). A estrutura tripartida desses imóveis dividia o espaço em três áreas: de estar (social), de repouso (íntima) e de comer (serviço) (Viana e Trevisan 2016, 12). A área de serviço é onde a estrutura da edícula foi integrada. No interior do apartamento essa área é geralmente isolada por um corredor que dá acesso ao restante do apartamento e contém pelo menos a cozinha, a casa de banho e o quartinho de empregada (Reis 1994, 101). Para Reis, a área de serviço é, sobretudo, uma separação de classes: é onde a divisão hierárquica se reproduz (100). O autor convoca, por fim, a relação que James Holston faz entre o apartamento e a casa-grande com a dependência de empregada e a senzala:

In both design and use, this service area appeals to the most atavistic of middle-class values: the apartment kitchen is still the kitchen of the *casa-grande* at a remove from the living space of the *patrão*; it is the domain of servants, rarely of the mistress of the house; the maid is still a slave of unwelcome presence in the family areas; and her little room with its

---

<sup>10</sup> A edícula é uma construção pertencente ao corpo principal da casa, “localizada no fundo do lote, voltada ao trabalhador doméstico, geralmente com um quarto, um banheiro e uma saída independente para a área externa” (Viana e Trevisan 2016, 10-11).

door opening onto the wash basin in the service corridor is still the *senzala*, the slave shanty. (Holston citado em Reis, 101, itálicos de Holston)

O passado colonial, portanto, continua a reverberar no presente na medida em que relações hierárquicas de classe, raça e gênero se encontram reproduzidas no espaço doméstico. Entretanto, morar na casa dos patrões tem se tornado cada vez mais raro.<sup>11</sup> Surge, então, a figura da diarista, que não mora no serviço e tem vínculo com um ou mais empregadores, trabalhando numa ou mais residências (Pinheiro et al. 2019, 19). Para Melo, o crescimento das diaristas se dá porque, por um lado, tais trabalhadoras domésticas são mulheres pobres, com filhos pequenos, moram em áreas periféricas e não contam com creches e escolas em tempo integral. Por outro lado, as patroas tendem a crer que a empregada “rouba liberdade dentro da casa”, preferindo, assim, que ela tenha sua própria habitação (1998, 11). Por conta disso, Maíra Boratto Xavier Viana e Ricardo Trevisan notam que a dependência e o quartinho de empregada têm se tornado áreas obsoletas, sendo talvez a casa de banho da área de serviço “o único remanescente desse conjunto” pois ainda é utilizado pela empregada doméstica durante o trabalho (2016, 16).

Melo destaca que “o ranço do escravismo” está sumindo das residências nas metrópoles brasileiras com o desaparecimento das empregadas domésticas que vivem na casa dos patrões (1998, 11). Porém, é possível notar como o vínculo de dependência entre ambos ainda é bastante arraigado. O modelo paternalista, por exemplo, também legado da colonização, ainda guia muitas das relações entre empregadores e empregadas, onde se desenvolve uma relação de dependência e afetividade (Goldstein 2003). De acordo com Goldstein, no Brasil, o paternalismo vem em forma de caridade: os patrões dão às empregadas pequenos presentes e outros favores que agregam valor aos baixos vencimentos. Embora com boas intenções, as elites brasileiras contemporâneas escoram-se no paternalismo, ao defenderem que as suas trabalhadoras domésticas estão mais protegidas trabalhando em suas casas, onde há comida, abrigo e proteção adequados, ao invés de viver uma “típica” vida de classe baixa (88-89).

De igual modo, Saffoti observa que, além de alimentação na residência de trabalho, as empregadas domésticas também ganhavam de suas patroas roupas, remédios, presentes, tratamentos médicos e dentários e auxílio com despesas escolares:

---

<sup>11</sup> No Brasil, por exemplo, em 2018, menos de 1% das trabalhadoras domésticas ainda moram no serviço (Pinheiro et al. 2019, 18). Já no México, 4,6% delas ainda têm esse tipo de contratação (ENOE citado em Bensusán 2019, 12).

A patroa não presenteia a empregada apenas com roupas novas, mas também com roupas usadas, que não teria para quem vender. Oferece presentes para agradar a empregada, criando, assim, um clima afetivo no local de trabalho da doméstica, o que, de um lado, garante, até certo ponto, a estabilidade da empregada no emprego, e, de outro, permite maior exploração na base da solicitação de favores que caem, seja fora do campo normal de atuação da doméstica, seja fora de seu horário de trabalho. (1978, 50)

A relação afetiva, portanto, é valorizada por ambas as partes, uma vez que as empregadas domésticas prezam a maneira positiva com que são tratadas pela família para quem trabalham. Grande parte dos casos analisados pela autora demonstra que “ser inserida na família, de alguma forma, constitui fator muito importante de estabilidade da empregada no emprego em virtude dos laços afetivos que gera” (80).

Para Goldstein, a relação duradoura entre patrões e empregadas é permeada por uma ambiguidade afetiva (2003, 69). A autora destaca que muitos brasileiros de classe média e alta expressam carinho pelas trabalhadoras domésticas que dedicaram muitos anos de suas vidas a servir suas famílias, exercendo atividades como o cuidado dos filhos, limpeza e manutenção do lar, e até mesmo se oferecendo para conforto em momentos de tristeza. Por conta da proximidade cotidiana, é comum que tais trabalhadoras sejam consideradas como “quase da família”. Contudo, ao mesmo tempo que a ambiguidade aproxima, ela também afasta a empregada doméstica da casa e da família empregadora (85). Para a autora, essa ambiguidade é tão intrínseca nas interações sociais diárias que afeta ambas as partes. Ainda assim, tanto os empregadores quanto as empregadas sabem que há limites velados que não devem ser ultrapassados (84). Esses limites, afetivos, e mesmo físicos, são exercidos na forma de repertórios de demarcação, que servem para delimitar o espaço social da empregada doméstica e distingui-la do seio familiar (Gorban 2012, 34-35). Assim, a dinâmica de pertença e não pertença, de intimidade e distância, entre a empregada e a família empregadora se fortalece com o convívio no interior do espaço doméstico.

Cada país da América Latina tem a sua particularidade material e histórica. No entanto, há também semelhanças entre os países devido aos processos de exploração territorial e populacional desde a colonização até as políticas neoliberais atuais, que fortalecem a desigualdade social tanto entre o Sul e o Norte Global, como entre a classe proletária e burguesa dos próprios países. De acordo com Sueli Carneiro, por exemplo, as condições históricas nas Américas “construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular”, fazendo com que a identidade nacional dos países da América Latina fosse construída a partir da violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas. A autora

defende que o passado colonial reverbera e continua presente na realidade da América Latina, pois está “vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de género segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão” (2011).

Por um lado, Paula Santana argumenta que o motivo de sentirmos ainda hoje os efeitos do período colonial pode ter relação com o facto de que alguns saberes locais reproduzem ideias hegemônicas, na medida em que criticam o paradigma anterior ao mesmo tempo que o integram (2017, 70). Por outro lado, Grada Kilomba entende que os episódios de racismo quotidianos que foram vividos por pessoas negras escravizadas são evocados no presente de forma irracional, formando um trauma colonial que foi memorizado. Essa memória, entretanto, se expressa de modo paradoxal, pois ao mesmo tempo que não é possível simplesmente esquecer o trauma colonial, também não se pode evitar lembrá-lo (2020, 237-38). Desse modo, ainda que muitas das percepções acerca das empregadas domésticas em determinado país sejam semelhantes às de outro da mesma região, não queremos homogeneizar os processos históricos que elas viveram (e ainda vivem). Queremos, pois, perceber as semelhanças e sublinhar as singularidades com que são representadas no cinema latino-americano.

## 1.2 De Figurante a Protagonista

Olhei as minhas mãos maltratadas pelos trabalhos domésticos, passei-as pela cara apalpando a forma dos ossos, enfiei os dedos no cabelo e com um suspiro disse basta. Basta, basta, basta, repeti em voz alta.

Isabel Allende  
*Eva Luna*

Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro afirmam que, em termos culturais, a empregada doméstica vem estrelando no cinema e na cultura popular da América Latina desde o início do século XX, principalmente em filmes que se centram no ambiente doméstico. Isto é notório em particular na Argentina, no México e no Brasil que tiveram uma indústria cinematográfica mais desenvolvida (2020, 10), ou melhor, tiveram um “desenvolvimento no subdesenvolvimento” (More e Mateus 1976, 13).<sup>12</sup> Por esse motivo, os três países têm representações notáveis do trabalho doméstico, e fornecem um contexto para produções mais contemporâneas e para seus públicos (Osborne e Ruiz-Alfaro 2020, 10). Osborne e Ruiz-Alfaro defendem que, devido às representações anteriores das empregadas domésticas baseadas em diferenças e estereótipos de classe, nacionalidade, raça e gênero, os filmes contemporâneos mais recentes respondem a essas imagens e interpretações históricas, tornando-as personagens complexas e deixando-as no centro das narrativas, das famílias e das sociedades (11). Mesmo que esses sejam os principais países, filmes com empregadas domésticas são comuns em diversos países da América Latina, como veremos posteriormente. Nesse momento, buscaremos centrar-nos no Brasil e no México, visto que são os dois países onde se passam os filmes que serão analisados no capítulo seguinte.

A figura da empregada doméstica é essencial à cultura latino-americana devido à sua presença marcante na própria sociedade. No México, em meados dos anos 1930, ter uma empregada doméstica era uma realidade das classes altas e também um sinal de *status* ambicionado pela nova classe média (García 2012). Essa classe média pequeno-burguesa que estava a se consolidar percebe a família como uma instituição sagrada e “se preserva no interior da casa contra

---

<sup>12</sup> “En los países que tienden a un desarrollo en el subdesarrollo hallamos una incipiente industria que hasta tiene visos de incremento y una producción de cine más o menos considerable; esos países son Brasil, México y Argentina” (More e Mateus 1976, 13). A respeito do desenvolvimento da indústria cinematográfica desses três países ver Paul. A. Schroeder Rodríguez, especialmente o capítulo “Birth and Growth of an Industry” (2016).

o mundo exterior” (Bragança 2012, 125). De igual modo, no Brasil, para as classes médias e altas ter uma empregada doméstica não é apenas uma questão de necessidade, é um marcador de classe que ajuda na formação da identidade (Goldstein 2003, 66-67). Assim, a empregada doméstica continuou sendo uma figura padrão nos lares das famílias de classe média e alta, e, por serem intrínsecas à vida privada dessas classes, passou a ser explorada no rádio, cinema e televisão (Oliveira 2020, 147).

Por conta da natureza do seu trabalho, foi no espaço doméstico que a figura da empregada surgiu. Mais especificamente, é no melodrama que as empregadas domésticas encontram inicialmente o seu lugar e surgem representadas com maior enfoque, pois este foi um importante género que impulsionou narrativas centradas no espaço doméstico. Com sua abordagem íntima da realidade, o género frequentemente se baseia nas estruturas familiares que ordenam relações domésticas e pessoais ao redor da vida privada (Hardcastle 2016, 64). Anne E. Hardcastle destaca que críticos percebem que o cinema melodramático utiliza o espaço doméstico para dramatizar conflitos sociais e ideológicos, conflitos esses que resultam das contradições produzidas pelas estruturas capitalistas, burguesas e patriarcais. A autora explica que em muitos filmes mexicanos do género “se ve que el peso (imposible) de resolver los problemas sociales ocultos dentro de los dramas familiares se descarga sobre la mujer, quien lleva sobre sí esa imposición al negarse y sacrificarse a sí misma ante las trabas irresolubles” (2016, 64).

De modo semelhante, Sofia Rios aponta que as telenovelas mexicanas – que, embora sejam fenómenos culturais distintos do cinema, partilham com o cinema melodramático um conjunto de estruturas, temas e figuras – raramente confrontam o público com a realidade opressiva da classe baixa. Pelo contrário, as telenovelas criam uma identificação baseada num realismo emocional e, por isso, os obstáculos que a protagonista enfrenta não são entendidos como sendo problemas de uma sociedade desigual, e sim resultado das ações de uma pessoa imoral, ou do próprio destino (2015, 225).

Na América Latina, a telenovela assoma na segunda metade do século XX como um “objeto de padrão massivo, constituído em constante diálogo com matrizes populares” (Borelli 2001, 32). De acordo com Rios, é comum a telenovela mexicana unir grupos sociais distintos num mesmo ambiente com o intuito de desenvolver um enredo melodramático. Com frequência, o ambiente escolhido é o lar de uma família rica, pois é nele que, mediante o trabalho doméstico, diferentes classes sociais se encontram. A autora defende que a empregada doméstica é um

elemento perfeito para a telenovela pois incorpora três aspetos-chave para o género: “its heroine – a righteous and innocent woman; its obstacle – poverty; and its end – wealth and romantic love” (2015, 223).

Enquanto nas telenovelas mexicanas é comum que as empregadas domésticas ocupem uma posição central, nas telenovelas brasileiras ocorre o oposto. Além disso, a relação com a identificação com a raça também difere nos dois países. De um lado, no caso mexicano, as empregadas domésticas seguem um padrão de beleza eurocêntrico, não correspondendo à realidade dessa categoria (Rios 2015, 223). Do outro lado, no caso brasileiro, a maioria delas é negra (Araújo 2008). Notamos ainda que, quando se fala de raça e etnia nas telenovelas mexicanas, fala-se sobretudo da população indígena; já no caso brasileiro, fala-se da população negra. Isto é, assim como as pessoas negras parecem ser exceção da exceção nas telenovelas mexicanas, nas brasileiras é a população indígena que está praticamente ausente.<sup>13</sup>

Ao analisar as telenovelas brasileiras, Maurício Sellmann Oliveira destaca que, com frequência, a jornada das empregadas domésticas é pautada pelo desejo de deixarem de exercer esse ofício, e muitas vezes só o concretizam por via do casamento com homens ricos (2020, 148). De facto, Saffioti, em sua pesquisa feita nos anos 1970, percebeu que as empregadas domésticas solteiras encaravam esse trabalho como temporário e passageiro, pois tinham a expectativa de se tornarem donas de casa com o casamento (1978, 71). Oliveira exemplifica esta questão com as telenovelas *A Moça que Veio de Longe* (Ivani Ribeiro 1964), cuja trama é sobre a empregada doméstica que se apaixona por seu patrão, e *Anjo Mau* (Cassiano Gabus Mendes 1976 e também a versão de Maria Adelaide Amaral 1997-98), onde a empregada doméstica planeia casar-se com o irmão de sua patroa (2020, 148). No entanto, o autor alerta que a maioria dessas heroínas são brancas (149). Contudo, é evidente que esse tipo de enredo não é de exclusividade de personagens brancas. Em *Antônio Maria* (Geraldo Vietri 1969), por exemplo, a personagem Maria Clara (Jacyra Silva) — primeira empregada doméstica negra de sucesso na telenovela brasileira — casa-se com um bombeiro de cor branca (Araújo 2008, 980).

A raça e a miscigenação são questões que fazem parte da construção da identidade nacional de muitos países da América Latina, se não de todos. A ideia de que o Brasil vive uma democracia

---

<sup>13</sup> Ivânia Neves e Vívian Carvalho analisaram que das 665 telenovelas que foram exibidas entre 1963-2016 nas principais emissoras brasileiras, apenas em 28 delas personagens indígenas aparecem na trama (2019, 169). Dessas 28, apenas uma tem na trama central a causa indígena, e em três os protagonistas são personagens indígenas. Porém, os personagens indígenas são interpretados por atores brancos (2019, 179).

racial tem peso no imaginário social até os dias atuais.<sup>14</sup> No entanto, parte da desconstrução dessa ideia é percebida através da participação dos atores negros e marcadamente mestiços nas telenovelas. Joel Zito Araújo defende que a telenovela “pactua com um imaginário de servidão e de inferioridade do negro na sociedade brasileira” (2008, 982). Para o autor, pouco mudou desde a década de 1960, onde atores negros

somente atuavam interpretando afrobrasileiros em situações de total subalternidade. Naquela época, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*. (980)

Como explica Silvio Almeida, os meios de comunicação, a indústria cultural e o sistema educacional reforçam um complexo imaginário social racista de tal modo que, ao assistir às telenovelas brasileiras, é possível que um indivíduo acredite que as mulheres negras tenham vocação natural para o trabalho doméstico, por exemplo. Entretanto, mesmo que a maioria das empregadas domésticas brasileiras seja negra, para o autor, “o que nos é apresentado não é a realidade, mas uma representação do imaginário social acerca das pessoas negras” (2019, 44-45).

No Brasil, ainda que as empregadas domésticas estejam presentes desde o início da telenovela, o lugar que elas ocupam é, na maioria das vezes, de coadjuvante ou figurante. Afastando-nos das telenovelas, encontramos outros exemplos, ainda da segunda metade do século XX, em que as empregadas domésticas já alcançam certo protagonismo. Podemos perceber, porém, que se trata de pontos fora da curva.

Oliveira defende que, na cultura popular brasileira, a empregada doméstica é uma personagem que tem sido usada como escada, uma representação segura do Outro que funciona para promover conflitos, de tal modo que “seus traços psicológicos são desenvolvidos de forma mínima” (2020, 147). A comédia musical *Cala a Boca, Etelvina* (Eurípides Ramos e Hélio Barroso 1958), por exemplo, centra-se na personagem do título, interpretada por Dercy Gonçalves, que finge ser a sua patroa para ajudar o seu patrão a enganar um parente muito rico. O cômico, como destaca Oliveira, está no facto de a empregada imitar os trejeitos da burguesia, deixando escapar falas e atitudes que entregam a sua condição social. De igual modo, na peça de teatro de 1986

---

<sup>14</sup> A tese de que o Brasil vive numa democracia racial é defendida por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1933). A obra é, provavelmente, a que mais fundamenta os debates atuais, tanto para quem defende sua tese, como para quem a contesta, sendo estes a referirem-na como o “mito da democracia racial” – termo cunhado pelo sociólogo Florestan Fernandes. A esse respeito ver Florestan Fernandes (2013 [1972]), Lélia Gonzalez (1984), e Silvio Almeida (2019), especialmente o capítulo “O Racismo e Sua Especificidade”.

*Trair e Coçar é Só Começar* (Marcos Caruso 2011) – adaptada ao cinema em 2006 e à televisão em 2014 – a empregada doméstica Olímpia é a protagonista intrometida, mas bem-intencionada, que funciona como fio condutor da comédia de erros, o que faz com que ela esteja “no centro das atenções, mas invisível ao mesmo tempo” (148).

No entanto, é claro, não é necessariamente um problema que os filmes não desenvolvam psicologicamente as empregadas domésticas. *Cuidado Madame* (Júlio Bressane 1970) e *Asunción* (Carlos Mayolo e Luis Ospina 1975), por exemplo, têm empregadas domésticas como protagonistas, mas elas não são usadas como escada de nenhum outro personagem. Inclusive, são dois filmes contemporâneos que tratam do mesmo tema: a vingança das empregadas domésticas – tema que abordaremos adiante. Também dessa mesma época, muitos filmes da pornochanchada (comédias de teor sexual) trabalhavam com a hipersexualização da empregada doméstica, como é o caso de *Como é Boa a Nossa Empregada* (Ismar Porto e Victor di Mello 1973). Rachel Randall defende que a palavra “boa” do título tem uma conotação ambígua: pode ser tanto no sentido de ser uma boa profissional ou pessoa, quanto no sentido sexual. Para a autora, essa hipersexualização está relacionada também com a leitura de Freyre de que as escravas negras trabalhavam como criadas e eram também abusadas sexualmente por seus patrões (2018b, 5-6).

Se antes o protagonismo das empregadas domésticas era pontual, com o início do século XXI ele passa a ser cada vez mais frequente, especialmente no cinema. Entretanto, será que esse crescimento continua a reiterar estereótipos que as limitam, ou elas ganham novas camadas subjetivas? Como mencionamos, por conta do aumento significativo de filmes latino-americanos que destacam a figura da empregada doméstica, Deborah Shaw percebe-os como um novo gênero temático (2017). Por que ocorre esse crescimento? O que as empregadas domésticas têm que faz com que elas sejam escolhidas para protagonizarem as narrativas? Quais pautas ganham destaque quando as histórias partem de seu ponto de vista? Aliás, a perspectiva da empregada doméstica é garantida pelo simples facto de ela ser a protagonista? Para tentarmos responder essas perguntas importa ampliarmos o contexto das trabalhadoras domésticas para além do âmbito cultural.

Osborne e Ruiz-Alfaro desenham uma linha do tempo que destaca a relação entre a organização da categoria das empregadas domésticas em defesa de mais direitos trabalhistas e a visibilidade nos filmes latino-americanos. Segundo as autoras, entre os anos 1970 e 1980 as empregadas domésticas ganharam mais atenção por parte de acadêmicas e ativistas que atuaram em organizações que lutavam por mais direitos da categoria e pelo reconhecimento da natureza

exploratória e discriminatória do serviço doméstico (2020, 4-5). Nos anos 1990, o neoliberalismo se fortalece e intensifica as desigualdades sociais. O período parece ser um momento que desencadeia diversos elementos fundamentais que propiciarão essa virada do protagonismo das empregadas domésticas, como veremos mais adiante.

Em 2010, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Uruguai, Argentina, Brasil, Chile, e Perú conquistaram reformas nas leis trabalhistas em diferentes níveis (Osborne e Ruiz-Alfaro 2020, 5). Ou seja, a organização política e a luta por mais direitos contribuíram para a visibilidade da categoria. Por conta do aumento dessa visibilidade, cresce também o interesse de cineastas em abordar as especificidades do trabalho que atravessam a vida dessas mulheres. No México, como destacam Osborne e Ruiz-Alfaro, em parte graças ao sucesso de *Roma*, a categoria conquistou benefícios em relação à saúde e à segurança social (5). Desse modo, assim como a luta por mais direitos trabalhistas promove a visibilidade da categoria, filmes que dão visibilidade às trabalhadoras domésticas também contribuem para a conquista de mais direitos.

No Brasil, a conquista de mais direitos trabalhistas para a categoria das empregadas domésticas coincide com o lançamento de dois filmes relevantes para o assunto. Segundo a matéria no jornal *Carta Capital*, quando a Proposta de Emenda Constitucional nº 66/2012 (conhecida como “PEC das Domésticas”) estava para ser votada no Congresso Nacional, Gabriel Mascaro finalizava o documentário *Doméstica* (2012), o que, inclusive, fez com que o cineasta adiantasse o lançamento do filme (*Carta Capital* 2013). De igual modo, *Que Horas Ela Volta?* foi lançado no mesmo ano em que foi aprovada a Lei Complementar 150 (oriunda da “PEC das Domésticas”). Com essas conquistas, as trabalhadoras domésticas passaram a ter mais direitos trabalhistas (*Doméstica Legal* 2018). Esta aparente coincidência parece ser um reflexo de que alguns temas fundamentais à sociedade brasileira, como é o caso do trabalho doméstico, têm chamado a atenção de cineastas que se interessam em explorar as inúmeras contradições que permeiam a relação entre classes sociais. Como afirma Ignacio M. Sánchez Prado, o atrito entre diferentes tipos de classes, assim como o caráter sempre ameaçado do privilégio social, é extremamente comum ao cinema latino-americano (2016, 123).

No entanto, embora as conquistas trabalhistas e os filmes que abordam essa categoria caminhem relativamente juntos, María Julia Rossi alerta-nos que é insuficiente entender os filmes recentes sobre trabalhadoras domésticas como um mero sintoma de uma mudança de conjuntos sociais. Para a autora, filmes contemporâneos sobre trabalhadoras domésticas deslocam a defesa

de uma classe social para a defesa da pessoa que é impactada pelas condições sociais e de trabalho na relação patrão-empregada (2020, 25). Ou seja, os filmes contemporâneos desse gênero temático passaram a abordar aspectos particulares em detrimento de aspectos mais amplos. Contudo, para percebermos qual movimento que ocorreu na cultura e na sociedade latino-americana que permitiu ocorrer esse deslocamento, os estudos sobre os documentários latino-americanos podem nos ajudar.

Mariana Souto explica que a produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 e 1970 foi analisada a partir de perspectivas que consideravam as questões de classe social, e, especificamente no documentário, foi compreendida pelo gênero cinematográfico que Jean-Claude Bernardet nomeou de “modelo sociológico” (2016, 10). O modelo sociológico é caracterizado por Bernardet como sendo um estilo cinematográfico que separa quem filma de quem é filmado, onde há um locutor *off*, que detém a “voz do saber”, que se coloca distante dos entrevistados, que por sua vez detêm a “voz da experiência”. O locutor fala do outro e não de si, se apoia em dados e estatísticas sociológicas para apresentar a situação em que vive o “outro de classe” – pessoas de classes mais baixas, proletários, migrantes e operários, oriundas de uma classe social diferente da dos cineastas da altura (2003, 16). Os filmes do modelo sociológico, avalia Bernardet, partem de uma relação particular/geral, na medida em que os entrevistados individualizam sua situação ao passo que o locutor a generaliza, agrupando-os numa perspectiva geral. Para que a generalização funcione, “é preciso que os casos particulares apresentados contendam os elementos necessários para a generalização, e apenas eles”, havendo, portanto, uma “limpeza do real” (19).

A partir dos anos 1980, e principalmente nos anos 1990, o discurso voltado para o particular passa a ter uma presença expressiva no cinema documental brasileiro (Mesquita 2010; Feldman 2012; Souto 2016). Trata-se de uma “redução do enfoque” (Mesquita 2010, 105) em que há uma mudança de perspectiva correlata dos processos das ciências humanas em que “os esforços migraram, aos poucos, de grandes diagnósticos sociais para observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos” (Souto 2016, 11). A preocupação é com o sujeito, alguém específico, e a aproximação entre entrevistado e entrevistador, sujeito e objeto, é mais evidente ao ponto, inclusive, de se misturarem. O limite do lugar de um e de outro não está mais explícito.

Souto percebe que o mesmo ocorreu na ficção, onde houve um crescimento na quantidade de filmes cujos sujeitos fragmentados são vistos por um viés mais centrado no indivíduo (11). O

período contemporâneo em que vivemos é chamado por Beatriz Sarlo de “guinada subjetiva” em que há “a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva” e a confiança na primeira pessoa que narra sua própria vida (seja na esfera privada, pública, afetiva ou política) para “conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada” (2007, 18-19).

De igual modo, María Guadalupe Arenillas e Michael J. Lazzara defendem que a partir dos anos 1990 uma série de fenômenos<sup>15</sup> surgem como consequência da marca violenta deixada pelos regimes ditatoriais ocorridos na América Latina nas décadas anteriores. Os autores afirmam que é nessa conjuntura que o neoliberalismo se fortalece: “These phenomena coexist with the entrenchment of neoliberalism in the region, which, next to bodily and psychological violence, is perhaps the greatest legacy of the recent wave of Latin American dictatorships” (2016, 5). Por conta desses processos e fenômenos, os autores afirmam que surge uma tendência nos documentários latino-americanos em utilizarem a primeira pessoa como forma de refletir sobre a sociedade, pois em períodos onde a desigualdade reina as pessoas estão famintas por entender o significado das relações sociais (7). Osborne e Ruiz-Alfaro resumem que a subjetividade e o domínio da primeira pessoa refletem reivindicações de direitos e igualdade por indivíduos e grupos subalternos e também refletem sobre a “natureza da era neoliberal e globalizada em que vivemos”<sup>16</sup> (Arenillas e Lazzara citados em Osborne e Ruiz-Alfaro 2020, 18).

Segundo Prado, o neoliberalismo é um sistema econômico que intensifica as estruturas de desigualdade social. O autor defende que, em termos gerais, o cinema latino-americano é um instrumento propício para interpretar as ideologias que constituem o neoliberalismo, os efeitos que permitem sua negociação e reprodução na esfera social, e a reconfiguração das estruturas de poder de classe (2016, 117). Prado sublinha que há um apagamento das classes baixas no cinema latino-americano contemporâneo que tem a ver com a invisibilização das relações concretas entre as classes sociais. Essas relações permitem sustentar a fantasia de que o êxito dos personagens se

---

<sup>15</sup> Esses fenômenos são: “Transitions to democracy; truth commissions; persistent socioeconomic inequality; continued battles over memory and justice; struggles for gender equality, sexual rights, and equal access to education; as well as the return to power of leftist governments and political actors who just two decades earlier were brutally persecuted” (Arenillas e Lazzara, 2016, 5).

<sup>16</sup> “This insistence on the subjective, as we have said, certainly has to do with rights-based claims by individuals and groups, but it may also be telling us something important about the nature of the globalized, neoliberal era in which we live: a time in which individualism is rampant, and social media or reality TV, among other media, bombard us daily with first-person constructs” (Arenillas e Lazzara, 2016, 5).

deve apenas a seus méritos pessoais, e não a estruturas de inclusão e exclusão baseadas, por exemplo, no acesso à educação (122).

No entanto, Souto defende que “se antes víamos filmes sobre as classes (os operários da construção civil, os metalúrgicos, os chapeleiros), de maneira mais substantiva, agora o que está em jogo são as *relações de classe*” (2016, 52, itálicos da autora). Essa mudança é sintomática já que, de uma passagem histórica do contexto industrial, passamos para um contexto pós-industrial (89). Por isso, sugere a autora, “é que, nos anos 2000, os empregos domésticos aparecem como principal reduto das relações de classe no cinema brasileiro” (53). De igual modo, percebemos que o crescente destaque da empregada doméstica contrapõe a hipótese de Prado (2016) supracitada, pois, além de impedir esse apagamento das classes baixas, os filmes desse gênero temático também contribuem para que as diferenças entre as classes sociais não sejam invisibilizadas. Isso dá-se porque a empregada doméstica corporifica a própria diferença de classe, já que, na maioria das vezes, está concretamente inserida num ambiente pertencente a alguém de uma classe mais elevada que a sua.<sup>17</sup> E é exatamente nas dinâmicas entre empregadores e empregada existentes no ambiente doméstico que as diferenças entre as classes são evidenciadas.

De qualquer forma, concordamos com Prado em que há uma ilusão a respeito da meritocracia, fazendo-se acreditar que as empregadas domésticas deixam de viver na residência dos patrões, ou passam a impor mais limites a eles, porque assim decidiram, ignorando o rompimento de diversos aspetos estruturais que impediam que esse salto de independência fosse dado. Podemos pensar, por exemplo, em *La Nana* (Sebastián Silva 2009), *Casa Grande* (Fellipe Barbosa 2014), *Cama Adentro* (Jorge Gaggero 2004) e também *Que Horas Ela Volta?*. Todos esses filmes terminam com as empregadas domésticas, de alguma forma, rompendo com os limites que havia antes na relação com seus patrões.

Souto defende que os filmes brasileiros buscam um certo poder de síntese da sociedade. No Cinema Novo, por exemplo, fazia-se isso em relação ao espaço público (fábricas, campos, trabalhadores, migrantes, operários). A autora sugere, então, que filmes brasileiros contemporâneos centrados nas relações de classe (refere-se especificamente a *Que Horas Ela Volta?*, *Casa Grande*, *Santiago* e *Babás*) buscam criar um microcosmos dentro das casas, e parece

---

<sup>17</sup> São raros, mas não inexistentes, os filmes sobre esse tema em que patrões e empregada são oriundas da mesma classe social. Destacamos dois exemplos: Flávia, de *Doméstica*, que é empregada doméstica de uma patroa que também é empregada doméstica. E Yolanda, de *Nosilataj. La Belleza* (Daniela Seggiaro 2012), que é empregada doméstica de uma família pobre. Ainda assim, isso não impede que haja uma hierarquia na relação entre as partes.

haver um interesse nas relações atravessadas pelo trabalho doméstico que acaba por gerar uma “politização do espaço íntimo” (2016, 161).

Em resumo, devido às consequências das tragédias ocorridas durante os períodos ditatoriais na América Latina, e da crescente desigualdade social em decorrência dos processos neoliberais desenvolvidos junto dos processos democráticos, o modelo sociológico perde força e cresce a “guinada subjetiva” (Sarlo 2007) e a “redução do enfoque” (Mesquita 2010). Com isso, aumenta o número de filmes que tratam das desigualdades como forma de refletir a sociedade. Se antes esses filmes se interessavam em retratar as classes, agora buscam a relação entre elas (Souto 2016).

Nesse sentido, podemos supor, então, que esses fenômenos sociais, entre outros, tenham levado tantos cineastas a escolherem trabalhadoras domésticas para o centro da narrativa. Como defende Shaw, a presença da empregada doméstica nos filmes é sinal de que os cineastas entendem que ela pode revelar importantes *insights* sociais. Para a autora, esse novo gênero temático de filmes marca um momento coletivo em que os cineastas reconhecem que para perceber as manifestações nacionais e sociais de desigualdade, o foco precisa estar nas interações diárias que ocorrem no espaço doméstico (2017). Souto também percebe que os cineastas estão atentos às desigualdades sociais, principalmente quando os realizadores refletem na materialidade dos seus filmes sobre a sua condição enquanto patrão ou patroa. Ao tecer comentários sobre *Babás* (Consuelo Lins 2010), *Santiago* (João Moreira Salles 2007) e *Doméstica*, a autora afirma que

a aposta dos diretores é de que é preciso abordar a condição do empregado doméstico justamente porque o tipo de opressão envolvida é menos visível para uma sociedade muito habituada a esse tipo de serviço – em alguns casos, era invisível para eles mesmos no passado, de forma que o processo de sua conscientização é narrativizado pelo filme. Tornar tais mazelas claras e questionar seus privilégios enquanto patrões é uma função que atribuem a si como cineastas. (2016, 55)

Por outro lado, Carlos Aguilar defende que, mesmo que cineastas tentem retratar trabalhadoras domésticas com dignidade para além dos desejos dos patrões, o olhar está sempre filtrado com uma visão de quem está numa posição social mais confortável – o que não diminui dramaticamente o valor das histórias filmadas (2018).

No início dos anos 2000, portanto, despontam diversos filmes cujas histórias refletem a subjetividade das empregadas domésticas, relacionando-se também com suas reivindicações materiais e afetivas. O primeiro filme a pertencer ao gênero temático parece ser *Domésticas – O*

*Filme* (Fernando Meirelles e Nando Olival 2001).<sup>18</sup> Esta obra, que intencionalmente exclui os padrões do ecrã e centra-se na subjetividade das personagens, sinaliza o início de uma nova era na representação do trabalho doméstico no cinema latino-americano (Osborne e Ruiz-Alfaro 2020, 9). *Domésticas* parece refletir, ainda que não seja esse o seu objetivo, características do modelo sociológico e das novas tendências de focar na primeira pessoa dando voz ao outro de classe. Adaptado da peça teatral homônima de Renata Melo, o filme manteve a autenticidade dos diálogos tirados das duzentas entrevistas feitas por Melo para a peça. Dessas entrevistas, os realizadores escolheram cinco personagens que expressavam o material colhido por Melo.

Por um lado, apesar de Meirelles e Olival declararem que não tinham a intenção de fazer uma abordagem sociológica e sim de fazer um filme popular (*Estadão* 2001), a opção de escolher um grupo reduzido que expressasse a totalidade das 200 entrevistas parece ser resquício do modelo sociológico, ao qual Bernardet (2003) se refere, em que se segue uma relação particular/geral, mesmo com as personagens representando uma certa pluralidade. Por outro lado, o filme divide o pensamento das empregadas domésticas através de monólogos direcionados para a câmara, ou seja, elas podem contar suas histórias com suas próprias vozes (Oliveira 2020, 144), o que também parece seguir a tendência mais subjetiva em que permite que o outro fale por si.

Entretanto, para Peter W. Schulze, a abordagem para representar as empregadas domésticas no filme beira o ridículo. As personagens são expostas em suas obstinações e o humor geralmente é resultado de seus comportamentos grotescos. O filme, portanto, tenta explorar as diferenças sociais apenas para efeitos cômicos (2012, 85), reiterando estereótipos que fazem parte do imaginário social. Apesar disso, as empregadas domésticas convidadas para a projeção do filme gostaram de como estavam sendo retratadas (*Estadão* 2001). Em síntese, *Domésticas* marca o início de um novo género temático carregando resquícios do modelo sociológico ao mesmo tempo que segue novas tendências de como dar voz ao outro de classe.

No último capítulo do livro *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, Kerry Moynihan organiza uma lista específica de filmes latino-americanos do século XXI que exploram o tema da empregada doméstica (2020). A lista parece não contemplar tanto os filmes cujas personagens que são empregadas são coadjuvantes ou figurantes, ou personagens cujo trabalho doméstico não é central às suas vidas, não obstante em ambos os casos pudessem ser parte

---

<sup>18</sup> Osborne e Ruiz-Alfaro também destacam como pioneiros nesse género temático o filme *Coronación* (Silvio Caiozzi 2000), adaptação do livro homônimo de José Donoso (2020, 18).

fundamental de uma crítica acerca das relações entre patrões e empregados — o que poderia fazer com que incluísse filmes como *La Mujer Sin Cabeza* (Lucrecia Martel 2008), *La Teta Asustada* (Claudia Llosa 2009) e *Domingo* (Fellipe Barbosa e Clara Linhart 2018), por exemplo. Com 44 filmes de nove países diferentes da região, a lista mostra que o tema não é limitado a países específicos, embora haja uma maior produção na Argentina, no Brasil, no México e no Chile (possivelmente devido ao facto de haver um maior desenvolvimento da indústria cinematográfica nesses países), evidenciando um interesse comum em relação ao tema. Desse modo, os filmes desse género temático se apresentam de forma heterogénea e trabalham a figura da empregada doméstica de modo plural.

### 1.3 De que Falam Quando Falam da Empregada Doméstica

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada.

Eduardo Galeano  
*O Livro dos Abraços*

O trabalho doméstico no cinema latino-americano tem sido investigado por perspectivas variadas, tal como são diversos os filmes deste género temático. Dentre essas perspectivas, selecionamos quatro aspetos que não só constata tal pluralidade, mas também nos ajudam a perceber de que forma os filmes abordam a presença da empregada doméstica num contexto de crescente desigualdade social na América Latina que, por sua vez, ainda carrega em suas relações de classe dinâmicas do passado colonial. Os aspetos que exploraremos nos guiarão mais tarde para analisarmos *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*. São eles: o deslocamento entre trabalho e sujeito; o lugar que as empregadas ocupam no ecrã; a possibilidade de elas serem criaturas espectrais; e a relação delas com seus patrões. Esses quatro fatores, evidentemente, não limitam o debate a respeito desse novo género temático de cinema e nem são fatores alheios uns aos outros, pelo contrário, se entrelaçam o tempo todo e desenvolvem-se para outras discussões.

#### *O Deslocamento entre Trabalho e Sujeito*

O cinema brasileiro contemporâneo, afirma Sarah Ann Wells, aborda frequentemente o complicado vínculo entre afeto e trabalho de modo mais explícito e controverso que seus predecessores (2016, 108). Além disso, o enfraquecimento do modelo sociológico, cada vez mais proeminente no cinema latino-americano contemporâneo, tende a minimizar as distinções entre trabalhadores muito enraizadas no imaginário cinematográfico anterior (trabalhador qualificado vs. não qualificado; rural vs. urbano, etc.) (109). Entretanto, como já referimos, parece-nos que os filmes que destacam o trabalho da empregada doméstica evidenciam as desigualdades entre ela e seus patrões, pois põem em perspectiva as condições de trabalho de ambas as partes.

Contudo, o trabalho realizado pelos patrões raramente refere-se ao trabalho doméstico, e sim ao trabalho assalariado fora de suas moradas quando estão inseridos no mercado. Ou seja, em relação ao trabalho, o contraste entre os empregadores e a empregada não se dá pela execução das mesmas tarefas domésticas, mas sim pelos tipos diferentes de trabalho assalariado. Podemos perceber essa oposição em filmes como *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas 2011), *Cama Adentro* e *Casa Grande*. Em *Trabalhar Cansa*, por exemplo, acompanhamos a rotina de trabalho de Helena, que abre seu próprio negócio pela primeira vez, e também a rotina de Paula, a empregada doméstica que foi contratada para cuidar da residência e da filha de Helena. Já em *Casa Grande* e *Cama Adentro*, as trabalhadoras domésticas que moram há anos na casa de seus patrões podem ser contrastadas com suas patroas que começam a trabalhar vendendo cosméticos devido ao declínio financeiro em que se encontram. Em filmes centrados no espaço doméstico, muitas vezes não acompanhamos os patrões trabalharem, pois é em seus lares que eles descansam. Porém, é justamente nesses casos que o contraste se evidencia ainda mais, já que vemos de um lado a família descansar e, do outro, a empregada disponível a serviço deles, depois de horas trabalhando na limpeza e organização da casa. No entanto, no caso das diaristas, que voltam para suas moradas após o dia de trabalho, o lar representa o local de descanso, se aproximando, portanto, da rotina de seus patrões que também trabalham fora de casa.

Uma outra forma de abordar o trabalho doméstico é filmando a minuciosidade do trabalho em si. Nesse caso o destaque é para a repetição do ofício, da limpeza, da preparação dos alimentos, da arrumação da casa, etc. É o que percebemos em *Réimon* (Rodrigo Moreno 2014) e também em *Constanza* (Melisa Liebenthal 2019). No primeiro filme, Rossi analisa a forma fragmentada em que a protagonista Ramona é filmada. Nos momentos de ócio, Ramona tem o rosto enquadrado por *close-ups*, o que chama a atenção para sua humanidade e personalidade. Já quando realiza o trabalho doméstico, seu corpo é fragmentado, de modo a reduzi-lo à realização do seu trabalho, deslocando sua identidade de seu ofício, tal como a autora afirma:

We see Ramona's gloved hands doing the dishes, her feet and ankles on a stool as she cleans a window, her arms as she changes sheets, her hand holding an aerosol can. This fragmentation, as well as the fragmented nature of her day, seems to detach Ramona's identity from her labor. In those instances, she is reduced to her body in action, not a person, but literally the servant's hand. (2020, 37)

O corpo de Ramona é filmado por inteiro nos momentos em que se desloca da mecanicidade de seu trabalho: quando passeia com seu cachorro e quando vive momentos improdutivos sem propósito ou benefício externo (36-37).

Já em *Constanza*, acompanhamos de início, num plano longo e frontal, a protagonista pedalando até a casa de sua patroa para trabalhar. Dentro do espaço doméstico, assim como em *Réimon*, a câmara fragmenta seu corpo diante da execução das tarefas domésticas. Contudo, isso não ocorre de modo tão constante. Em planos longos e muitas vezes fechados, vemos Constanza realizar as mais variadas atividades domésticas. A câmara fixa não limita Constanza, pelo contrário, dá liberdade para que ela saia ou entre em quadro conforme executa suas atividades. O plano tem a duração do tempo da tarefa. Não é necessariamente a câmara, mas sim a própria personagem que dita o quê de seu trabalho é importante. Ao final do filme, descobrimos que Constanza é uma mulher trans.

De certo modo, o final faz-nos repensar o filme à luz dessa nova informação. O facto de Constanza circular livremente pela casa, de mover-se pela cidade de maneira ativa (pedalando uma bicicleta) e de ser filmada frontalmente no início e no fim do filme, nos transmite que ela tem uma certa agência de seu próprio corpo. Seriam essa agência, e o modo como a câmara respeita o tempo de suas tarefas, uma forma de manter sua humanidade e de fortalecer sua subjetividade a partir do seu trabalho? Além disso, o facto de ser uma mulher trans a executar o trabalho doméstico reforça o vínculo naturalizado entre trabalho reprodutivo e o género feminino ou afasta essa naturalização justamente por desvincular esse tipo de trabalho do seu sexo biológico?<sup>19</sup>

De forma oposta, um outro aspeto a ser observado é a desfamiliarização que ocorre no que diz respeito à empregada doméstica e ao seu trabalho ou, dito de outro modo, o deslocamento do sujeito em relação ao seu trabalho, uma espécie de recusa da personagem em ser lida através de seu ofício. Para isso, muitos filmes recorrem à estratégia de retirar a empregada doméstica do ambiente de trabalho. É o caso paradigmático de *Play* (Alicia Scherson 2005). Susana Domingo Amestoy defende que, ao desfamiliarizar a trabalhadora doméstica, ou seja, deslocá-la de contextos que seriam tipicamente associados a ela, Scherson desafia a representação normativa das trabalhadoras domésticas (2020, 121). A desfamiliarização ocorre não só relativamente ao trabalho como também à origem Mapuche, onde a protagonista Cristina, em conversa com sua

---

<sup>19</sup> *Viudas* (Marcos Carnevale 2011) é outro filme em que a empregada doméstica é uma pessoa trans. Contudo, diferente de *Constanza*, a personagem de *Viudas*, Justina, é interpretada por uma pessoa cis, o ator Martín Bossi.

mãe, recusa seguir os preceitos associados aos indígenas de preferir a vida rural (132). Segundo a autora, a realizadora transforma a cidade no objeto de desejo de Cristina, onde, através de diferentes avatares virtuais, se move livremente pela cidade (125). A protagonista, portanto, tira vantagem da invisibilização social de seu trabalho, ao incorporar anonimamente essas identidades (132). Neste sentido, Amestoy nota que Cristina é retratada primeiro fora e depois dentro de casa, marcando a importância de sua identidade em relação à esfera pública e para além da esfera privada (131).

De igual modo, em *La Novia del Desierto* (Cecilia Atán e Valeria Pivato 2017), para Osborne e Ruiz-Alfaro, a personagem Teresa não é definida pelo seu trabalho, mas sim por sua busca pessoal. O filme, em vez de reforçar sua ocupação, ou a relação hierárquica entre ela e seus patrões, enfatiza o movimento de deixar esse tipo de trabalho (2020, 14). O filme faz isso num *road movie*, onde a protagonista desvia o curso de sua viagem, que seria até a cidade onde o filho de sua patroa vai casar-se, para encontrar sua bagagem perdida – o que podemos entender ser uma metáfora para a busca de sua identidade. Em *Doméstica* também é possível observar esse distanciamento entre sujeito e trabalho. Para Oliveira, a empregada doméstica Flávia incorpora muitos personagens num só, não podendo ser reduzida apenas à sua ocupação. Para o autor, sua performance diante da câmara gera um nível de complexidade que desafia premissas e categorizações. Ela fornece uma síntese de todos os retratos das empregadas domésticas do filme: “her inner life, like those of the other people featured in the documentary, is too complex to fit in the single role of a maid” (2020, 161).

Ao analisar o tema do trabalho como um todo, Ewa Mazierska sugere que esse tema é negligenciado nos estudos fílmicos pois, de certa forma, é onipresente em todo filme que diz respeito aos seres humanos (2012, 150). A autora defende que é tarefa do historiador de cinema interessado no tema do trabalho identificar e analisar o vínculo complexo entre trabalho e outros assuntos. Para isso, deverá olhar não só para os filmes centrados no trabalho, mas também em filmes cujo trabalho aparece em todo lugar (151). Essa abordagem pode ser utilizada para a especificidade do trabalho doméstico que, de igual modo, é um tipo de trabalho ordinário que está presente na vida de todas as pessoas, sejam elas a realizá-lo diretamente ou não.

É importante, portanto, estarmos também atentos à forma com que o trabalho doméstico se apresenta em filmes cuja centralidade não está na empregada doméstica. Mazierska reitera a

sugestão de Martin O’Shaughnessy<sup>20</sup> de que a maneira mais “produtiva” de perceber o trabalho (não necessariamente o doméstico) no cinema é: “through trying to see the ‘invisible,’ paying attention to the corner of the frame, offscreen space, gaps in a dialogue, and such elements of the *mise-en-scène*” (2012, 150).

### *O Lugar que Ela Ocupa no Ecrã*

Focar em personagens marginais, argumenta Rossi, nem sempre implica trazê-los para o primeiro plano, mas às vezes sim, pois eventualmente o olhar desses personagens precisa ocupar o centro do ecrã para que a conexão entre patrão e empregada se torne visível (2020, 26). Do mesmo modo, Shaw afirma que o novo género temático do cinema latino-americano traz a figura da empregada doméstica das margens do plano ao centro do olhar da câmara (2017). Há, de facto, um reconhecimento da trabalhadora doméstica a partir de sua visibilidade no ecrã. No entanto, após uma longa história de empregadas domésticas em papéis “decorativos”, Carlos Cortez Minchillo destaca que a notável presença da perspectiva da empregada doméstica nas produções mais recentes não pode ser dada como garantida (2020, 169-70). O autor refere-se especificamente ao cinema brasileiro, mas podemos aqui expandir a ideia para o cinema latino-americano, visto que a tendência desse género temático permeia muitos outros países da região.

Minchillo argumenta que há filmes em que as empregadas não são as protagonistas e nem têm suas perspectivas abordadas, mas ainda assim desempenham um papel central na gestão prática e dinâmica emocional da família de seus empregadores (2020, 170). É o que acontece em *La Ciénaga* (Lucrecia Martel 2001), por exemplo. Rossi nota que o filme apresenta a figura da empregada doméstica em segundo plano, porém o faz de forma a que, sutilmente, suas ações sejam essenciais para que o primeiro plano funcione. Quando a patroa Mecha tem um acidente, Isabel, a empregada doméstica, é a primeira a agir, embora Mecha estivesse rodeada de pessoas no momento em que cai no chão em cima de cacos de vidro. Depois que a chuva aumenta e todos saem da área da piscina, é a outra empregada doméstica, debaixo de chuva forte, que recolhe o resto dos vidros quebrados e as toalhas ensanguentadas. Em *La Ciénaga*, afirma Rossi, a figura da empregada doméstica serve para reafirmar a classe social da família, o que é facilitado pela etnicidade de Isabel (2020, 28).

---

<sup>20</sup> No ensaio de 2012, “French Film and Work: The Work Done by Work-Centered Films”, *Framework* 53 (1): 155-171.

Se por um lado a visibilidade pode proporcionar reconhecimento à empregada doméstica, a invisibilidade pode trazer liberdade. Peeren defende que, ainda que sejam invisibilizadas por seus patrões, as domésticas têm uma “agência espectral”, pois aproveitam essa invisibilidade para agirem em benefício próprio. A autora cita o exemplo das empregadas domésticas migrantes filipinas que podem exercer uma influência sobre seus familiares quando enviam dinheiro a eles. Além disso, é comum que elas se reúnam em parques infantis e troquem informações e meios de enfrentar os abusos dos patrões com outras trabalhadoras domésticas (2014, 104).

Do mesmo modo, em *Babás*, os registos de Consuelo Lins incluem mulheres de uniforme reunidas em parques, praias, calçadões da cidade cuidando coletivamente de crianças de modo afetivo. Em voz *off*, elas trocam experiências e comentam as vantagens e desvantagens de seu trabalho. Assim, não obstante o facto de os patrões esperarem que as empregadas domésticas sejam silenciosas, essa invisibilidade imposta também permite à empregada doméstica uma mobilidade.

Em *La Ciénaga*, Rossi destaca que diante de uma família em decadência, onde todos estão, muitas vezes, literalmente partidos, é Isabel, a empregada doméstica, quem “ri por último”, pois ela silenciosamente rejeita a opinião da família empregadora sobre o que vestir e o que comer, e ao final, exercita sua autonomia se demitindo do trabalho (2020, 41). Ou seja, o silêncio e a aparente submissão são usados de forma estratégica para que Isabel tenha liberdade tanto para circular pela casa com autonomia quanto para ir embora dela.

Mesmo que seja fundamental ao funcionamento da família empregadora, se não podemos dar por garantido o ponto de vista da empregada doméstica, também não podemos garantir que a sua centralidade esteja atrelada à sua perspectiva. Souto comenta essa ideia ao analisar *Santiago*, filme de 2007 de João Moreira Salles, no qual o resultado final é proveniente do material que seria dispensado na montagem do filme de 1992, ano em que foi realizado. A autora defende que

acontece uma espécie de inversão em que a atenção de João Salles se volta agora para os bastidores, para o fora de quadro, deixando o próprio personagem e suas histórias, antes centrais, quase que relegados à margem; o centro vira margem, a margem vai para o centro. Não deixa de ser uma contradição na qual, para atribuir a devida importância a Santiago, seja preciso tirar um pouco da importância de Santiago. Essa acaba sendo a contrapartida para que se possa desvelar um engano, expor uma injustiça, fazer uma retratação. (2016, 84)

Assim como destacado por Salles na narração em *off* do filme, Souto enfatiza o facto de Santiago ser filmado sempre em planos cujas composições o colocam à distância, com objetos

entre ele e a câmara. Ademais, o filme a preto e branco contribui para “a impressão de que ele está como que camuflado dentre os demais objetos, quase como se se misturasse ao cenário e fosse mais um dos apetrechos da cozinha” (85).

Em *Doméstica*, embora o filme tenha as empregadas domésticas como protagonistas, podemos dizer que, salvo raras exceções, o ponto de vista não é delas, mas de quem as filma. Marco Antonio Gonçalves argumenta que “*Doméstica* está a serviço de um método de investigação que é a potência do próprio filme: revelar as domésticas a partir de uma relação com aqueles que elas cuidam e ajudam a criar” (2015, 600). Isto é, conhecemos as empregadas domésticas a partir do olhar dos filhos dos patrões. O espaço doméstico é partilhado entre os filhos dos patrões e suas empregadas, entretanto só para estas que o espaço é também de trabalho. Ao registarem-nas, os filhos dos patrões utilizam a câmara como método pedagógico para mediar o aprendizado sobre o outro, e assim poder abordá-las a respeito de questões íntimas que até então eles desconheciam (601). Do mesmo modo, Souto elabora que os trabalhadores domésticos desse filme

não se expressam como pessoas inteiras, constituídas por diversas dimensões; quase nunca são apartados da condição de empregados, ou seja, são vistos sempre em relação a seus patrões. Suas outras facetas não são dadas a conhecer. Não apreendemos as domésticas de Mascaro em outros contextos que não o do próprio local de trabalho. (2016, 90)

Em *Babás e Santiago*, no entanto, os realizadores fazem uma reflexão sobre o lugar que os trabalhadores domésticos ocupam não apenas em termos fílmicos, mas também sociais. Em *Babás*, a cineasta Consuelo Lins afirma que “é raro encontrar imagens de babás e empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem, é quase sempre por acaso, em meio a cenas com crianças em filmes de família”. Imagens do acervo pessoal da cineasta mostram seu filho pequeno brincando com a babá quase fora de quadro. A realizadora comenta que registou muito seus filhos, porém muito pouco quem tanto se dedicava aos cuidados deles. De igual modo, em *No Intenso Agora* (João Moreira Salles 2017), o cineasta narra um vídeo onde uma criança dá seus primeiros passos. A babá, negra, se afasta, ocupando o fundo do quadro até sair de cena assim que a criança avança, evidenciando uma presença discreta, quase ausente, que se nota apenas quando se olha para as margens.

### *Criatura Espectral*

Em retratos de família, a presença discreta, geralmente ao fundo, das empregadas domésticas evoca uma noção de espectralidade. Em *Doméstica*, a patroa Lúcia conta que foi ela quem trocou a primeira roupinha e deu o primeiro banho no bebê de Lena, sua empregada doméstica. As fotos que registam esse momento têm a patroa em primeiro plano com a recém-nascida, e a mãe do bebê no fundo do quadro, quase sem contraste, como um vulto. Algo similar acontece também em *Que Horas Ela Volta?*, *Do Outro Lado da Cozinha* (Jeanne Dosse 2013) e *Babás*. Muitas vezes as empregadas domésticas aparecem numa exposição menor do que a da família, por vezes desfocada, escura como uma sombra — especialmente quando se trata de mulheres pardas, negras ou indígenas. Para Souto,

a ideia do vulto é sintomática de certa relação com a alteridade que se constrói nos filmes. Ela não se relaciona somente ao sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser. O outro é reduzido a um vestígio, um rastro, uma sombra. O vulto pode funcionar como anúncio de morte, um mau agouro, um perseguidor. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente. (2016, 178-79)

Essa relação das empregadas domésticas como criaturas obscuras, que vivem pelas sombras, desfocadas, sem suas feições e contornos visíveis, podem ser perturbadoras. Souto nota que em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho 2012) há a presença de personagens que teoricamente não deveriam ser ameaçadores. Com frequência, pessoas pobres, negras e pardas aparecem e desaparecem como vultos: “são figuras que traçam rotas mais fugazes do que o olho pode captar, apreendidas parcialmente pela câmara entre as frestas das portas ou atrás das paredes, à distância” (2016, 177). Dessa forma, percebemos que é comum que os corredores, as vistas das portas, as divisórias dos ambientes sejam ao mesmo tempo o que separa e o que aproxima empregadores de empregados. Assim, pela frequência que são filmados entrecortados pelos labirintos da casa, os trabalhadores remetem a assombrações, sendo eles reduzidos a uma sombra.

Um outro elemento perturbador também é evocado logo na abertura de *O Som Ao Redor*. Num plano-sequência com *steadicam*, a câmara segue duas crianças a andarem de bicicleta e de patins pela garagem de um prédio até chegarem à quadra de desportos onde elas encontram outras crianças brincando. Já com a câmara fixa, nos cantos da quadra são filmados grupos de babás, todas uniformizadas, observando as crianças. As babás, encostadas nos cantos da quadra, formam

como uma rede de proteção dos filhos dos patrões. No entanto, as mesmas babás aparecem em diferentes cantos da pequena quadra. A sensação de que elas são mais numerosas do que realmente são, ou de que elas são onipresentes, confirma um sentimento que permeia o filme todo: que a presença desses trabalhadores que cercam as pessoas das classes altas não é de todo pacífica, podendo vir inclusive em tom de ameaça. Como nota ainda Souto, a questão não são as personagens em si, ou o grupo a que eles pertencem (pessoas pobres, negras e pardas), mas como a câmara os regista que, somado aos efeitos sonoros pontuais, provoca um caráter amedrontador típico das convenções do filme de horror (2016, 177).

Segundo Peeren, o termo “espectro” invoca algo que é visível e que provoca terror (2014, 4-5). Para a autora, a espectralidade abrange não só os fantasmas do passado que assombram o presente, mas também as assombrações dos fantasmas vivos que são produzidos no e pelo presente (9). Nessa mesma linha de pensamento, Cecilia Sosa defende que *La Mujer Sin Cabeza* é um filme com muitos espectros. De um lado, há os trabalhadores domésticos como espectros misteriosos que circulam no espaço, e que, de tão negligenciados, se tornam quase invisíveis. Por outro lado, há o fantasma do passado, que assombra os vivos, como se a história cobrasse daqueles que nada fizeram ou que compactuaram durante o período da ditadura militar argentina. A autora posiciona, então, os trabalhadores domésticos do filme no lugar do não humano, caracterizando-os como figuras *zombie*, “shadowy figures”, “buzzing insects”, “obscure creatures” e também como “the eerie spectres who circulate within the space like phantasms”. Entretanto, não apenas os trabalhadores são figuras que vivem nas sombras, “muttering like obscure creatures, not yet human”, como a protagonista Vero é um “pale *zombie*” (2009, 256).

Para Sosa, os trabalhadores desse filme ocupam as margens e o fundo do quadro como forma de criticar as classes altas que lidam com seus empregados, que são aparentemente invisíveis, mas estão sempre presentes (2009, 256). Nesse sentido, Deborah Shaw defende que os trabalhadores domésticos aparecem nas margens do ecrã, desfocados, deliberadamente estragando a composição do quadro, passando em frente à câmara, lembrando o tempo todo de que existem e que são as bases e os pilares de sustentação da classe dominante (2017).

Em *La Mujer Sin Cabeza*, a protagonista atropela um corpo na estrada e não volta para prestar socorro, passando o filme todo em dúvida se o corpo era de um ser humano ou de um animal. Em *Doméstica*, a empregada Gracinha também é percebida na oscilação entre o humano e o não-humano. Alana, a filha dos patrões, regista os hábitos noturnos da empregada: limpar o

sofá com a blusa que veste e passar pano em baixo dele deitada no chão. A jovem surpreende-se com os métodos de limpeza não convencionais até então desconhecidos por ela, e a empregada justifica que costuma fazer isso durante a noite, quando todos estão dormindo. Em seguida, Gracinha diz que tem vontade de se deitar no sofá. Mais tarde, Alana, silenciosamente e com o modo noturno da câmara ligada, filma Gracinha com os joelhos no chão, dormindo com a cabeça no assento. Tal como um animal exótico no zoológico, Gracinha tem seus hábitos peculiares filmados de modo a promover entretenimento ao espectador curioso. No entanto, é quando a empregada está (ou pensa estar) longe do olhar vigilante de seus empregadores que revela ter agência. É durante a madrugada que ela faz aquilo que durante o dia apenas manifesta o desejo de fazer. Nesse sentido, Gracinha se apropria de sua invisibilidade para garantir mais agência a si própria.

Em suma, se antes as empregadas domésticas tinham frequentemente pouca ou quase nenhuma relevância, para Rossi, pessoas invisibilizadas tornam-se essenciais para uma nova poética que desafia as práticas habituais de percepção, evitando assim armadilhas das “estruturas benignas” que tendem a reduzir o relacionamento entre patrões e empregadas. As empregadas domésticas, portanto, desnaturalizam essa relação, chamando a atenção crítica para o facto de que o serviço é um compromisso duplo e, acima de tudo, uma instituição artificial (2020, 42-43).<sup>21</sup> Logo, para a autora, a visibilidade das empregadas domésticas deliberadamente reinventa o olhar cinematográfico em relação ao trabalho afetivo, algo que o público é treinado socialmente para ignorar: “They call on us to not only look and see them but also to acknowledge how their presences, actions, and words alter the very shape of the narratives, and to question the reading protocols that have hitherto systematically and consistently erased them” (42).

### *A Relação com os Patrões*

Segundo Osborne e Ruiz-Alfaro, a empregada doméstica presente no espaço doméstico realiza uma função que é herdada das práticas coloniais da América Latina de escravidão e

---

<sup>21</sup> Essa instituição artificial diz respeito ao ensaio de 1950 de W.H. Auden, “Balaam and the Ass: On the Literary use of the Master-Servant Relationship”, em que o autor analisa diversas empregadas domésticas na literatura percebendo um conjunto de quatro recursos que descrevem o serviço na relação patrão-empregada: “To Auden, service is (a) an act of will (not a “natural” act); (b) purely social and historical (i.e., it does not satisfy a vital need); (c) dependent on the concurrent decision of both parties involved (it is, then, a dual albeit asymmetrical commitment); and (d) a relation established between two real persons (instead of, for example, a person and a company or factory). Service is thus an unnecessary—and asymmetrical—artifice contingent on the will of two people” (Rossi 2020, 23).

servidão por incorporar uma subordinação de classe e muitas vezes também de raça. Em *Roma*, por exemplo, o protagonismo de Cleo apresenta uma tradicional e hierárquica relação entre patrão e empregada, mas também traz ao centro a herança da exploração colonial dos povos indígenas do México e também da América Latina (2020, 2). Do mesmo modo, Minchillo afirma que, em relação ao Brasil, uma das heranças do passado colonial é a estratégia para manter intactas as hierarquias sociais através do estabelecimento de laços pessoais e uma cadeia de favores e concessões entre patrões e empregados (2020, 171-72). Para o autor, as empregadas domésticas não só fazem parte da maquinaria do patriarcado como são essenciais a ele. Além disso, suas vidas são atravessadas por todos os altos e baixos das experiências de seus empregadores, reforçando o vínculo de dependência atrelado ao passado colonial (170).

Esse vínculo de dependência muitas vezes também ocorre por conta dos laços afetivos que se criam, especialmente no caso das empregadas domésticas que moram na casa dos patrões e têm, entre variadas funções, a de cuidar dos filhos deles. Desse modo, acaba-se desenvolvendo uma ambiguidade afetiva na medida em que os limites entre trabalho e afeto se diluem, sobretudo dentro do espaço doméstico. Isso ocorre, pois, segundo Jurema Brites, a ambiguidade afetiva é “um processo amplo de reprodução de desigualdade” (2007, 94) centrada especificamente no trabalho doméstico, pois reforça a manutenção do sistema hierárquico entre os empregadores (principalmente mulheres e crianças) e a trabalhadora doméstica (93). Um exemplo concreto a respeito dessa ambiguidade é quando a empregada doméstica é considerada “quase da família”. É o “quase” que muda tudo.

Do ponto de vista da patroa, segundo Maria Suely Kofes, o efeito ideológico de a empregada doméstica ser considerada como um membro da família é que assim se torna possível aceitar socialmente uma pessoa estranha dentro da casa, compartilhando a rotina íntima da família (citada em Silva et al. 2017, 465). Ainda assim, é comum que as empregadas domésticas não se considerem membros da família para quem trabalham.<sup>22</sup> Contudo, apesar de terem clareza da não pertença, é comum que elas se mostrem ressentidas com as patroas ou outros membros da família, seja, por exemplo, porque ouviu a patroa dizer que não se interessa em investir na educação da

---

<sup>22</sup> Numa pesquisa com empregadas domésticas, uma delas diz: “Em festa de aniversário meu, eu não faço festa para mim. Isso me incomoda. Só a família da casa. Eu faço para o povo da casa. Vamos supor, eu tenho bastantes amigos, amigas. Amigas de coração que me tratam bem, que eu falei assim: gente eu podia tanto levar esse amigo para almoçar em casa. Mas eu não tenho essa liberdade, eu não sou da família” (Silva et al. 2017, 465).

empregada, ou porque os membros da família, logo pela manhã, já pedem que ela faça alguma coisa antes mesmo de a cumprimentarem (465).

O paternalismo também é um fator que contribui para a ambiguidade afetiva na relação entre patrões e empregadas. Para Elizabeth Osborne, o maternalismo – pois trata-se das patroas – em *La Nana, Cama Adentro e Hilda* (Andres Clariond 2014) é uma estratégia de dominação, na medida em que a patroa manipula o afeto de modo a se sentir moralmente superior à custa da infantilização das trabalhadoras domésticas (2020, 53-54). Uma dessas estratégias é fortalecer a posição de quem cuida e de quem é cuidado através de presentes. Além disso, a autora defende que os presentes podem também estar atrelados a uma espécie de culpa por parte do patrão por ocupar uma posição privilegiada na sociedade e até mesmo hierárquica dentro da relação. Em *Hilda*, por exemplo, a patroa Susana oferece à empregada doméstica comidas sofisticadas, escola particular aos seus filhos e leituras de Marx como forma de se redimir da contradição de seu ativismo anterior e de seu atual estilo de vida privilegiado (65).

Como parte da herança colonial, Minchillo defende que o convívio naturalizado entre patrões e empregadas no espaço doméstico pode revelar sutilmente as tensões silenciadas (2020, 170). Em *Casa Grande e Que Horas Ela Volta?*, por exemplo, num contexto em que relações de poder assimétricas prevalecem, protocolos pouco claros criam áreas cinzentas em que cada parte negocia políticas de “(des)afeto” complexas, instáveis, e por vezes hipócritas (2020, 170). A liberdade de ir e vir dos filhos dos patrões no quarto das empregadas domésticas é um exemplo de como operam essas áreas cinzentas.

A partir de uma leitura de Gilberto Freyre, Randall explica que os filhos dos senhores eram encorajados a perder a virgindade com mulheres escravizadas, ainda quando meninos, como forma de se afirmarem enquanto “homem”, e depois eram encorajados a manter relações sexuais com elas, pois os filhos destas mulheres seriam propriedade dos senhores, o que contribuiria para uma potencial prosperidade e autoridade (2018a, 211). Em *Casa Grande*, Minchillo defende que, apesar do amadurecimento e da iniciação sexual do filho do patrão estarem atrelados aos privilégios masculinos dos homens brancos em relação às empregadas negras, herdados do passado colonial, toda vez que o jovem entra no quarto da empregada doméstica em suas visitas secretas noturnas, ele precisa reverenciá-la, pois é ela quem determina os limites da intimidade entre ambos (2020, 173).

Já em *Que Horas Ela Volta?*, Fabinho passa a noite no quarto de Val, mas não à procura de uma relação sexual, e sim afetiva e até mesmo maternal, o que nos remete à figura da Mãe Preta, que, como mencionámos, desempenha um papel maternal na vida dos filhos dos patrões. Para Minchillo, em ambos os filmes, “the relationship between the family and the maid depends on a continuous negotiation between physical and emotional distance and proximity, shared intimacy and implicit boundaries, belonging and otherness” (2020, 173).

Apesar da ambiguidade afetiva pareça guiar muitas relações entre empregadores e empregadas, por vezes as empregadas expressam suas insatisfações, vingando-se de seus empregadores. Osborne e Ruiz-Alfaro entendem que muitos filmes trazem atenção para a relação de poder desigual entre patrões e empregada e que, na maioria deles, as empregadas têm momentos de empoderamento. Para as autoras, o público na América Latina e em outros lugares ficou surpreso com as atitudes de resistência e atos de contestação das empregadas domésticas (2020, 5). Segundo Séverine Durin, a principal forma de resistência das trabalhadoras domésticas da cidade de Monterrey, no México, é ir embora do trabalho sem dizer nada aos patrões. Essa atitude incomoda profundamente as patroas que temem que as suas empregadas não venham trabalhar na segunda-feira, ou depois do recesso de Natal ou Ano Novo (2013, 109).

*Chance* (Abner Benaim 2009), *La Teta Asustada*, e *Hilda*, em diferentes graus e formas, mostram empregadas domésticas que se vingam de seus patrões, ou que se revoltam contra eles. Nesses casos, as empregadas domésticas sentem-se estimuladas a vingarem-se de seus empregadores por motivos relacionados às explorações e humilhações que sofreram. Em *Chance*, por conta dos sucessivos maus-tratos e baixos rendimentos, duas empregadas domésticas fazem de refém a família empregadora pedindo um resgate na própria casa em que trabalham. Para María Lourdes Cortés, *Chance* faz parte de uma categoria de filmes da América Central cujas narrativas se preocupam com questões sociais, mesmo que raramente direcionem-se ao cerne do problema. Além disso, esse grupo de filmes também recorre a tropos narrativos clássicos em que a ordem-desordem-ordem é restaurada (2018, 149).

Já em *Hilda*, de acordo com Osborne, a vingança da empregada doméstica é mais simbólica do que física ou material: a patroa, que havia feito um empréstimo à família da empregada doméstica, mantinha as notas promissórias como forma de manipulação e poder sobre ela. Hilda, então, rouba as notas promissórias, quita a dívida que tinha com a patroa e quebra seu controle (2020, 69). No caso de *La Teta Asustada*, Fausta rouba as pérolas de sua patroa por esta não ter

cumprido o acordo de trocá-las por uma canção que Fausta compôs. Embora o roubo das pérolas tenha sido, no filme, o ápice do que podemos considerar uma vingança, ou um ato de rebeldia, percebemos a atitude de Fausta mais como uma reação às violências que já vinha sofrendo. Para Karina Elizabeth Vázquez, “Fausta’s revenge turns into an inverted theft, which in the end is an act of justice. She is able to subvert the systemic stealing to which maids are subjected” (2020, 83). Ou seja, na relação entre a patroa e a empregada, Fausta subverte o repertório de demarcação desenhado pela patroa (84).<sup>23</sup>

Como vimos, a presença heterogénea das empregadas domésticas em filmes latino-americanos revela que elas podem ser trabalhadas não só como personagens complexas, mas também enquanto instrumento para revelar os mecanismos de diferença social aos quais estão sujeitas por pertencerem a uma sociedade que historicamente desvaloriza sua profissão.

Gerhard Wild relembra que, para Glauber Rocha, o cinema deveria romper com a falsa interpretação da realidade e emancipar os espectadores do que foi chamado de “ponto de vista do colonizador” (2012, 40). De forma análoga, quando o filme assume a perspectiva da empregada doméstica contribui para o rompimento do ponto de vista do patrão, pois seu ponto de vista tende a desconstruir a narrativa do “bom patrão”, ou pelo menos a revelar as fissuras dessa relação. No entanto, esse rompimento não pode ser dado por garantido, já que isso depende de outros aspetos, a saber, quem constrói essa narrativa, quem decide como e por que filmar a empregada doméstica. Nesse sentido, resta ainda refletir sobre o papel dos cineastas na criação dos filmes desse género temático.

---

<sup>23</sup> Podemos acrescentar ao tema da vingança outros dois filmes dos anos 1970 que citamos anteriormente: *Asunción* e *Cuidado Madame*. Em *Asunción*, após uma viagem dos patrões, a empregada doméstica vai embora da residência em que trabalha, mas não faz isso sem antes realizar uma festa na casa e deixá-la num estado deplorável. Já em *Cuidado Madame*, as empregadas domésticas levam a vingança ao extremo: assassinam suas patroas.

#### 1.4 Como Filmar a Empregada Doméstica?

Não conheço essas pessoas, o que sei sobre elas é o que as imagens mostram.

João Moreira Salles  
*No Intenso Agora*

Seguindo o ponto de vista da empregada ou o dos patrões, filmes que exploram essa relação podem reforçar a hierarquia entre ambos de modo acrítico, naturalizando as assimetrias, mesmo sem que esse seja o objetivo. Qual, então, é o papel do cineasta na desconstrução dessa naturalização entre patrões e empregados? Como filmá-las sem cair no senso comum? É possível que elas falem por elas mesmas, tendo o cineasta um papel de mediador?

Rossi discorre sobre um “paradoxo representacional” em torno do trabalho doméstico que é tanto onipresente quanto invisível, e que representa ao mesmo tempo um dilema ético e estético no cinema contemporâneo. A autora, então, questiona acerca da figura da empregada doméstica:

How can these materially essential but socially irrelevant beings enter the filmic picture?<sup>24</sup> How does one avoid caricatured, pathetic, or melodramatic representations? How can representations not succumb to the depersonalizing operation of the masters, assuming a viewpoint that renders domestic labor irrelevant? (2020, 41)

Somada a esses questionamentos, Talía Dajes e Sofía Velázquez (2016) também nos fazem refletir quando defendem que, como espectadores, estamos acostumados a aceitar imagens de documentários como prova de uma realidade já existente, mesmo quando não temos nenhuma garantia de sua autenticidade, “acreditamos nas imagens, pois acreditamos em nosso olhar” (2016, 175). As autoras questionam, então, sobre o que acontece quando desconfiamos da realidade que a câmara nos mostra, ou quando as linhas entre o eu e o outro começam a se apagar (176). Essas questões levantadas se fazem necessárias para pensarmos não só como as empregadas são representadas no cinema latino-americano, mas também como devemos olhar para as imagens sobre elas construídas. Portanto, voltemos novamente algumas décadas para percebermos como as imagens das populações marginalizadas vêm sendo trabalhadas no cinema latino-americano.

---

<sup>24</sup> Discordamos da afirmação da autora de que esses seres sejam socialmente irrelevantes. Alinhamo-nos aos diversos pesquisadores que compreendem que as trabalhadoras domésticas (e aqui incluímos também as esposas, mães e avós que realizam trabalho doméstico não assalariado em suas próprias casas) são a força de trabalho essencial para o funcionamento do sistema de produção capitalista. A esse respeito ver as referências nas notas de rodapé n. 6 e 7.

Se já podemos afirmar que no cinema latino-americano contemporâneo é comum termos mulheres, pobres, negros e indígenas, dentre outras minorias, como personagens relevantes, historicamente nem sempre foi assim. Paulo Emílio Sales Gomes explica que nas primeiras décadas do cinema brasileiro, especialmente o documentário, houve uma grande preocupação por parte da crítica em relação à imagem que o Brasil enviava para o exterior. A tendência, nesse período, era de documentários que filmavam momentos ocasionais e pessoas comuns “na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés” (2016a, 140).

Contudo, críticos da principal revista especializada da época, *Cinearte*, protestavam pela quantidade de “índios, caboclos, negros, bichos e outras *avis rara*” que eram registados nos filmes e desconsideravam o potencial artístico e técnico dos materiais. Além disso, o argumento da preocupação de que um desses filmes fosse para o exterior é que deixaria “o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo ou coisa que o valha” (cronista citado em Gomes 2016a, 142, *italico do autor*). Ou seja, o interesse de parte da crítica da época era convencer os estadunidenses de que a civilização brasileira era parecida com a deles (143) e fazia isso ocultando uma parte específica da população brasileira, que era entendida como atraso cultural: a população indígena, negra e a que corporificava as marcas da miscigenação racial.

Entretanto, com o avançar das décadas a imagem dessas minorias passou a ser percebida de modo distinto. Para além dos critérios estilísticos, cineastas do Cinema Novo passaram a explorar “um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol” (Gomes 2016c, 162). Para Gomes, era positivo o interesse dos realizadores brasileiros em servir-se da realidade dos povos marginalizados para um novo estilo cinematográfico: “As ocasiões mais felizes do nosso cinema permanecem aquelas em que utilizamos, interpretamos e industrializamos o folclore nordestino” (2016b, 204). Do mesmo modo, o autor sugere que a motivação por trás desse interesse tem relação com uma sensação de nostalgia, um “sentimento nacional de remorso pelo holocausto do ocupado original” (2016c, 168) — uma referência aos povos indígenas que foram dizimados com a chegada dos portugueses nas Américas.

Para Bernardet, o modelo sociológico, que teve seu apogeu por volta dos anos 1964 e 1965, é a linguagem que mantém a distância entre o cineasta e o outro (2003, 214). O autor investiga

como ocorre a crise desse modelo uma vez que, durante os anos 1960 e 1970, diversos filmes, em especial os documentários, buscaram outros meios de retratar a classe proletária, especialmente após o golpe militar de 1964 no Brasil. Nessa crise, o outro de classe que, a rigor, “nunca toma a palavra a qual só lhe pode ser emprestada” (218), vai ganhando voz e falando por si. Para o autor, a questão do outro não só implica a temática e o conteúdo, mas também problematiza a linguagem, pois é a linguagem do modelo sociológico que impede o “outro” de falar por si, já que pressupõe uma fonte única do discurso, um saber unívoco (214). No entanto, para o autor, o rompimento desse tipo de linguagem não fez com que o outro emergisse. Para que isso aconteça é necessário se mexer nas estruturas sociais. Os cineastas, portanto, se viam como porta-vozes ou representantes do povo, preferiam colocá-lo na tela, porém sem reivindicar para o povo os meios de produção (217-18).

Nesse sentido, um outro ponto importante a ser levantado é como e para quem o registo da empregada doméstica é feito. Walter Benjamin usa dois movimentos político-literários, o ativismo e o neorrealismo, que surgiram da burguesia de esquerda para mostrar que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, pode se tornar contrarrevolucionária. Concentrar-nos-emos aqui no neorrealismo, onde o autor analisa a fotografia utilizada em reportagens e critica quando ela é usada para fins de consumo e de entreter o público. Para Benjamin, a fotografia está cada vez mais moderna e segue uma tendência política de tal modo que já não se pode “fotografar nenhum grande edifício arrendado nem um monte de lixo sem os transfigurar. Isto para não referir já que ela não está em condições de dizer algo mais sobre uma barragem ou uma fábrica de cabos do que: o mundo é belo” (2012, 123).<sup>25</sup>

A crítica de Benjamin vem pelo entendimento de que esse tipo de fotografia “conseguiu transformar a miséria em objeto de prazer, ao tratá-la de uma forma perfeccionista e na moda” (2012, 123). Segundo o autor, se a função econômica da fotografia neorrealista é proporcionar às massas conteúdos que escaparam de seu consumo, a função política é renovar o mundo segundo a moda. Ou seja, o neorrealismo, enquanto movimento literário, “faz da miséria objeto de consumo”, na medida em que torna a luta contra a miséria em objeto de dispersão e divertimento, esgota seu significado político (125). Benjamin defende, assim, que o intelectual revolucionário que faz parte desses movimentos políticos-literários pode ser considerado um traidor de sua classe. Isso porque

---

<sup>25</sup> Aqui, Benjamin faz referência ao livro fotográfico de Renger-Patzsch, *O Mundo é Belo*, onde afirma ser esse “o expoente máximo da nova fotografia neo-realista” (123).

entende ser tarefa do intelectual revolucionário adaptar os objetivos da revolução proletária, libertando-se da responsabilidade de ser não só solidário aos proletários, mas também de lutar ao lado deles contra a burguesia (130).

Tendo, pois, a fotografia o poder de transfigurar aquilo que é fotografado, no cinema a câmara também tem o poder de transformar aquilo que filma. Os filmes sobre empregadas domésticas, que fazem parte desse novo gênero temático, são filmes que, de certa maneira, estão “na moda”. Como, então, é possível apresentar as trabalhadoras domésticas sem que elas se tornem um mero objeto de consumo, de divertimento, esvaziadas de significado político?

Dajes e Velázquez refletem sobre como a pobreza e a miséria foram temas explorados em documentários peruanos e colombianos, principalmente durante os anos 1970, a partir do termo “porno-miseria”, cunhado pelos cineastas colombianos Luis Ospina e Carlos Mayolo. O termo era usado para criticar o modo explorador de ver e retratar a miséria e o sofrimento humanos que mercantilizavam sujeitos empobrecidos e os contextos sombrios em que viviam. O estilo e o conteúdo desses filmes centralizavam-se em tragédias sociais a partir de um olhar cinematográfico superficial que era uma “celebração da pobreza” (2016, 180). Ospina e Mayolo argumentam que esta deformação da realidade “estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala consciencia, conmovirse y tranquilizarse”. Semelhante à crítica de Benjamin, os autores defendem que a exploração da imagem de um país miserável a partir de um olhar superficial e com interesse na mercantilização das imagens das pessoas pobres servia para o público de modo a aliviar sua culpa e ao mesmo tempo se alienar por pensar que não há o que fazer para mudar essa realidade, mantendo, por fim, tudo como está (2012). Torna-se, portanto, um tipo de cinema para consumo e entretenimento, desvinculado de seu significado político.

Também em torno dessa ideia do sentimento de culpa, para Souto, tanto em *Babás* quanto em *Santiago*, os cineastas optam por uma linguagem de narrações íntimas que deixa clara “uma má consciencia de classe, o *mea culpa* diante do modo como patrões trataram seus empregados”. A autora destaca também que o mesmo ocorre em *Doméstica*, porém não no sentido da narração, e sim da filmagem, já que Mascaro não lida com a captação das imagens e sim com a edição do material bruto (2016, 57). Nesse sentido, podemos supor que há uma outra espécie de remorso, evidentemente não relacionada aos crimes do holocausto ao qual Gomes se referia, mas sim um remorso com a classe social ocupada pelos cineastas. O interesse na figura da empregada doméstica somado à tendência de documentários em tom subjetivo e narrados em primeira pessoa,

alinha-se com a hipótese de que *Babás e Santiago* “talvez sejam obras mobilizadas por um desejo de indenização de uma dívida histórica”. Isto é, “os filmes, que assumem uma visão em ‘*plongée*’ da pirâmide social brasileira, trazem a marca da má consciência de classe” (78, itálico da autora) na medida em que cineastas pertencentes às classes média e alta retratam seus empregados domésticos como forma de aliviar um certo tipo de remorso pessoal por pertencerem a uma classe social que explora ou explorou esse tipo de trabalhador.

Nos documentários *Babás e Santiago*, percebe-se como as relações entre as classes ocorrem no espaço doméstico através do encontro com as pessoas que prestaram serviços domésticos para os cineastas e suas famílias. De igual modo, no campo da ficção, *Roma* e *La Nana* são filmes cujos realizadores se inspiraram em experiências pessoais que tiveram com suas empregadas, assim como acontece com *Doméstica e Que Horas Ela Volta?*, de forma mais indireta.<sup>26</sup> Cuarón revela que queria filmar o passado com o prisma do presente a partir do entendimento que agora tinha como adulto. Cuarón explica a Kristopher Tapley sua motivação para filmar *Roma*:

“It was probably my own guilt about social dynamics, class dynamics, racial dynamics,” he says. “I was a white, middle-class, Mexican kid living in this bubble. I didn’t have an awareness. I [had] what your parents tell you — that you have to be nice to people who are less privileged than you and all of that — but you’re in your childhood universe.” (Tapley 2018)

Ainda assim, não podemos deduzir que todos os filmes desse género temático, que partem de experiências pessoais dos realizadores, tenham sido motivados por um sentimento de culpa ou de remorso, ou então que tenham como objetivo amenizar tais sentimentos. Para Jens Andermann, em *Doméstica*, os registos do filme fornecem *insights* sobre as relações do trabalho doméstico no Brasil contemporâneo e também sobre o impacto que as mudanças dos modelos de família tiveram sobre essas relações. Além disso, o facto de as imagens dos trabalhadores domésticos serem feitas

---

<sup>26</sup> Tanto *Roma* quanto *La Nana* dedicam o filme às empregadas domésticas que cuidaram dos cineastas quando crianças. Alfonso Cuarón, em entrevista à *Netflix*, afirma que Cleo, personagem de *Roma*, é baseada em Liboria “Libo” Rodriguez, a empregada doméstica que o criou por muitos anos e que personificou a si mesma em *Y Tu Mamá También* (Alfonso Cuarón 2001) (Cuarón 2018). Já Sebastián Silva, em entrevista ao *El País*, afirma que *La Nana* “sólo muestra lo que yo viví en casa de niño, cuando convivía con una criada de puertas adentro de mi casa” (2010). Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Gabriel Mascaro afirma que decidiu realizar *Doméstica* após sua esposa engravidar e se recusar a ter uma empregada doméstica. Antes disso, nunca havia se questionado sobre a relação entre patrões e empregados (Salem 2013). Já em *Que Horas Ela Volta?*, o filme se desenvolveu a partir de uma ideia inicial que Anna Muylaert teve em 1996 quando seu filho nasceu e a cineasta parou de trabalhar para dedicar-se integralmente à maternidade. A experiência de ter uma babá para auxiliá-la no cuidado com seu filho foi a motivação para fazer um filme que explorasse a relação entre a mãe, a babá e seus respetivos filhos (Muylaert 2019, 15).

pelos filhos dos patrões acende o debate sobre distribuição de autoria e agência (2016, 169). Mascaro, em entrevista a *Revista Fórum*, afirma que seu interesse pelo filme teve origem na “capacidade de fabular sobre a negociação da imagem empreendida entre os jovens e as empregadas, cada um a seu modo”. Mascaro continua:

Se os jovens aproveitaram uma relação de poder dada para adentrar na intimidade da empregada, ou se as empregadas usaram esse artifício audiovisual na relação para se autoficcionalizar, o que me deixa feliz é a potência dessa imprecisão política e ética que emana no filme do início ao fim. (Delmanto 2013)

Portanto, para Anderman, o filme de Mascaro opera em dois níveis: é um registro da vida real e também uma reflexão metacinemática sobre a ética e a política do registro (170).

Para concluir, historicamente o cinema latino-americano tende a trabalhar com a imagem de figuras marginalizadas e invisibilizadas que sofrem de modo incontestável com a desigualdade social. Na tentativa de responder às questões de Rossi (2020), trazidas anteriormente, devemos observar o modo como essas figuras são trabalhadas nos filmes que analisaremos a seguir. Devemos nos atentar, como nos indica Benjamin (2012), para o papel do intelectual na produção dessas imagens, e se, como também nos alertam Ospina e Mayolo (2012), os filmes não acabam por reproduzir uma mercantilização dessas figuras fortalecendo uma romantização ou alienação que contribui para manter as estruturas sociais como estão. No caso específico das empregadas domésticas, é nossa preocupação perceber se suas imagens estão sendo trabalhadas ou não de forma caricaturada, e se o ponto de vista assumido acaba por minimizar ou não as opressões sofridas.

Rossi argumenta ainda que embora representar o serviço doméstico corra o risco de replicar a subordinação social, ou seja, enfatizar o serviço aos patrões e suas narrativas, também oferece uma oportunidade: recompor a complexidade humana dessas personagens subordinadas, sem negar as características essenciais da subordinação. Recompor essa humanidade é importante pois, mesmo que haja um impulso em despersonalizar a trabalhadora doméstica, ela assume um trabalho afetivo. Nesse sentido, para além da manutenção das condições materiais do cotidiano, o serviço doméstico também produz relações humanas (2020, 41). Assim, estamos interessados em compreender os artifícios cinematográficos que sustentam ou rompem com o “paradoxo representacional”, de que Rossi se refere, pois, nos parece que desnaturalizar a relação hierárquica

entre patrão e empregada é um dos componentes fundamentais para que a empregada doméstica tenha sua narrativa valorizada e saia da “invisibilidade visível” (Ruiz-Alfaro 2020, 228).

Nesse primeiro capítulo, portanto, notámos que, no âmbito cultural latino-americano, a empregada doméstica esteve sempre presente e desenvolveu-se nas telenovelas e nos filmes a partir de narrativas centradas no espaço doméstico. Com a passagem para o século XXI, seu protagonismo, antes pontual, torna-se frequente, revelando uma tendência em muitos países da América Latina. Nos filmes, as empregadas domésticas são apresentadas de forma heterogênea e isso nos desperta o interesse em perceber as particularidades e também as semelhanças na forma como são trabalhadas.

Sob a luz de quatro aspetos (o deslocamento entre trabalho e sujeito; o lugar que a empregada ocupa no ecrã; a possibilidade de elas serem criaturas espectrais; e a relação delas com seus patrões), somada à reflexão sobre *como* filmá-las, voltar-nos-emos agora especificamente para Val e Cleo, as protagonistas de *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*, respetivamente. De que forma suas protagonistas são trabalhadas? Nas margens ou no centro do ecrã? Com mais ênfase no trabalho em si ou na sua subjetividade? Como a ambiguidade afetiva e o paternalismo complexificam a relação entre os patrões e as empregadas? Operar na invisibilidade traz-lhes vantagens ou desvantagens? Para isso, entraremos na casa onde elas habitam, a começar por entrar pela porta de serviço e visitar seus quatinhos, em seguida parando para beber um café na cozinha, depois circulando pelos demais cômodos da casa, para, por fim, caminharmos para fora do espaço doméstico, com ou sem a empregada doméstica.

## Capítulo 2

### Aceder aos Espaços

— A casa nos conta as histórias. Você não escuta?  
 — Coitada – disse Pablo. — Não escuta a voz da casa.  
 — Não importa – disse Adela. — Nós contamos a  
 você.  
 E me contavam.

Mariana Enriquez  
*As Coisas que Perdemos no Fogo*

Em *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*, Val e Cleo são há muitos anos as empregadas domésticas responsáveis pelo cuidado dos filhos dos patrões e da organização e limpeza da casa. Para Donna M. Goldstein, é comum os patrões usarem o número de anos que empregam uma trabalhadora doméstica em particular como um indicador não apenas de que a relação entre eles é saudável como é saudável também todo o sistema. Afinal, “it is as if to say that if a worker spends twenty years in one household, then the conditions cannot be too bad, right?” (2003, 89).

A relação patrão-empregada, segundo María Julia Rossi, pressupõe o Outro enquanto construção social, no coração da família (2020, 40). Para que essa relação seja duradoura é preciso que as partes desenvolvam laços afetivos, o que não significa dizer que se desenvolverão igualmente ou que terão o mesmo significado para ambas as partes. Como a relação afetiva não envolve apenas o interesse pessoal e voluntário, mas questões contratuais, essa relação torna-se ambígua, pois, como argumenta Jurema Brites, desenvolve-se no convívio diário com a patroa, em que a empregada doméstica “constrói, troca e remodela saberes domésticos, num ambiente onde cumplicidade e antagonismo andam sempre de mãos dadas” (2007, 95).

De modo análogo, Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro defendem que esses laços afetivos, quase sempre estreitos, ocultam os limites entre o afeto e o contrato. Por causa desses limites serem pouco definidos, as autoras destacam dois aspectos antagônicos que a ambiguidade afetiva pode suscitar. Por um lado, pode representar uma ameaça ao poder dos empregadores, o que fará com que os patrões tentem erradicar a ambiguidade através da distinção entre eles e as trabalhadoras, seja pelo uso de uniforme ou pela divisão espacial da casa. Por outro lado, pode permitir à empregada doméstica um poder de agência em transitar na casa (2020, 7).

Segundo Shireen Ally, a dialética da intimidade e da distância dessas estruturas no serviço doméstico promove uma proximidade, familiaridade e intimidade ao mesmo tempo que origina distanciamento, estranhamento e desumanização. As “ambiguidades da intimidade” podem significar tanto degradação quanto cuidado, e estão entre as fontes mais potentes da arquitetura única de dependência e exploração no serviço doméstico. Para a autora, o desenvolvimento ideológico onipresente dos empregadores de que as trabalhadoras domésticas são “como alguém da família” manipula ativamente essas ambiguidades familiares como uma prática de poder íntimo (2015, 51).

Embora esse “como alguém da família” seja determinante para que ela seja tratada de forma diferente, nos interessa saber o que as empregadas domésticas fazem com essa marcação. Elas assimilam a ideologia e sentem-se parte da família, ou percebem claramente a divisão entre elas e os outros? De qualquer modo, essa marcação traz ao mesmo tempo uma liberdade para a empregada doméstica circular pela casa, mas também uma delimitação espacial por parte dos patrões. De acordo com Deborah Shaw, filmes de empregadas domésticas com o foco em espaços íntimos, interiores e domésticos revelam uma nova visão sociopolítica da sociedade. Para a autora, a produção recente desse novo gênero temático tem sido uma forma eficaz de recriar essa dialética da intimidade e da distância, em que a empregada se aproxima ao mesmo tempo que se afasta da família empregadora (2017). Nesse sentido, nos interessa saber como essa liberdade e esse cerceamento são trabalhados no espaço doméstico de *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*, e como Val e Cleo lidam com isso.

Para perceber como a ambiguidade afetiva se desenvolve no espaço doméstico, além de analisar as relações das empregadas com os empregadores e seus filhos, nos voltaremos sobretudo para a casa onde elas estão inseridas, seja a trabalhar ou a descansar, pois os locais de trabalho delas são os espaços íntimos da família. No entanto, ainda que espacialmente a habitação onde a empregada doméstica está inserida seja uma só, na esfera simbólica o espaço revela-se diferente quando usado para os momentos de descanso ou de trabalho, por exemplo. Como, então, Val e Cleo experienciam a casa? Quais espaços ocupam, e de que forma ocupam?

Alinhado à fenomenologia, Gaston Bachelard entende que a casa nos fornece tanto imagens dispersas quanto um corpo de imagens (2008, 23). Para analisar essas imagens, segundo o autor, é preciso superar uma descrição pormenorizada da casa, seja essa descrição objetiva ou subjetiva, para poder alcançar uma virtude inerente à função de habitar (24). Através da topoanálise, que

“seria então o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”, o autor se pergunta se os aposentos da casa eram grandes, se o sótão era cheio de coisas, se o canto era quente, e de onde vinha sua luz (28). Oziris Borges Filho amplia a definição de toponálise de Bachelard para além do “estudo psicológico” e inclui outras abordagens sobre o espaço:

Assim, inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. (2008, 1)

Desse modo, afastamo-nos, portanto, da toponálise no sentido restrito ao estudo psicológico para englobar principalmente as interferências históricas, sociais e estruturais, uma vez que nos parecem ser as que mais atravessam a vida das empregadas domésticas na relação com seus patrões.

Borges Filho, que tem a obra literária como objeto de estudo, sugere que se observe as funções do espaço e como ele se relaciona com o enredo (2008, 4). Como tal, no caso de uma análise do espaço doméstico na obra audiovisual, é fundamental atentarmos na *mise-en-scène*, em particular nos espaços das casas, de modo a percebermos como eles são organizados e como Val e Cleo se relacionam com eles. Assim, indo do quartinho dos fundos à sala de estar, transitaremos na casa dos patrões junto das empregadas domésticas para acompanhá-las de perto.

## 2.1 Quarto: Morar na Casa dos Outros

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludo, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.

Carolina Maria de Jesus  
*Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*

A relação entre patrões e empregadas domésticas, arraigada na sociedade latino-americana, é materializada no espaço doméstico. As hierarquias herdadas do passado colonial são os pilares que sustentam a casa grande. Nesse sentido, podemos entender a moradia onde acontecem essas relações como um “palimpsesto” ou um “espaço heterotópico” que incorpora fragmentos de memórias pessoais e coletivas (Merchant, Maguire, e Randall 2018). Nela podemos encontrar as marcas históricas dessa relação.

De outra maneira, podemos pensar a casa nos termos de Bachelard, que entende que é no espaço e por ele “que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais” (2008, 29). Desse modo, a casa é o fóssil das desigualdades sociais advindas do colonialismo. O vínculo ainda presente entre casa-grande e senzala também se revela pela transformação lenta e sutil das estruturas físicas das moradias contemporâneas que abrigam empregadas domésticas. Esse vínculo se mantém em *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*. Em ambos os filmes, o quartinho de Val (Regina Casé) e Cleo (Yalitza Aparicio) fica afastado da parte principal da casa, onde vive a família. Para Eliane Brum, “*Que Horas Ela Volta?* mostra que a principal marca da arquitetura brasileira não é o modernismo de Oscar Niemeyer, mas a persistência do quartinho de empregada nas plantas de casas e apartamentos” (2019, 9).

Em *Roma*, as panorâmicas e os numerosos planos-sequência permitem que os personagens circulem por quase todos os espaços da casa e guiem o espectador, que consegue, assim, se localizar espacialmente na moradia. O espaço é explorado de modo que o espectador se sinta em casa, se sinta quase da família. A entrada da residência é pela garagem, à direita está a porta social; em frente, a área descoberta onde há uma casa de banho; em cima, a escada; e à direita, mais ao fundo, a porta de serviço que dá para a entrada de serviço, pela cozinha. Dentro da habitação vemos

claramente os espaços que compõem o primeiro andar: a sala de estar, de jantar, a mesa onde fazem as refeições, etc. Ao subir a escada para o segundo andar, vemos a disposição dos quatro quartos, dois de um lado, dois do outro, e a sala de TV ao centro.<sup>27</sup> Voltando para a parte externa e subindo as escadas, no meio do lance há o quarto das empregadas domésticas, e no topo, o terraço. Em *Roma*, a casa é explorada em sua plenitude.

Em *Que Horas Ela Volta?* acontece o oposto. Na maioria das vezes, a câmara é fixa e existe pouco movimento de câmara. Os espaços são trabalhados de forma fragmentada, e raras são as vezes que temos uma visão geral de um cômodo específico da residência, seja com os personagens a circular pelo espaço, seja quando ele é dividido em diferentes ângulos. Essa fragmentação tira o foco da casa em si para o colocar nos personagens. Porém, ao atentarmos nos caminhos que os personagens fazem para se deslocar pelos espaços, com o intuito de nos situarmos junto com eles, percebemos algo curioso: o filme trabalha a localização dos quartos da família de forma ambígua.

A primeira cena dentro da habitação decorre no corredor onde os três quartos estão localizados: o dos patrões Bárbara (Karine Teles) e Carlos (Lourenço Mutarelli), o de Fabinho (Michel Joelsas) e o de hóspedes, que Jéssica (Camila Márdila), filha de Val, ocupa por alguns dias. A câmara está sempre posicionada de modo a vermos as três portas nas laterais e a escada no fundo. Essa escada sobe em relação ao corredor, o que nos indica que os quartos ficam num nível abaixo em comparação a um outro pavimento. Poderíamos supor que nesse andar de cima há um sótão, ou um outro quarto, mas a frequência com que Val desce e sobe as escadas, com o aspirador de pó, com a cachorra, e também com a outra empregada, Edna (Helena Albergaria), nos faz desconfiar dessa possibilidade. Por conta da montagem, uma outra situação nos convence de que o andar de cima é, na verdade, o primeiro andar da casa, onde há a sala, a cozinha, e a área externa da piscina. Trata-se da cena em que Val e Jéssica saem do quarto de hóspedes para visitar um apartamento: elas sobem as escadas com as malas, e, na cena seguinte, chegam na sala onde encontram Bárbara no sofá. Tendo em conta este efeito de continuidade promovido pela montagem, pode dizer-se que os quartos do corredor estão localizados no piso inferior da casa.

No entanto, contrariando os indícios anteriores, há outras cenas que dão a entender justamente o oposto: que, na verdade, os quartos estão localizados no piso superior. A primeira

---

<sup>27</sup> Optamos por chamar de sala de TV o espaço da casa do segundo andar onde há a televisão para diferenciar da sala de estar, no primeiro andar, onde há apenas sofás.

indicação é a cena em que Val e Edna estão na área da piscina e tentam espreitar o que Jéssica está a fazer no quarto de hóspedes. Para isso, Edna sobe numa escada, para ficar na mesma altura do quarto de hóspedes, e descreve o que vê. A segunda indicação é quando Jéssica entra na piscina e Val, Carlos e Bárbara vão até a sacada clamar pela saída da jovem. Primeiro, a cena é filmada em picado: Val em primeiro plano, desfocada, chamando por Jéssica, que está em segundo plano brincando na piscina; depois em contrapicado: Val e Carlos na sacada chamam por Jéssica. Esse plano e contra-plano não nos deixam dúvidas de que o quarto dos patrões fica no piso superior.<sup>28</sup>

Poderíamos ainda supor que esse quarto de cima não é o mesmo que o quarto localizado no corredor. Isso sugeriria que Bárbara e Carlos dormem em quartos separados, por exemplo. Mas há dois momentos que, juntos, desmontam essa suposição. O primeiro é justamente na sequência em que Val, Carlos e Bárbara estão no quarto quando Jéssica entra na piscina. No início da cena, Val já está dentro do quarto. Vemos a decoração, a cama com o quadro azul atrás da parede; de um lado da cama, a sacada; do outro lado, a cômoda com um quadro laranja em cima; e, em seguida, o corredor do quarto com o guarda-roupas, que dará na porta. O segundo momento é quando Val, no corredor dos quartos, bate na porta para acordar Carlos. Ele a chama para entrar, e, na cena seguinte, ela está dentro do quarto. Pela montagem, sabemos então que esse quarto que Val entra está localizado no corredor onde há a escada que sobe. Embora esteja pouco iluminado, não há dúvidas de que se trata do mesmo quarto da cena da piscina.

A escolha de apresentar a moradia de forma fragmentada dá margem para a contradição de um quarto estar localizado no piso inferior ao mesmo tempo que no piso superior. Com isso, o filme nos provoca a pensar sobre a hierarquia real e simbólica que o casal tem, ou quer ter, sobre o próprio lar e, de modo análogo, também sobre Val. Bárbara e Carlos são os patrões, são eles que dão as ordens. É Bárbara quem diz qual bandeja deve ser usada, é Carlos que manda servir o sorvete do Fabinho para Jéssica. Val prontamente acata as ordens, mesmo quando não concorda com elas. Para ela, não há o que discutir. Os empregadores de facto têm poder sobre Val e sobre a casa. Nesse sentido, na lógica hierárquica, eles estão acima de Val, e, portanto, o quarto dos patrões fica no pavimento superior.

---

<sup>28</sup> Se levarmos em consideração a direção do olhar de Edna na primeira indicação descrita, podemos também levantar a hipótese de que o quarto de hóspedes e o quarto dos patrões são os mesmos, pois a posição da escada que Edna sobe está direcionada para o mesmo lugar onde está a sacada do quarto de Bárbara e Carlos.

Contudo, a entrada de Jéssica na habitação desestrutura a ordem estabelecida: ela dorme no quarto de hóspedes; entra na piscina; passa no vestibular, enquanto Fabinho não; Val pede demissão. O quarto dos patrões está localizado no andar de cima, quando Jéssica está na piscina, parece ser uma forma de afirmar o poder sobre a casa e sobre seus empregados, embora seja também um marco de que eles já não têm tanto poder assim, pois suplicam inúmeras vezes pela saída de Jéssica, que propositadamente demora a sair da piscina. Nesse sentido, o quarto dos patrões fica no pavimento inferior, no mesmo nível do de Val. Entretanto, embora os quartos de ambos estejam no mesmo nível, eles estão localizados em espaços diferentes. Enquanto o quarto dos patrões está inserido no interior da residência, o quarto de Val está apartado – como indica Jéssica ao mostrar a planta baixa. O quatinho de Val fica junto aos locais restritos ao trabalho doméstico, está localizado num corredor que faz fronteira com a cozinha e área externa: está no interior da casa, mas não tanto. Assim, ao mesmo tempo que o quarto de Val se iguala aos demais quartos, também se diferencia deles.

Tanto em *Que Horas Ela Volta?* como em *Roma* não há dúvidas sobre a posição do quarto das empregadas domésticas. O quarto de Val fica no piso inferior e, para acedê-lo, é preciso descer as escadas atrás da cozinha e seguir o corredor que faz fronteira com a parte externa. Já o de Cleo e Adela (Nancy García) fica na parte superior e externa da casa, e, para acedê-lo, é preciso subir as escadas. Os quartos de Val e de Cleo estão em níveis opostos entre si. Em relação ao quarto dos patrões, em *Que Horas Ela Volta?*, a posição do quarto de Val pode variar dependendo da construção simbólica do espaço, a qual, como explicámos, não nos é permitido compreender com clareza. Já em *Roma*, mesmo com o quarto de Cleo e Adela estando no pavimento superior, o quarto dos patrões fica ainda levemente acima do delas. Isso é visível logo na primeira sequência em que Cleo entra no seu quatinho. Adela está a passar roupa de frente para a janela, que dá de frente para a janela do quarto de Sra. Teresa (Verónica García). Cleo entra em seu quarto, apaga a luz externa e tira a roupa de trabalho. Logo em seguida a luz do quarto da frente apaga-se. Cleo pede para que Adela apague a luz, pois Sra. Teresa não gosta que elas a acendam. Assim que ficam às escuras, apenas com a chama da vela a iluminar o espaço, Cleo comenta que Sra. Teresa está na janela: “está nos cuidando”, diz ironicamente para Adela. Sozinhas, em seu espaço privado, elas riem e se comunicam em Mixteco, sua língua nativa.

Estar numa posição mais elevada garante o poder de vigiar os que estão abaixo. Em *Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro 2009), por exemplo, uma moradora de uma cobertura no Rio de

Janeiro diz que gosta de estar no alto pois tem acesso a um horizonte infinito, onde o olhar pode se perder. Um outro entrevistado diz que se entretém vendo, da piscina da sua cobertura, as pessoas na praia. O quarto de Cleo e Adela localizado pouco abaixo do nível do quarto da patroa já indica uma pré-disposição a estarem mais vulneráveis à vigilância. Para Michel Foucault, o “olhar hierárquico” é um instrumento simples responsável pelo sucesso do poder disciplinar, sendo este “um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’” (1987, 143). Ao analisar o Panóptico, dispositivo arquitetônico para vigiar detentos em prisões, Foucault explica que um importante efeito do Panóptico é o de induzir no detento a consciência de que há a possibilidade de ele ser alvo de vigilância permanente (166-67), pois as unidades espaciais do dispositivo permitem ver sem parar, e se opõe às três funções da masmorra: “trancar, privar de luz e esconder” (166).

Em entrevista ao *UOL*, Silvana Justino, costureira e ex-empregada doméstica, defende que “o quartinho é o calabouço do palácio”, “você entra lá e é vigiada em tudo: quanto tempo fica no chuveiro, no banheiro. Você não tem o direito de descansar” (Naísa 2020). Por morarem na casa dos empregadores, as empregadas domésticas têm menos tempo livre do que se voltassem para suas próprias casas ao fim do dia de trabalho. Não só o tempo de trabalho é mais longo – Cleo, por exemplo, termina de trabalhar até a hora em que vai para o seu quarto dormir – como se atrasar para o trabalho porque dormiu até mais tarde não é bem visto. Em *Que Horas Ela Volta?*, Val perde a hora pois Fabinho, o filho dos patrões, havia dormido no quarto com ela na noite anterior. De manhã, Bárbara chega na cozinha para o pequeno almoço, estranha não encontrar Val, e vai até o quarto de empregada chamá-la. Mais tarde, quando Val chega atrasada, pede desculpas e diz que isso nunca aconteceu antes. Ela tenta se desculpar providenciando um pequeno almoço às pressas, porém a patroa demonstra insatisfação com o atraso. Voltaremos a essa cena mais adiante.

Assim como as senzalas, os quartinhos das empregadas têm um mobiliário improvisado, janelas pequenas, por vezes gradeadas, e pouca privacidade. Em *Roma*, da janela do quarto de Cleo e Adela vê-se outra janela: a dos patrões. Da janela do quarto de Val, em *Que Horas Ela Volta?*, também se vê outra janela, mas desta vez com grades. Apesar do quarto de Val estar localizado no piso inferior, ela não é vigiada em seu aposento da mesma forma que Cleo e Adela, entretanto seu quarto remete a uma prisão. Quando Val atende o telefonema de Jéssica, ela é enquadrada através dessa janela com grades. Depois, quando Jéssica faz as malas às pressas para sair da casa dos patrões de Val, as duas discutem na janela do quartinho e o enquadramento por trás da janela

gradeada se repete [Figura 1]. Jéssica recusa a prisão e vai embora, mas Val, apesar de acompanhá-la até a frente da casa, volta para o seu lugar.

Elizabeth Osborne observa que em *Hilda* a empregada doméstica é raramente vista em seu próprio quarto, contudo quando isso acontece ela está olhando ansiosamente para a janela, como se estivesse presa (2020, 66). Essa ansiedade também parece ser sentida por Jéssica. Após voltar a morar na residência dos patrões de sua mãe, Jéssica atravessa uma porta gradeada da área de serviço e olha para o céu. O ângulo da câmara em zenital a enquadrar um espaço relativamente pequeno, sem sol, de paredes altas e sujas, causa a sensação de claustrofobia e isolamento, de prisão. Esse é o momento de maior aprisionamento para filha da empregada, pois é quando ela deixa de ocupar o lugar dos empregadores para ficar restrita ao lugar que Val ocupa – a parte desleixada da casa. É o momento em que Jéssica experiencia um pouco das limitações espaciais que sua mãe vive. O contra-plano dessa cena, em contra-zenital, que poderia ser um plano subjectivo do olhar de Jéssica – e também de Val –, mira o céu aberto, o sol, as árvores, numa palavra, a liberdade [Figura 2]. Com o olhar na liberdade, Jéssica recusa a obediência e a submissão. Tanto em *Que Horas Ela Volta?* quanto em *Roma*, a janela do quarto das empregadas não promove um desligamento do trabalho: ou a vista é para as grades, ou para o olhar vigilante da patroa.

Além da janela promover uma restrição, internamente os quartos também não são aconchegantes. O quartinho de empregada é um espaço pouco explorado em muitos filmes desse género temático. Geralmente as empregadas aparecem nele quando estão indo dormir ou quando acordam. Em *Que Horas Ela Volta?*, o quarto de Val é mal arejado e apertado. Abrir a janela só faz aumentar os mosquitos e não diminui o calor. O colchão extra, inserido para receber Jéssica, prejudica a circulação, e não parece ser possível caber uma secretária para Jéssica estudar. Em *Roma*, o quarto de Cleo e Adela é pequeno e mal aproveitado: um banquinho que fica no meio do caminho cumpre a função de uma mesa de cabeceira. O guarda-roupa robusto parece desproporcional levando em conta o tamanho do espaço. Além disso, Cleo e Adela partilham o mesmo quarto, o que diminui a privacidade de ambas, ainda que sejam amigas. Ademais, o quartinho, além de ser o cômodo onde dormem, é também uma extensão do trabalho. Elas dividem o quarto com o ferro de passar roupa, e a cama com roupas de cama e cobertores dobrados.

O facto dos quartinhos serem pequenos e apertados torna-se mais significativo quando os pomos em perspectiva a par dos outros quartos da casa. Em *Um Lugar ao Sol*, um dos entrevistados

enaltece a amplitude de sua cobertura, diz que prefere morar num espaço grande e sem nada, onde pode caminhar livremente, do que morar num espaço apertado onde tropeça nas coisas pelo caminho. Na cena de abertura de *Casa Grande*, Tiago de Luca descreve o longo plano dos fundos da mansão de três andares que dura 3:12 minutos, tempo exato que o patrão leva para atravessar as instalações da moradia, dando a real dimensão da sua grande proporção (2017, 207). Essa amplitude é especialmente relevante quando comparado com o pequeno espaço do quarto da empregada Rita, para onde o filho do patrão se desloca nas cenas seguintes. Em *Que Horas Ela Volta?*, Jéssica comenta que os três quartos que visita (o do casal, o de Fabinho e o de hóspedes) são suítes. Em oposição, a casa de banho de Val fica separada do quarto. Em *Roma*, embora os quartos da família não sejam suítes, não é preciso ir a outro pavimento, na área externa, para aceder a casa de banho, como acontece com Cleo.

Em *Roma*, assim como Cleo e Adela, as crianças Pepe (Marco Graf) e Sofi (Daniela Demesa), e Paco (Carlos Peralta) e Toño (Diego Cortina Autrey) também partilham os quartos. No entanto, a diferença de espaço é visível. Os quartos das crianças são amplos e bem iluminados. Ambos têm secretárias, são recheados de brinquedos, de autocolantes e pósteres que refletem suas personalidades. Já no de Cleo e Adela não percebemos nenhuma decoração. Talvez porque elas saibam que o quarto de facto não lhes pertença, ou porque passam tanto tempo fora dele que não desenvolvem o desejo de caracterizá-lo. A televisão do quarto de Val e as cabeceiras de Val e de Cleo são marcadas por autocolantes ou seus resquícios. Apesar de não haver menção a isso, pode ser uma indicação de que os objetos são em segunda mão, ou até mesmo herdados. No caso de *Que Horas Ela Volta?*, mais especificamente, a cama de Val pode ser a cama que um dia foi de Fabinho – que agora cresceu, ganhou uma cama de casal, e que a antiga, de solteiro, foi para a empregada da casa, e de herança ficaram as marcas do menino.

Como veremos mais adiante, os patrões darem presentes às empregadas domésticas pode ser considerada uma atitude paternalista, que serve não apenas como uma forma de marcarem a diferença de classe como também um recurso para manter a fidelidade da empregada com a família. Contudo, nem sempre os empregadores presenteiam as empregadas domésticas porque elas precisam de algo específico, mas sim para se livrarem do que para eles já não tem mais, ou nunca teve, utilidade. Em *Que Horas Ela Volta?*, por exemplo, enquanto Val arruma as malas após se demitir, guarda diversos materiais aparentemente doados pelos patrões, mas que não parecem interessar a Val, como uns livretos sobre saúde.

Talvez a expressão que melhor contrasta o espaço dos quartos em *Roma* é o movimento de câmara. Uma marca estética da direção de fotografia – assinada por Alfonso Cuarón – é o uso de panorâmicas longas. Com as panorâmicas, em diversos momentos a amplitude da casa é explorada tanto no comprimento quanto na profundidade dos espaços. No quarto das crianças também vemos esse recurso ser utilizado. Quando Cleo está cantando para Sofi dormir, a câmara faz uma panorâmica que vai da cama de Pepe até a de Sofi, cada um num canto do quarto. Depois, quando Cleo está a acordar Sofi, o movimento de câmara se repete, mas do lado oposto, começando por Sofi e terminando em Pepe. Na cena seguinte, no quarto de Paco e Toño, a panorâmica lenta também corre de ponta a ponta.

No entanto, no quatinho de Cleo e Adela, nunca há tal movimento de câmara. Na cena em que Cleo chega de noite no quarto, é quando temos o enquadramento mais aberto do cômodo. É com esse plano, e com a câmara fixa, que ganhamos a noção da pequenez desse espaço. É como se, pelo quarto ser pequeno, o uso da panorâmica perdesse o sentido, pois num movimento curto já se veria o quarto todo. Mas, ainda assim, seguindo o padrão de que os movimentos de câmara costumam acompanhar o movimento de Cleo, a cena em que ela acorda pela manhã e vai à casa de banho poderia ser uma boa oportunidade para o uso da panorâmica. Contudo, novamente a câmara é fixa, e a profundidade de campo é forjada através do espelho do guarda-roupas que reflete a cama de Adela, na parede perpendicular à de Cleo [Figura 3]. É como se, para fazer uma panorâmica num espaço como esse, a equipe técnica tivesse de ser reduzida, como se operador de câmara e técnico de som fossem pessoas demais para filmar uma cena em que a atriz atravessa de ponta a ponta o pequeno cômodo.

Além dos quatinhos das empregadas se destacarem do resto da casa pela localização apartada e pelo contraste no tamanho do cômodo, também se diferenciam pela estética, pelo cuidado e pela decoração. Em *Que Horas Ela Volta?*, a residência, nas palavras de Jéssica, com “um quê modernista”, é decorada com as telas de grandes proporções pintadas pelo próprio patrão nos espaços principais da casa. Escada abaixo já não se vê mais nenhuma delas, apenas um pequeno quadro com moldura de madeira, no quarto de Val. A casa limpa, organizada, com cercas vivas e árvores na área da piscina, contrasta com as plantinhas à sombra, as paredes descascadas e sujas de limo da área de serviço [Figura 4]. De modo semelhante, Osborne nota que, em *Hilda*, o quarto da empregada doméstica localizado no andar de baixo contrasta com a parte do andar de cima da habitação: enquanto no espaço de Hilda a pintura está lascando nas paredes, os azulejos

do chuveiro são velhos e réplicas da Virgem Maria decoram uma pequena cômoda, na parte de cima há uma coleção de arte moderna, móveis elegantes e amplo *closet* no espaço da patroa (2020, 66).

As empregadas que moram na casa dos patrões, e com eles convivem diariamente, têm com seus empregadores uma relação marcada por uma ambiguidade afetiva. Essa ambiguidade, que mistura trabalho e afeto, confunde a noção de pertença que se tem sobre a empregada, pois afasta ao mesmo tempo que a aproxima daqueles para quem trabalha. Segundo Erving Goffman, uma forma de reforçar o lugar social que a empregada doméstica ocupa na família empregadora é através da diferença entre os espaços da moradia. Para a autora, existe uma tendência em estabelecer uma divisão entre a fachada e os fundos da casa:

La fachada tiende a estar relativamente bien decorada, pintada y limpia; la parte posterior es relativamente poco atractiva. Por lo tanto, los que desde el punto de vista social son considerados adultos entran por el frente, mientras que, con frecuencia, los que, siguiendo el mismo punto de vista, son considerados inmaduros (sirvientes, repartidores, niños), lo hacen por el fondo. (citada por Gorban 2012, 44)

De acordo com Brites, as crianças aprendem a distância social entre elas e as empregadas domésticas através de informações subliminares, como, por exemplo, a disposição dos espaços da casa. Aprendem que o “quarto de empregada”, o “banheiro de empregada”, a “dependência de empregada” são espaços de segregação (2007, 103). Essa diferenciação através dos espaços, segundo Débora Gorban, é um dos repertórios de demarcação aos quais os patrões recorrem para estabelecer o lugar social que a empregada doméstica ocupa na hierarquia da residência (2012, 39). Por a casa ser um dispositivo de articulação de diferenças e definição de hierarquias (Verschaffel 2002, 287), essa estratégia torna-se particularmente relevante, pois ao distinguirem esses espaços, em especial o quarto, os patrões marcam quem é da família e quem é “quase”.

Em *Que Horas Ela Volta?*, a ambivalência da posição dos quartos pode se alinhar com a relação ambígua entre a família e a empregada doméstica. O quarto dos patrões estar no mesmo nível do de Val pode indicar que ela é da família ao mesmo tempo que os quartos em níveis diferentes podem indicar que ela não é. Assim como Val desenvolve uma relação maternal com Fabinho (faz parte da família), seu quartinho está localizado numa área fronteira, afastado do quarto dos demais membros (não faz parte da família). Embora essa ambiguidade oculte os limites da relação, Val parece saber qual o seu lugar na hierarquia da casa.

No início do filme, Val conta para Jéssica que mora no serviço e Jéssica questiona se estão indo para a casa dos outros. Mais tarde, a filha pergunta se Val nunca nadou na piscina, e a mãe responde: “e eu vou nadar na piscina na casa dos outros, gente?”, demonstrando a evidência irônica que é a empregada doméstica não poder desfrutar de um espaço social da habitação onde mora. Em seguida, Val ordena que Jéssica recuse qualquer convite para entrar na piscina dizendo que não tem roupa de banho. Não por acaso, essa é a mesma justificativa que a própria Val dá a Fabinho, nas primeiras cenas do filme, quando o menino, ainda criança, pergunta se ela não vai entrar na piscina com ele.

Ao contrário de Val, pouco sabemos sobre como Cleo se sente em relação à divisão dos espaços, pois ela raramente se expressa. Leda M. Pérez nota que não vemos Cleo questionar sua posição na família, seu papel no trabalho e na sociedade; não sabemos como se sente quando a família diz que a ama, mas espera que ela arrume a mesa sem que se junte com eles para comer (2019). Esse silêncio, que a princípio parece confirmar uma alienação, pode revelar justamente o contrário, pode fazer parte de uma estratégia de quem sabe que tem muito a perder. Discutiremos esse aspecto mais adiante.

De qualquer forma, por morarem no serviço, o quartinho apartado é todo o espaço privado que as empregadas domésticas têm. Como já mencionámos, Goldstein defende que na relação permeada pela ambiguidade afetiva, há limites velados que tanto os empregadores quanto as empregadas domésticas sabem que não devem ultrapassar (2003, 69). Embora a janela do quarto deixe Cleo vulnerável ao olhar da patroa, nunca vemos ninguém da família empregadora entrar em seu quarto. Em *Que Horas Ela Volta?*, Bárbara bate na porta do quarto de Val e, mesmo não ouvindo nenhuma resposta do lado de dentro, não chega a abri-la. Em ambas as situações, Bárbara e Sofia (Marina de Tavira), ou mesmo Sra. Teresa, não entram no quartinho em respeito ao local privado onde as empregadas habitam. No caso de Fabinho, ele não apenas entra no quarto de Val (batendo na porta antes) como também dorme junto com ela na mesma cama. Tal atitude, bem recebida por Val, indica como a relação entre a empregada e os filhos dos patrões é mais complexa do que a relação com os próprios patrões.

Em sua pesquisa com a empregada doméstica Glória, Goldstein percebeu que, mesmo quando a filha da empregada morou na residência da patroa por um tempo, Glória e sua filha sempre permaneceram na cozinha e na área de serviço. Apesar da ambiguidade afetiva envolvida, patroa e empregada sabem quais são seus lugares (2003, 84). Tanto em *Que Horas Ela Volta?*

quanto em *Roma*, Val e Cleo transitam na casa grande durante o serviço, mas sabem que pertencem aos espaços marginais, e ali se mantêm. Para Paula Santana, a narrativa de *Que Horas Ela Volta?* revela uma “sociedade de classes desigual, meritocrática e que não quer romper com a herança escravagista e patriarcal, na qual todo mundo tem seu lugar demarcado” (2017, 80).<sup>29</sup>

Haver espaços destinados às empregadas pode determinar o lugar delas na família, assim como pode influenciar o modo como elas ocupam não só esses espaços, mas o resto da habitação. Para Sarita Albagli, no âmbito geográfico, “lugar” pode implicar um espaço em que se co-habita com outras pessoas, onde se realizam práticas diárias que envolvem “transformações e a reprodução das relações sociais de longo prazo, bem como a construção física e material da vida em sociedade” (2004, 50-51). De igual modo, Linda McDowell defende que o lar tem sido cada vez mais um espaço marcado pela ausência e/ou pela copresença de pessoas unidas não por laços de sangue e de afeto, mas por trocas econômicas (2007, 130). A casa dos patrões, então, é esse lugar em que a empregada doméstica habita conjuntamente com a família empregadora, com quem desenvolve relações inicialmente por conta do vínculo de trabalho.

Contudo, as relações entre empregadores e empregadas também são permeadas pelo afeto. Para além do aspeto geográfico e físico dos espaços, portanto, segundo Juliana Cristina Teixeira, Luiz Alex Silva Saraiva e Alexandre de Pádua Carrieri, “lugar” é também um espaço construído social e simbolicamente, que se relaciona de forma intrínseca com as noções de identidade, pertença e território (2015, 165). Nesse sentido, as empregadas domésticas podem gerar sentimentos de territorialidade, fazendo com que elas se identifiquem ou não com os lugares onde já viveram e trabalharam (167). Assim, os laços afetivos que Val e Cleo desenvolvem, especialmente com os filhos dos patrões, podem interferir na noção de pertença.

Para Maria Auxiliadora Ramos Vargas, o lugar como um espaço de pertencimento pode se apresentar de forma estratégica ou tática, pois lugar é resultante “da necessidade da adoção de formas de viver, de morar e se de relacionar com o ambiente, nem sempre escolhido, ou [é resultante] de escolhas que se dão a partir de uma gama reduzida de possibilidades” (2016, 538). De igual modo, segundo David Stea, a capacidade de se manter uma identidade entre a casa e o

---

<sup>29</sup> Juliana Cunha sublinha que *Que Horas Ela Volta?* se sustenta numa falsa lógica meritocrática. Jéssica possivelmente entrará na USP, considerada a melhor faculdade do Brasil e uma das poucas que não adere a duas ferramentas importantes para a entrada de pessoas pobres fora do Estado de São Paulo no ensino superior (o programa de cotas e o ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio). Assim, o filme afirma que Jéssica passou numa das provas de vestibular mais concorridas do país por mérito próprio, mesmo tendo estudado numa escola pública onde o ensino não é de qualidade (2016). A esse respeito ver também Mariana Souto (2016), especificamente o capítulo 6 “Os Invasores”.

lar, de realmente habitar o lugar que se considera ser sua casa, está relacionada com a economia sócio-política do país em questão. Essa relação torna-se frágil nos momentos em que a residência não é uma prioridade, como, por exemplo, no caso de moradores em situação de rua, ou em outras condições de vulnerabilidade social, em que os indivíduos dão preferência a outros valores (2012, 45-46). Assim, não ter um lar ou não ter uma casa pode ser um indicativo de que há outras urgências a serem atendidas. Em *Que Horas Ela Volta?*, por exemplo, Val abre mão de estar em sua residência no Nordeste cuidando de sua filha para garantir o sustento da mesma. Além disso, o facto de Val e Cleo morarem na casa onde trabalham não significa que elas se sintam em casa, ou que se comportem como se aquele espaço fosse delas. Cleo e Adela, por exemplo, precisam ficar à luz de velas em seu quatinho durante a noite pois a patroa não gosta que elas gastem energia elétrica.

Para bell hooks, o significado de “lar” mudou com as experiências de descolonização e de radicalização.<sup>30</sup> Lar já não é apenas um lugar, pode ser um lugar de estranhamento e alienação extremos, pode ser, inclusive, lugar nenhum. Lar, para a autora, é o lugar que promove perspectivas diferentes, onde se descobre novos jeitos de ver a realidade, fronteiras da diferença (2015a, 148). Segundo a autora, para os afro-americanos, por exemplo, historicamente lar tem uma dimensão política radical, onde é possível reivindicar uma condição de humanidade (2015b, 42). Hooks acredita que a maneira mais efetiva de as pessoas brancas subjugarem as pessoas negras do mundo todo tem sido através da constante construção de estruturas sociais e econômicas que privam pessoas negras de criarem um lar (46). Ou seja, quando as pessoas não têm espaço para construir um lar, não é possível construir uma comunidade significativa de resistência (47).

Alinhada ao pensamento de hooks, Iris Young defende que ter um lar é um privilégio, e que os valores de um lar deveriam ser antes democratizados ao invés de rejeitados, como foi feito por muitas feministas brancas (2012, 192). Para a autora, mesmo que as pessoas tenham um abrigo mínimo, precisam de um certo nível de conforto em seus lares para que a habitação sirva como um lugar de construção de identidade e desenvolvimento de espírito de resistência (193). Nesse sentido, podemos pensar na impossibilidade da construção de um lar para as empregadas domésticas que, dos tempos coloniais aos atuais, habitaram a casa dos patrões, num quatinho onde também se realiza o trabalho doméstico, onde a ventilação, a iluminação, a localização e a

---

<sup>30</sup> Rebecca Ginsburg (2000), por exemplo, escreve sobre como o quarto de empregadas domésticas na África do Sul durante o Apartheid foi usado por essas trabalhadoras como lugar de resistência para abrigar pessoas secretamente.

privacidade são precários. Val, por exemplo, quando apresenta seu quartinho a Jéssica, mostra a quantidade de produtos que comprou e mantêm guardados para o dia em que ela e Jéssica forem morar juntas. Não sabemos quanto tempo faz que Val comprou o espremedor de laranja e o ventilador decente, porém sabemos que ela pretende usá-los na sua futura casa com Jéssica, e não na casa dos outros.

De acordo com Milton Santos, o “lugar” tem um papel determinante, “ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido” (citado em Albagli 2004, 51). Portanto, embora Val e Cleo saibam que a habitação onde moram não lhes pertence, por conta das relações sociais que desenvolvem com a família durante o trabalho, elas vivem na casa grande mais do que vivem em seus quartinhos, onde vão apenas ao fim do dia. Entretanto, por a casa ser propriedade dos outros e não o seu próprio lar, elas não a experienciam em sua plenitude, pois as dinâmicas que oscilam entre afeto e trabalho relembram que elas não fazem parte daquela família, por mais que sejam tratadas como se fizessem. Ou seja, Val e Cleo podem viver por décadas na residência dos patrões sem necessariamente desenvolver o senso de lar.

O facto de o quartinho estar apartado da casa grande pode, então, evidenciar que as empregadas domésticas não são da família, tal como pode servir para que elas se distanciem fisicamente do local onde trabalham. Em *Um Lugar ao Sol*, os moradores das coberturas luxuosas e espaçosas gostam do isolamento e da privacidade que têm. Uma das entrevistadas diz que valoriza a privacidade na cobertura de dois andares onde vive, pois não se ouve tanto o barulho das panelas manuseadas pelos trabalhadores – os quais ela faz questão de reforçar que não tem nada contra, e que estão com ela há 15, 20 anos. Outro entrevistado diz gostar da sensação de isolamento, e que já remodelou a casa para garantir não ser visto por vizinhos. Esses depoimentos fortalecem que a diferença entre as classes pode se dar dentro do próprio espaço doméstico. No entanto, se é vantajoso para o patrão, pode ser vantajoso também para a empregada doméstica. Para Angela Davis, o isolamento, a sobrecarga e o acúmulo de funções são fatores que tendem a desestabilizar emocionalmente as trabalhadoras domésticas, podendo as levar à depressão em muitos casos (2016). Porém, quando se trata de ter um espaço isolado do patrão e partilhado com outra pessoa, o seu valor pode ser alterado.

Em *La Nana*, por exemplo, as empregadas domésticas Raquel e Lucy dormem em quartos separados, mas partilham a mesma casa de banho. O quarto delas é o único espaço onde podem contar com o mínimo de privacidade – mesmo sabendo que isso não é garantido, já que a patroa

entra no quarto de Raquel quando ela não está. Por não haver um espaço comum onde as duas assistam televisão juntas, conversam, cada uma em seu quarto, num volume alto sem se preocupar em serem ouvidas, pois estão à margem do resto da casa. É dizer que elas aproveitam da localização afastada do quartinho para estarem à vontade sem se preocuparem com os padrões. O quartinho isolado pode trazer também liberdade. Hooks defende que estar na margem significa fazer parte do todo, mas fora do corpo principal, é poder entrar neste mundo sem poder viver nele. Contudo, isso não é necessariamente algo negativo: estar na margem é mais do que apenas um lugar de privação, é um lugar de resistência (2015a, 149).

Para Val e Cleo, o quartinho não parece ser um lugar de privação, pelo contrário, parece ser o único lugar da casa que sentem que é delas, mesmo que, de facto, também não lhes pertença realmente. Embora elas entrem no quartinho durante o dia apenas num momento (Val para arrumar as malas quando se demite, e Cleo após o parto), é nesse espaço que, com todas as suas limitações concretas e simbólicas, Val e Cleo desenvolvem afetos, e se sentem livres para se expressarem.

Em *Que Horas Ela Volta?*, no dia em que Jéssica chega na residência e dorme no quarto dos hóspedes, Val recebe Fabinho em seu quarto para passarem a noite juntos, tal como uma mãe recebe um filho carente e enciumado. É nesse momento que Val se sente confortável para perguntar o que ele pensa sobre sua filha. Depois, é em seu quartinho que Val tem uma discussão franca com Jéssica acerca das divergências sobre como se comportar na casa. Fora do quarto, Val tenta manter as aparências, chamando a atenção de Jéssica de maneira discreta e pacífica; no quartinho ela consegue se posicionar melhor sobre o que pensa em relação à atitude da filha.

Em *Roma*, é no quartinho que Cleo se exercita, que, com Adela, ri do olhar vigilante da patroa, e é, também, para onde se retira num momento de luto. Em vez de se deitar na cama ou olhar para a janela, Cleo senta-se em frente à porta aberta do quarto, onde a vista é para a escada que dará para o terraço. Embora olhe para o chão, está de frente para o lugar onde a vista é para o céu, para a liberdade.

Se é evidente que o quartinho apartado é uma marcação da diferença entre padrões e empregadas, dentro da casa grande os espaços ganham outros contornos. Embora a ambiguidade afetiva contribua para o apagamento desses contornos, ainda há espaços que reforçam a distinção, como a cozinha por exemplo. Esses espaços, no entanto, não têm contornos fixos, pelo contrário, podem significar que são territórios em disputa. Como, então, acontecem essas marcações da

diferença? Quais são os mecanismos usados pelos padrões para delimitarem os espaços, e como Val (e Jéssica) e Cleo respondem a isso? Elas aceitam, negociam ou invadem?

## 2.2 Cozinha: Demarcar a Fronteira, Invadir o Território

Pensou que ninguém nunca iria confundi-los com os donos. Eram uma cambada de negros pobres e malvestidos usando as coisas dos ricos. Uns insolentes era o que as pessoas pensariam (...).

Pilar Quintana  
*A Cachorra*

Como explica Lélia Gonzalez, desde a época colonial é evidente a separação em relação ao espaço físico ocupado por dominados e dominadores. A autora questiona: “Por que vivem dizendo prá gente se pôr no lugar da gente? Que lugar é esse?” (1984, 238). Para Gonzalez, enquanto o “lugar natural do grupo branco dominante” inclui as moradias bem localizadas, indo da casa-grande até as residências atuais, o “lugar natural do negro” vai das senzalas às favelas. O critério, então, para se estabelecer o lugar de cada grupo é o mesmo: a divisão racial do espaço (232). De igual modo, segundo Claude Raffestin, são os grupos majoritários que determinam as relações dos grupos minoritários com o espaço, e são também os que tentam impedi-los de aceder a outras partes do território, de forma total ou parcial (1993, 132-33). Essa “discriminação espacial” é um meio de impor relações assimétricas, que na prática formam “fronteiras invisíveis” (134-35). De acordo com Mauricio Sellmann Oliveira, a necessidade de segregar espaços sustenta as estruturas sociais: a caracterização de um grupo ajuda a delinear o outro apenas por exclusão. Nesse sentido, quando as empregadas domésticas adentram nos limites da intimidade da família para quem trabalham, a categorização do “outro” é desafiada: elas são da família, são “quase”, ou são trabalhadoras? Para o autor, a ambivalência gera desconforto (2020, 147).

De acordo com Débora Gorban, há uma relação de poder e dependência que se constrói entre patroa e empregada, que se origina na desigualdade social existente entre uma mulher que oferece seus serviços de cuidado e limpeza e outra mulher que necessita da presença dessa para poder trabalhar. A confiança, portanto, é o elemento fundamental na hora de a patroa escolher, definir e sustentar a relação laboral com a empregada doméstica (2012, 37). É a confiança que faz com que muitas empregadoras considerem suas trabalhadoras como parte da família, principalmente quando se trata de uma relação de longa data (38).

Como vimos, em *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*, os quartos de Val e Cleo são as partes mais apartadas da casa grande. Mesmo segregadas espacialmente do resto da casa, as empregadas

domésticas transitam da margem para o centro, do quartinho de empregada para o interior da casa grande. Embora a ambiguidade afetiva apague os limites entre quem é da família e quem não é, os repertórios de demarcação evidenciam essa diferenciação. Assim, ainda que numa relação de confiança, a segregação, a divisão racial do espaço, também acontece no interior da residência dos patrões. Dessa forma, a ambiguidade afetiva e os repertórios de demarcação permitem objetivar os conflitos e as tensões da relação entre empregadores e empregadas dentro do espaço doméstico (Gorban 2012, 47).

Como demonstrámos, nos filmes que fazem parte do género temático de cinema que estamos a analisar, é comum que a família empregadora considere suas empregadas domésticas “como se fossem da família”. Para Deise Luiza da Silva Ferraz et al., o “como se fosse” é uma interjeição de exclusão, pois indica que a empregada doméstica “está”, mas não “é” do núcleo familiar (2017, 261). Da mesma forma, “da família” implica uma relação social de posse e não de pertença, sem que se exclua a afetividade presente nessa relação (260). Nesse sentido, a expressão incorpora uma carga semântica ambígua que inclui ao mesmo tempo que exclui, aproxima ao mesmo tempo que afasta. De acordo com Gorban, esses mecanismos de diferenciação também são percebidos nos discursos das patroas que precisam avisar as empregadas domésticas quando é permitido que elas, por exemplo, comam tal comida, ou ocupem tal espaço, facto que não aconteceria a alguém verdadeiramente de dentro da família, como um filho (2012, 42).

O filme *Doméstica* poderá servir aqui como um caso paradigmático. As patroas, mas especialmente suas filhas, se referem às empregadas domésticas, que trabalham para a família há muitos anos, com expressões que fortalecem a exclusão. É o que acontece com a patroa que diz que Sérgio, o empregado doméstico da família, é “como se fosse um avô” para suas filhas. Contudo, a patroa reforça o “como se fosse” quando verbaliza os privilégios que Sérgio tem, e que não são comuns a outros trabalhadores domésticos: “ele tem o canto dele, ele come da minha comida, ele senta na mesa com a minha família...”.

Um outro caso, também do mesmo filme, é o da adolescente Juana, que diz que a empregada Lena é “como se fosse minha irmã mais velha”, para quem conta seus segredos e suas aventuras amorosas. Juana explica: “Ela mora aqui, ajuda em casa... é da família”. No entanto, quando a patroa diz à filha que a família vai aumentar, a adolescente num primeiro momento pensa que é a sua mãe quem está grávida, e não a empregada da casa, que pela idade seria a pessoa mais provável. Assim como Sérgio, Lena também se senta na mesa com a família durante as refeições.

Contudo, o quarto dela também é nos fundos da casa. As paredes do quartinho são de azulejo, como se fosse uma extensão da casa de banho ou da cozinha. Ainda assim, Juana descreve o espaço da empregada como uma “suíte master”.

Em *Doméstica*, são as patroas e suas filhas que verbalizam que as empregadas domésticas são como se fossem da família. Já em *La Nana*, é a própria empregada Raquel que endossa esse tipo de relação. Uma das empregadas que está a ajudar Raquel diz a ela que não vale se dedicar tanto tempo aos filhos dos outros, pois um dia eles crescem, vão embora e não se lembram mais delas. Raquel responde que gosta deles e eles gostam dela: “faço parte da família”. De modo semelhante, em *Roma*, numa conversa com Cleo, Adela diz que Pepe, o filho caçula dos patrões, é um “brincalhão”, um “diabinho”. Cleo o defende chamando-o de “meu menino” e que o ama mesmo assim. Adela, que é a responsável pelas tarefas da cozinha, não desenvolve o mesmo afeto que Cleo, que é quem cuida das crianças. Apesar de Cleo não se referir como parte da família, assume um afeto maternal em relação às crianças. Para Leda M. Pérez, jovens mulheres como Libo – empregada que cuidou de Cuarón, e em quem Cleo foi inspirada – são levadas a crer que fazem parte da família por conta da proximidade e da responsabilidade que lhes são atribuídas, mas não são e, por isso, a autora refere: “They do not occupy equal space; they don’t sit at the same table; their time is not their own; they do not enjoy the same rights. They are also invariably non-white and migrant. And they are women” (2019).

Como nota Simca Simpson Lapp, uma das cenas que enfatiza o não pertencimento de Cleo no seio familiar é quando Sra. Teresa acompanha a empregada ao hospital. Enquanto Cleo é levada às pressas para o atendimento, a patroa fornece os dados de Cleo na receção para dar entrada no serviço. Porém, Sra. Teresa é incapaz de lembrar o nome completo ou a idade de Cleo. Ela, então, anuncia se tratar da empregada doméstica, e não de uma parente direta (2019). Contudo, há uma outra cena em que Cleo é tratada como alguém da família. Quando ela viaja com a família empregadora para a praia, vemo-la, pela primeira vez, comer na mesma mesa que a patroa e seus filhos. Nessa viagem, Cleo foi convidada para ir com eles não a trabalho, e sim para descansar – embora, como veremos, ela continue trabalhando. Temos, então, duas cenas que se opõem e que, por isso, reforçam a ambiguidade afetiva. De um lado, Sra. Teresa desconhece informações básicas de Cleo, como se mal a conhecesse. Do outro lado, Sofía convida Cleo para uma viagem de lazer e a inclui num momento íntimo e familiar. Ambas as situações são exceções. No dia a dia, o limite entre pertencer ou não pertencer à família é mais ambíguo. Voltaremos a esse aspeto mais adiante.

Em *Que Horas Ela Volta?*, o senso de laços familiares também é desenvolvido, mas com conotações distintas entre os envolvidos. Bárbara diz para Val que ela é “praticamente da família”, e Val responde que Bárbara “é uma mãe” para ela. De igual modo, Val chama Fabinho de “meu filho”, e diz para Jéssica que Edna, a outra empregada, “é uma irmãzinha” que Val tem ali. Depois, num outro momento, Carlos também chega a dizer para Jéssica que a casa é como se fosse dela. Há um descompasso entre os patrões e Val sobre a noção de pertencimento à família. Enquanto Carlos e Bárbara marcam essa diferença com o “como se fosse” e o “praticamente”, Val afirma, sem titubear, que se percebe dentro do seio familiar. Se para Val não há dúvidas de que seja possível construir laços de afeto envolvendo relações de trabalho, para Bárbara é certo que há um limite.

Segundo Pérez, quando a superfície da relação entre patroa e empregada é ferida minimamente, muitos sentimentos complexos e contraditórios vêm à tona, entre eles a indignação e a confusão por parte das empregadas domésticas por constatarem que não fazem realmente parte da família para quem trabalham (2019). Do mesmo modo, para Gorban, ainda que algumas empregadoras tenham uma relação de confiança com suas empregadas, o “quase da família” pode oscilar para uma mera relação de trabalho a depender de como estas se comportam, ou como usam os espaços da casa (2012, 42). Notamos isso em *Casa Grande*, por exemplo, quando a patroa Sônia sente-se traída ao descobrir que Rita, a empregada doméstica que morava no quartinho dos fundos e a quem sempre tratou como uma filha, havia tirado fotos nua dentro da casa.

Em *Que Horas Ela Volta?*, é menos a quebra de confiança e mais a superfície ferida que abala a relação entre Val e Bárbara. A causa do abalo é Jéssica, que frustra as expectativas de Bárbara por não se comportar de acordo com o que se espera da filha da empregada doméstica na casa dos patrões. Essa frustração acontece porque, como notam Rui Fernando Correia Ferreira, Reynaldo Maia Muniz e Lívia Almada, por considerarem Val praticamente da família, os patrões tratam-na como se fosse uma propriedade, e, desse modo, assimilam Jéssica como parte da herança (2019, 316). Por conta dessa superfície ferida, Bárbara recorre então a uma série de repertórios de demarcação. Um deles é quando, após ver Jéssica tomar o sorvete de Fabinho, ordena que Val mantenha a filha “da porta da cozinha para lá”. Val então responde: “sim senhora, da porta da cozinha pra cá”, e Bárbara repete: “isso, da porta da cozinha pra lá”. A marcação dos espaços, em que Bárbara pertence do lado “da cozinha pra cá” e Val pertence “da cozinha pra lá”, escancara a divisão territorial dentro da casa, reforçando que o lugar de Val não é junto da família. Para

Mariana Souto, essa variação sutil entre “pra cá” e “pra lá” expressa a mudança de ponto de vista que cada personagem tem a respeito de sua posição, pois cada uma fala de um lugar ao qual entende pertencer. Nesse sentido, “a porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira” (2016, 164).

Se antes abordamos “lugar” como um espaço que pode ou não se tornar um lar, vale, agora, pensarmos no espaço em termos de fronteira. De acordo com Raffestin, o espaço é anterior ao território, e apenas se torna território quando apropriado por alguém (1993, 143). O território, portanto, implica uma noção de limite baseada na relação que um grupo mantém com uma parte do espaço. É a ação desse grupo que gera a delimitação, que isola ou subtrai momentaneamente, ou ainda manifesta um poder numa área específica (153). Isto é, estar em relação com os seres e as coisas é necessariamente traçar ou se chocar com limites que, segundo o autor, não são arbitrários, possuem conotação política e podem ser modificados e até mesmo ultrapassados (164-65). Por isso, todo período de crise, toda a insurreição, se traduz por modificações mais ou menos fortes nos sistemas de limites, em que para o poder ser mantido ou reorganizado é necessário “se apoiar sobre esse jogo geométrico de limites” (170).

No tempo do Brasil Colonial, assim como a senzala, a cozinha e a área de serviço historicamente foram espaços exteriores à casa-grande. No entanto, como explica Leila Mezan Algranti, a cozinha passou a integrar lentamente o corpo da casa à medida que as refeições se tornavam momentos importantes para as reuniões familiares. Esta “pode ser entendida como uma forma de divisão de espaços entre senhores e seus escravos” (2018, 73). Assim, se o quartinho de empregada faz parte dos espaços mais apartados da casa, a cozinha é a fronteira dessa segregação, é o lugar que marca a “divisão racial do espaço” (Gonzalez 1984, 232), a “discriminação espacial” (Raffestin 1993, 132). Empregadas para lá, família para cá.

Em *Roma*, a cozinha marca esse limite de forma mais implícita do que em *Que Horas Ela Volta?*. A cena em que Sofia encontra Paco escutando sua conversa ao telefone, por exemplo, gera um conflito entre ela e Cleo. Após bater no rosto de seu filho, Sofia agride verbalmente Cleo, que estava ali perto, por julgá-la não ter feito nada para impedir que Paco ouvisse a conversa. Gritando, a patroa pergunta o que Cleo faz ali parada e manda ela sair dali. Cleo dá um passo para trás, em seguida vai para a cozinha e fecha a porta. Este é o único momento, aliás, em que vemos essa porta fechada. Cleo escolhe a cozinha justamente porque é esse o lugar mais próximo do espaço principal

da casa que lhe diz respeito. Nesse sentido, assim como em *Que Horas Ela Volta?*, em *Roma*, a cozinha é o espaço que divide quem é da família de quem é “quase”.

Segundo David Stea, as fronteiras entre o público e o privado se expressam também dentro do espaço doméstico, onde a responsável da casa é a mulher/mãe (2012, 47). Para Simone de Beauvoir, a mulher apodera-se de sua casa a partir das tarefas domésticas. Ao vigiar, controlar, e criticar quem realiza o trabalho para ela, a mulher se esforça em se apropriar dos resultados obtidos por outros. Ao administrar sua habitação, justifica-se socialmente. Quando se atenta para a alimentação, roupas e para a manutenção da sociedade familiar, a mulher se realiza como uma atividade (2016, 221). Stea defende que embora todos os membros da família tenham acesso a todas as partes da residência, os locais onde se preparam os alimentos e se lavam as roupas são as únicas partes que podem ser consideradas “semi-privadas”: “They are semi-permeable alien territories, related to a gender-divided hierarchical society”. Para Stea, tais territórios são destinados aos trabalhadores da casa, acessíveis somente às mulheres da família que supervisionam sem se envolver nesse trabalho manual (2012, 47).

Em *Que Horas Ela Volta?* e *Roma*, alguns espaços da casa são mesmo territórios estranhos à família. Camila Scherdien, Ana Carolina dos Santos Bortolini e Andrea Poletto Oltramari entendem que “a composição do espaço doméstico segrega trabalhadores e patrões, que dificilmente circulam pelos mesmos ambientes”. Para as autoras, em *Que Horas Ela Volta?*, os patrões consideram o terraço e a área de serviço, por exemplo, como espaços de circulação secundária (2018, 167). De facto, fora a cozinha, Bárbara não frequenta os demais locais de trabalho e intimidade de Val, nunca é vista na área de serviço e só vai até a porta do quarto de Val porque não a encontrou na cozinha.

Do mesmo modo, em *Roma*, Sofia também nunca é vista na cozinha e na lavanderia, por exemplo. Tais espaços são exclusivamente das empregadas da casa, que também já têm o território dominado. Por ninguém da família entrar na cozinha, Cleo e Adela sentem-se à vontade. Ali, elas conversam sobre Fermín (Jorge Antonio Guerrero Martínez), riem, ouvem música, Adela conta sobre o que está a acontecer na aldeia da mãe de Cleo. É também na cozinha que Cleo mergulha em seus pensamentos e tem o apoio de Adela para contar para a patroa sobre sua gravidez. Assim como Val em *Que Horas Ela Volta?*, é na lavanderia onde Cleo descansa por alguns segundos. É quando ela se sente bem em “estar morta”, sente o prazer de não precisar trabalhar por alguns segundos que seja.

Essa cena em que Cleo está deitada no terraço nos remete para a cena em que Jéssica, na área de serviço, olha para cima, no momento do filme em que volta para a casa dos patrões de sua mãe e se sente aprisionada. No entanto, há uma diferença. Enquanto Jéssica, de olhos abertos, observa para além dos muros altos, buscando no céu e nas árvores algum sinal de liberdade, Cleo busca essa liberdade de olhos fechados. Isso porque se olhar para cima, e principalmente para os lados, verá o que a câmara mostra em seguida: outras trabalhadoras domésticas fazendo o mesmo que ela: a reprodução social [Figura 5].<sup>31</sup> E “reprodução” aqui vale não só no sentido de trabalho reprodutivo, em que é ela quem realiza as tarefas domésticas relativas ao cuidado da família, mas também no sentido de que essa terceirização do trabalho doméstico também é reproduzida em outros lares. Portanto, sonhar com a liberdade no espaço doméstico só é possível com os olhos fechados. E, ironicamente, Cleo sentir prazer em estar morta, relacionando isso a parar de trabalhar, é também compreender que só estará livre do trabalho doméstico depois de morta.

Vemos os filhos dos patrões na lavanderia apenas num momento. Contudo, Cleo alerta que eles não podem subir ali, que Sofía não gostará disso, e pede que eles não se aproximem da beirada do terraço. É um reforço de que o espaço de Cleo não é seguro para crianças, que o lugar que ela ocupa não deve ser ocupado por eles. Nesse sentido, os espaços dominados por Cleo e Adela, por serem proibidos, envolvem uma invisibilização do trabalho doméstico, e também um certo misticismo. A família vai dormir e acorda com a casa magicamente limpa. Os quartos são arrumados quando as crianças estão na escola; as roupas são lavadas no terraço, onde as crianças são proibidas de estar; as roupas são passadas no quatinho de Cleo e Adela, espaço privado delas; a comida é feita na cozinha, onde nenhum membro da família é visto durante o filme; as luzes da casa são apagadas e a loiça suja é lavada depois que todos já estão em seus quartos, e as crianças, inclusive, dormindo. E, na cena em que acontece o incêndio na fazenda dos parentes de Sofía, o próprio espectador também é levado a não perceber o trabalho realizado pelos empregados das famílias.

Na floresta, uma das panorâmicas do plano-sequência de mais de três minutos tira os trabalhadores do quadro para acompanhar as crianças passarem os baldes e apagarem as labaredas, como se vivessem uma aventura. Enquanto isso, os patrões gerenciam o que é suposto fazer e

---

<sup>31</sup> Como já mencionamos, a reprodução social implica uma série de atividades que garantem a regeneração das pessoas que produzem para a economia formal. Entre as atividades estão: preparação de alimentos limpeza de roupas e cuidados psíquicos e afetivos.

aguardam a contagem regressiva para o Ano Novo. Após a virada do ano, o cenário apocalíptico vira pano de fundo e o espectador é levado a se distrair com o homem fantasiado, que se posiciona em primeiro plano, tira a cabeça da fantasia e canta uma canção. Para ver como os trabalhadores se arriscam, é preciso olhar para as margens do ecrã, para onde a imagem está desfocada, onde esses personagens se camuflam na fumaça. A festa do Ano Novo ganha então um significado duplo. O som dos fogos nas árvores se mistura com o dos fogos de artifício, assim como o grito dos trabalhadores se mistura com a cantoria do bicho papão. Para uns, o incêndio significa ter de se colocar em risco por conta de seu trabalho; para outros, é uma aventura que renderá uma boa história. Algo semelhante acontece quando Cleo entra no mar para salvar as crianças: ela se põe em risco para salvar as crianças e depois todos os envolvidos, inclusive ela, falam da situação como se tivesse sido uma aventura. Voltaremos a essa cena mais tarde.

Particularmente em *Que Horas Ela Volta?*, a cozinha é um dos espaços mais relevantes para a narrativa, tanto é que o título anterior era *A Porta da Cozinha* (Saito 2015; Magno 2016). Há um enquadramento que sintetiza essa relevância e aponta a cozinha como um espaço de fronteira. De dentro da cozinha, a câmara emoldura no centro do ecrã a sala em segundo plano, por onde vemos os patrões fazerem as refeições [Figura 6]. Em entrevista a Stephen Saito, a realizadora explicou que essa posição de câmara, a qual chamou de “enquadramento político”, se deu por dois motivos: o primeiro, por causa do filme *El Custodio* (Rodrigo Moreno 2006), cuja diretora de fotografia, Barbara Alvarez, também assina a fotografia de *Que Horas Ela Volta?*. No filme de Moreno, sobre um guarda-costas que trabalha para um ministro, o protagonista não tem acesso a certos espaços, ficando restrito ao lado de cá da porta. E o segundo motivo se deu quando Muylaret entrou na cozinha da casa onde se passa o filme e, pela primeira vez em sua vida, entendeu o que é estar na perspectiva da cozinha, pois sempre esteve na da sala de estar (Saito 2015).<sup>32</sup> Em outra entrevista, a realizadora também comenta que o filme foi pensado sempre do ponto de vista de Val: da cozinha para a sala, e não da sala para a cozinha. Para Muylaert, “é esse plano que faz o filme ser o que é. Toda novela tem o outro lado, a câmara na sala e a figurante entra e sai, desfocada. A gente inverteu” (Muylaert 2019, 45).

Do mesmo modo, Souto nota essa decisão como uma subversão ao afirmar que o filme

---

<sup>32</sup> “That’s what inspired how we’d use the camera [in this film] — the idea that you’re out of the frame of the main scene. When I found that [particular] place [in the house], I had the strange feeling for the first time in my life understanding what it is to be in the perspective of the kitchen because I was born in the living room” (Saito 2015).

busca a perspectiva de Val ao fincar sua câmera da cozinha para a sala, fitando os donos da casa de maneira parcialmente oculta, distante, entrecortada pelo vão da porta e por outros objetos, na contracorrente do que costuma acontecer na cultura audiovisual: personagens ricos e patrões filmados com centralidade, inteiros na tela e pobres empregados nas bordas do campo. (2016, 162)

O ponto de vista da sala para a cozinha acontece em *Casa Grande*, por exemplo, e também em *Roma*, como analisaremos adiante.

Seguindo não só a perspectiva de Val, mas também sua rotina, é pelo enquadramento da porta da cozinha que vemos os patrões pela primeira vez. Primeiro conhecemos Carlos, sentado na mesa e sempre apático. Val entra na sala e retira o prato dele do almoço, ainda com restos da comida preparada por ela. Ela volta para a cozinha e em seguida retorna para a sala, onde serve um refrigerante a Carlos e pergunta se ele tomou o remédio. Depois, na hora do jantar, conhecemos Bárbara. Sentada agora no lugar que antes Carlos ocupava, a patroa conduz a conversa na mesa. Da sala, Bárbara pede a Val que traga um sorvete. Val leva o sorvete até a mesa e volta para a cozinha, onde se posiciona ao lado da porta para ouvir a conversa da família: Val no canto esquerdo do quadro e Bárbara no canto direito, desfocada. No centro do quadro, um pedaço da guarnição da porta a marcar a fronteira entre os dois espaços e as duas mulheres.

Na cena seguinte, com o enquadramento já todo dentro da cozinha, Bárbara entra no local, Val disfarça, se desencostando da parede, e a patroa volta para a sala. A empregada então se posiciona novamente na fronteira. A cozinha é um espaço em que os membros da família visitam esporadicamente. Eles entram, fazem o que têm de fazer e saem. É Val quem executa tudo a partir das ordens que lhe dão. Entretanto, para Val, a cozinha é também um espaço acolhedor, de cumplicidade, onde ela e Fabinho desenvolvem laços afetivos. Quando os pais estão presentes, as refeições acontecem na sala, mas quando ausentes, Fabinho come na mesa da cozinha com Val a fazer-lhe companhia. A cozinha, então, ganha um sentido ambíguo: ao mesmo tempo que é um espaço que afasta Val do resto da casa, é também onde ela se aproxima de Fabinho.

Cabe ressaltar que mesmo com Fabinho na mesa da cozinha, Val não come com ele. Aliás, nunca a vemos fazer uma refeição na casa dos patrões, mesmo quando são os outros empregados da casa ou Jéssica que estão a comer. Na morada dos patrões, Val sempre serve e nunca come. Vemos Val apenas a beber café depois que a família sai da cozinha para levar Fabinho para fazer a prova do vestibular, mas, ainda assim, é apenas um café, e ela o bebe de pé, encostada na bancada da cozinha. Na morada de Jéssica, porém, Val bebe um café sentada. É como se, agora que pediu

demissão, Val pudesse se dar o luxo de sentar e beber um café com calma. Inclusive, é Val quem pede para Jéssica fazer o café, e é a filha também quem a serve. Pela primeira vez, Val é servida, e é servida por aquela que anteriormente fora servida pela patroa.

A cozinha assume-se como fronteira quando vemos esse ir e vir de Val e dos patrões. Carlos, Bárbara, e até Fabinho, visitam a cozinha pois pertencem à sala. Val é o oposto: visita a sala para servi-los, e logo volta para a cozinha. Contudo, quando interessa aos empregadores, a fronteira se fecha isolando a cozinha e Val do resto da casa. No filme, a porta da cozinha é fechada em duas situações. Uma é quando Carlos almoça com Jéssica na mesa da sala, fechando a porta para que possa ter privacidade, e para diferenciar Jéssica de Val, já que a mãe continua sendo convocada para que os sirvam. E a outra é quando há a festa do aniversário de Bárbara, em que a cozinha se transforma num espaço de distinção social. Voltaremos a essa cena mais adiante.

Em *Roma*, assim como em *Casa Grande*, a maior parte dos enquadramentos da relação entre sala e cozinha assume o ponto de vista da sala. A porta da cozinha ao fundo, no entanto, nem sempre separa os dois espaços, como acontece em *Que Horas Ela Volta?*. Pelo contrário, mostra uma integração de Cleo com os demais ambientes da casa, como, por exemplo, na cena do início do filme em que Cleo desce as escadas correndo com as roupas sujas, atravessa a cozinha às pressas, e sai para buscar Pepe na escola.

Noutra cena ainda, em que Sofía, Sra. Teresa e as crianças estão jantando, a porta aberta permite que Cleo vá da cozinha para a sala conforme a demanda da família. Em primeiro plano, a família reunida combina ir ao cinema. Quando o telefone toca atrás da mesa, Cleo sai da cozinha e entra em campo cruzando a frente da câmara, na penumbra, e pelas margens vai até o segundo plano atender ao telefonema. Sofia sobe as escadas para atender a ligação e, então, a câmara põe Cleo em primeiro plano: a empregada aguarda o sinal da patroa e limpa o telefone no avental antes de colocá-lo de volta no gancho. Cleo sai da margem e entra em foco justamente quando cuida para não “contaminar” o telefone. Nesse momento, Cleo ocupa o primeiro plano; a família, o segundo; e no terceiro plano está Adela, na cozinha, desfocada, a lavar loiça. Vemos, portanto, a família no centro, protegida por Cleo e Adela que ocupam as pontas [Figura 7]. Em vez de as empregadas estarem segregadas, são as traves de sustentação. São elas que, com seu trabalho de reprodução social, sendo as responsáveis pela manutenção do lar, sustentam a família e garantem a harmonia da casa. Assim, as empregadas domésticas, antes como um espectro, tornam-se visíveis de acordo com a demanda dos patrões. Voltaremos a analisar esse aspeto posteriormente.

Mesmo a cozinha não sendo apenas espaço de separação, ela é provavelmente o espaço que melhor materializa a divisão entre empregadores e empregada dentro da casa grande. Entretanto, não é o único recurso utilizado para marcar essa diferença. Com frequência, filmes latino-americanos que trabalham as empregadas domésticas como personagens relevantes para o funcionamento do lar exploram a demarcação espacial da casa através de portas, escadas, corredores, grades, janelas, espelhos e vidros.

Em *Casa Grande*, por exemplo, através das grades da varanda vemos um dos trabalhadores da casa arrumar a área da piscina, mas com o *zoom out* ele passa a ocupar o segundo plano até sair totalmente de campo e ficarmos apenas a ver a patroa a ensinar francês a outra mulher. Num outro momento, vemos que o portão gradeado da entrada de serviço divide o próprio quartinho de empregada, que tem a porta do quarto para fora da casa e a janela para dentro. Em *Cama Adentro*, quando a patroa recebe uma visita informal de sua ex-empregada doméstica, pede que ela entre pela porta de serviço. Já em *Doméstica*, a divisão racial do espaço acontece no campo visual através de uma fronteira invisível. Oliveira nota que Luís Felipe, o filho da patroa que opera a câmara, enquadra a empregada Lucimar sentada na ponta esquerda do sofá, depois enquadra a si mesmo na ponta direita, e, ironicamente, quando entrevista sua mãe, ela senta-se no meio (2020, 159-60).

Em *Roma*, durante a festa de Ano Novo, a empregada Benita (Clementina Guadarrama) leva Cleo para a festa paralela organizada na cave pelos empregados da família. A câmara posicionada atrás da porta gradeada marca a fronteira entre os de lá e os de cá. Quando elas a atravessam, são filmadas descendo a escada, rústica e sem corrimão, como se adentrassem num submundo até então desconhecido. Na festa dos trabalhadores, galinhas, gansos, cachorros, um violeiro tocando música tradicional ao vivo, copos de cerâmica e jarros de vidro espesso contrastam com os animais silvestres empalhados, cachorros delgados, música estrangeira em vinil, lustres e taças de cristal dos patrões. Ao voltar para a festa dos patrões, antes de atravessar a porta que separa os dois mundos, Cleo vê Sofia ser assediada por um parente. A porta entreaberta, nesse caso, pode significar novamente não uma separação, mas uma abertura na relação entre Cleo e Sofia, marcada pelo sorriso desta que enxerga Cleo no fim do corredor mal iluminado, e por Cleo, que retribui o olhar em solidariedade.

Ao contrário dos exemplos acima, em *La Nana*, a demarcação do território é reforçada entre as empregadas domésticas e não entre elas e os patrões. A patroa de Raquel decide contratar

outra pessoa para ajudar na casa, já que Raquel não tem dado conta do serviço. Por sentir-se ameaçada a perder seu posto no seio familiar, Raquel tranca as empregadas porta afora para deixar claro que é ela quem pertence à família, e não as outras. No entanto, Elizabeth Osborne nota que Raquel busca romper essa territorialidade investindo seu trabalho como “parte da família”, enquanto grades nas janelas e divisões entre os quartos destacam a condição de prisão da casa e a sua exclusão em relação à família (2020, 58-59).

Em *Que Horas Ela Volta?*, a área de serviço, onde está o quarto de Val, é permeada por grades nas janelas e nas portas, como já mencionámos. Além disso, diversas vezes a câmara a separa dos espaços da casa através de um vidro – que, ainda que transparente, se afirma como um marcador de divisão espacial. Na cena em que Val e Edna limpam o vidro da área da cozinha, por exemplo, elas são filmadas do lado de lá, enquanto a câmara está do lado de cá. Depois, quando Val vai de autocarro ao bar, a câmara a filma do lado de fora, entrecortada pelo vidro da janela, atravessada pelos transportes da rua. Nesses casos, Val não está apartada da casa ou da família, mas da própria câmara que, ao mesmo tempo que toma seu ponto de vista, também a segrega.

Gorban defende que os espaços e os objetos se convertem em “fronteiras móveis” para lembrar a empregada doméstica de que ela pode ser considerada parte da família, mas é também alguém alheia à intimidade familiar (2012, 39). Para a autora, patroas e empregadas negociam limites constantemente, a ponto de se identificarem e se distanciarem num jogo de interações (35), onde o que está em disputa é o espaço físico e simbólico de cada uma (43). Nesse sentido, por conta da ambiguidade afetiva, as empregadas domésticas conseguem não só transitar nessas fronteiras móveis, mas também conquistar novos territórios.

Se em *Roma* alguns espaços, como a cozinha e a lavanderia, podem ser considerados territórios já dominados pelas empregadas domésticas, em *Que Horas Ela Volta?* a cozinha, além de simbolizar a fronteira, é também um espaço que ainda está em disputa. Como nota Juliana Cunha, os conflitos em *Que Horas Ela Volta?* só acontecem entre as mulheres: “A posição dos homens é tão garantida que eles não precisam se rebaixar a negociar com a filha da empregada os limites da relação. Quem faz isso é exclusivamente a patroa, assim como é somente ela quem precisa competir com a empregada pelo amor do filho”. Do mesmo modo, o sorvete de Fabinho também se torna uma disputa entre Jéssica e Bárbara, enquanto ele “dorme o sono tranquilo dos que sabem que, de um jeito ou de outro, seu sorvete será assegurado” (2016).

Em *Que Horas Ela Volta?*, quando Carlos entra na cozinha para pegar um refrigerante, Val pergunta: “o que o senhor quer na minha geladeira?”. Para Cunha, essa “declaração de posse da geladeira” é um dos recursos do humor do subalterno que serve para esconder a servitude de Val (2016). Quem expõe essa condição subalterna é Jéssica, ao contrário de Val, “atravessa e altera a aparente normalidade” (Magno 2016, 168). Antes da chegada da filha da empregada, como nota Souto, “tudo estava não exatamente bem, mas estável – como placas tectônicas mal arranjadas, mas que se acomodaram em um ponto de equilíbrio por muito tempo” (2016, 145). Quando Jéssica é apresentada para os patrões de Val durante o jantar, dessa vez na imponente mesa da sala de jantar, o ângulo da câmara nos antecipa o desequilíbrio da ordem hierárquica que virá.

Em plano aberto e alinhada no nível dos que estão sentados, a câmara se ajusta, numa pequena inclinação para enquadrar a família, que se levanta e cumprimenta Jéssica, e depois volta para a posição anterior. Ainda nesse enquadramento, Carlos abre os interrogatórios e pergunta se Jéssica já conhecia São Paulo. Em seguida, num plano fechado em picado, Bárbara pergunta se a jovem vai prestar vestibular. A partir daí, quase todos os questionamentos dos que estão sentados são filmados em picado, contrastando com o enquadramento de Jéssica, que está sempre ao nível dela. Nesse sentido, o filme desestabiliza a hierarquia da casa. Não engrandece, nem diminui quem é considerado, nas palavras da própria Jéssica, “de segunda classe”, e rebaixa os membros da família, numa tentativa de reparar as assimetrias.

No filme não há um endeusamento dos membros da classe baixa, mas um tratamento de que eles não são nem piores e nem melhores do que ninguém. Já em relação aos membros da classe média-alta, parece haver um esforço em colocar suas contradições à prova, em fazê-los explicitar o implícito, em escancarar o que sempre estivera oculto. Em resposta a uma das perguntas, Jéssica diz que escolheu prestar vestibular para arquitetura, pois acredita que “a arquitetura é um instrumento de mudança social”. Durante seus dias na casa dos patrões de sua mãe, Jéssica busca romper os limites da habitação e, por não se comportar como o esperado, é vista como uma invasora do espaço privado. Foi, aliás, após ler o conto “Casa Tomada”, de Julio Cortázar, que Muylaert resolveu um problema de roteiro e conseguiu organizar uma estrutura. A partir desse conto surgiu-lhe a ideia da residência ser invadida por Jéssica:

Eu já tinha o desenho da estrutura, já tinha visto os pontos em que a casa seria tomada, e já coloquei nos pontos centrais: Jéssica avisa; Jéssica chega; Jéssica entra no quarto de hóspedes; Jéssica senta na mesa com o patrão; Jéssica entra na piscina. E aí começa o

retorno: Jéssica sai da casa; Jéssica passa no vestibular; Val pede demissão. Esse é o filme. (Muylaert 2019, 20-21)

Para Souto, o invasor “é aquele que evidencia a emergência de territórios e limites”. Nesse sentido, a autora sugere uma “territorialização do lar” para se pensar na apropriação do lugar como um território, enquanto lugar político, levando em conta as disputas que se travam no ambiente doméstico (2016, 143). Assim, Jéssica não só põe em jogo a territorialização da casa dos patrões, como reivindica ter o seu próprio lar ao sair da casa deles e, indiretamente, leva Val consigo.

Como invasora, Jéssica pode ser comparada a Anísio, personagem de Paulo Miklos, de *O Invasor* (Beto Brant 2001) (Migliorin 2015; Souto 2016). De acordo com Cezar Migliorin, esses dois personagens “não querem o dinheiro dos ricos, mas pedaços dos modos de vida”. Nesse sentido, Jéssica põe à prova um “subversivo princípio de igualdade” que se materializa pelo uso do quarto dos hóspedes, pela entrada na piscina, e no sorvete de Fabinho (2015).

Ao transitar na casa pela primeira vez, guiada por Carlos e Fabinho, Jéssica encontra na estante de livros da sala uma edição de *Viva o Povo Brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro. Ela diz que tem interesse em lê-lo e Carlos oferece o livro para ela. *Viva o Povo Brasileiro* trabalha com os contrastes entre os que têm poder legitimado e os que não têm, entre ricos e pobres, senhores e escravos, brancos e negros. Ademais, o livro também questiona a história oficial, que é contada a partir do que interessa àqueles que detêm o poder. Ou seja, defende que a história seja contada também por outros pontos de vistas. Tal como Jéssica, um princípio de igualdade também é reivindicado em *Viva o Povo Brasileiro*. No livro, Maria da Fé, uma das heroínas do romance, pertence a um movimento popular que defende a liberdade e a igualdade.<sup>33</sup>

Para Migliorin, Jéssica “não espera o convite, enfia o pé na porta e usufrui de tudo que por direito não deveria ser exclusivo de uns e não de outros. Só um invasor rompe a barreira que organiza as sensibilidades em uma sociedade onde a opressão de classe pouco choca” (2015). Por não ter o que temer, a filha da empregada invade todos os espaços que tem a oportunidade de invadir. Ela não se sente melhor nem pior do que ninguém e, portanto, não aceita ser tratada como

---

<sup>33</sup> Numa reunião, onde membros do exército foram aprisionados, Maria da Fé diz a um tenente: “Não devemos nada a ninguém. Todos nos devem” (2014, 514). “Por que não nos falam de comida, de terra, de liberdade? Por que, enquanto hipocritamente libertam os negros, porque não mais precisam deles, criam novos escravos, ajudam a transformar seu país numa terra de um povo humilhado e sem voz?” (517). Contudo, embora com princípios semelhantes, a ação prática de Jéssica e Maria da Fé é bastante divergente. Enquanto Maria da Fé busca a igualdade baseada em princípios revolucionários e coletivos, Jéssica se encaminha numa lógica meritocrática e individualista (ver nota de rodapé n. 28).

“alguém de segunda classe”. Jéssica aproveita, então, a cordialidade rasa dos patrões para adentrar em seus territórios e usufruir dos mesmos benefícios. Depois da conquista do quarto de hóspedes, Jéssica invade a cozinha e, já na sua primeira manhã na casa, desestabiliza a hierarquia encabeçada por Bárbara, que serve Jéssica durante o pequeno almoço.

Jéssica entra na cozinha de manhã e encontra Bárbara a preparar para si um sumo de Lima-da-Pérsia. O início da sequência é organizado em planos fechados da patroa e da filha da empregada em que ambas se expressam através da fala e do olhar – olhares, estes, descontraídos. Jéssica dá bom dia e Bárbara lhe responde, porém não sem antes a olhar de cima a baixo. Enquanto a patroa espreme o sumo de frente para a janela, é a vez de Jéssica olhá-la da cabeça aos pés. Com uma demora notória, Bárbara pergunta se a jovem quer comer, diz para ela se sentar, e oferece e serve na mesa o que tem disponível, enquanto isso, Jéssica a observa. Em seguida, Bárbara pergunta para a filha da empregada o que quer beber, e Jéssica pergunta do que é o sumo, e, de modo insolente, se ela não vai o tomar. A patroa, de forma gentil, se oferece para fazer um sumo para Jéssica, e enquanto espreme mais uma vez a fruta, olha para trás para ver a filha da empregada fazendo o lanche. Bárbara serve o sumo para a jovem num copo de plástico, e encostada na bancada da pia bebe o seu num copo de vidro enquanto observa Jéssica. Após um gole amargo, a filha da empregada responde que gostou do sumo.

De um lado, Bárbara com voz doce e atitude cordial oferece e serve o pequeno almoço para Jéssica, mas a olha sempre de cima para baixo, analisando o comportamento da mesma. Do outro lado, Jéssica também olha Bárbara da cabeça aos pés, e aceita tudo que é oferecido pela patroa de sua mãe: senta em sua mesa, come sua geleia e bebe seu sumo. As duas entram num jogo passivo-agressivo onde mantêm as aparências enquanto não escondem, através do olhar, o desprezo que uma tem pela outra, criando uma atmosfera hostil. Diferente do que acontece na cena em que Jéssica é apresentada para a família, aqui, sentada ou em pé, a câmara se mantém no nível do olhar das personagens. Contudo, mesmo que aparentemente haja um equilíbrio na hierarquia, quem serve é a patroa, e quem é servida é a filha da empregada.

Para Foucault, o “jogo do olhar” é uma das técnicas da vigilância hierárquica em que ver induz o poder (e, em contrapartida, expõe quem está sendo visto), e em que a vigilância entrecruzada permite ver sem ser visto (1987, 143-44). O poder na vigilância hierárquica é indiscreto, porque está em toda a parte, ao mesmo tempo que é discreto, pois está de forma permanente, e em grande parte em silêncio (148). Nesse sentido, Bárbara e Jéssica, ao terem seus

olhares desencontrados, vêm sem serem vistas uma pela outra e exercem o poder sobre aquele espaço.

Na sequência desse duelo indireto, Val chega na cozinha e corta o clima hostil entre as duas, desculpando-se com a patroa por seu atraso. Bárbara, antes de sair dali, diz que Jéssica “amou a geleia”, demonstrando que mais um limite foi ultrapassado. Desde a chegada da filha da empregada, Bárbara tenta manter o controle da casa de um modo agridoce: educada na ação, e ríspida na intenção. Inicialmente, a patroa demonstra a sua insatisfação com o comportamento de Jéssica através de pequenos sinais, indo desde o olhar fuzilante para o seu marido, quando este avisa que a filha da empregada ocupará o quarto de hóspedes, até a menção à geleia. Ao longo do filme, as insatisfações vão aumentando e com elas as penalidades.

Para Foucault, na essência dos sistemas disciplinares existe um mecanismo penal que executa sanções para reprimir comportamentos desviantes da “norma”:

Na oficina, na escola, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da atividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (tagarelice, insolência), do corpo (atitudes “incorretas”, gestos não conformes, sujeira), da sexualidade (modéstia, indecência). Ao mesmo tempo é utilizada, a título de punição, toda uma série de humilhações. (1987, 149)

Nesse caso, a punição é, então, um elemento de um sistema de “gratificação-sanção” (150). Por um lado, a disciplina recompensa através da promoção, permitindo aceder a lugares e hierarquias. Por outro lado, castiga através do rebaixamento e da degradação (151).

Dessa forma, podemos pensar que Bárbara mantém a cordialidade com a filha da empregada para manter as boas relações que sempre teve com Val pois, como defende Souto, a proximidade afetiva amacia ordens ao mesmo tempo que mascara hierarquias (2016, 77). É como se, por causa do bom comportamento da empregada, a filha também merecesse ser bem tratada. No dia em que é apresentada a Jéssica, Bárbara diz: “sua mãe é muito importante nessa casa, então você também fica à vontade”. Nesse sentido, a “promoção” de Val é terceirizada para Jéssica, que acede a lugares e come comidas que só são tolerados em nome do histórico positivo da mãe.

Todavia, por entender que tais atitudes ultrapassam os limites velados, Bárbara passa a executar essas “micropenalidades” principalmente em Val, que responde por Jéssica. Anunciar que Jéssica gostou da geleia é, portanto, uma forma de mostrar a insatisfação com o comportamento da jovem. Depois que Jéssica entra na piscina, Bárbara a penaliza ao rebaixá-la

para o quartinho de empregada. Após vê-la tomar o sorvete de Fabinho, a patroa chama Val para mostrar a bandeja da bisavó com a alça quebrada, e em seguida aplica o castigo: Jéssica deve ficar da cozinha para lá. Porque os limites começam a se apagar, a patroa recorre aos repertórios de demarcação para reforçar a distância entre empregadora e empregada (Gorban 2012, 42-43).

Ainda na cena da cozinha, depois que Bárbara se retira do espaço, Val recrimina a filha por chamar a patroa de “Bárbara” em vez de “Dona Bárbara” e por se sentar “na mesa deles”. Jéssica questiona então onde é a “outra mesa” e se defende dizendo que foi Bárbara quem mandou ela se sentar. Val, inconformada com a audácia da filha, responde: “Onde já se viu, filha de empregada sentar na mesa dos patrões. Tu é doida, tu não tem noção de nada”. A partir da leitura de Cunha (2016), Souto entende que a estratégia utilizada por Jéssica é a da literalidade, o que “faz com que os personagens tenham que se desdobrar para verbalizar e explicar aquilo que talvez jamais tenham posto em palavras” (2016, 146). Por um lado, se perguntam a Jéssica se ela quer ficar no quarto de hóspedes, não hesita; se oferecem o pequeno almoço, aceita; se permitem tomar o sorvete mais caro, toma.

Val, por outro lado, tenta evitar que a filha ultrapasse qualquer limite. Após entrar na piscina, mãe e filha conversam sobre essas regras não ditas. Jéssica diz: “Não sei onde tu aprendeu essas coisas, ficar falando ‘não pode isso, não pode aquilo’. Tava escrito em livro, como é que é? Quem te ensinou? Tu chegou aqui e ficaram te explicando essas coisas?” e Val responde: “Isso aí a pessoa não precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode. Tu parece que é de outro planeta”. Para Souto, verbalizar tais regras implícitas, que são dadas como naturais, escancara seu caráter ridículo, podendo gerar constrangimento entre as partes (2016, 146). Já para Cunha, o comportamento de Jéssica é cínico, na medida em que ela usa da “literalidade republicana” para fingir não perceber a diferença daquilo que é dito para aquilo que é presumido (2016).

Sendo Bárbara a responsável pela habitação, é a mais preocupada em manter tudo como está, e, por isso, é também a que mais se sente ameaçada pela invasão da filha da empregada. Quando vê Jéssica tomar o sorvete de Fabinho, Bárbara diz para Val: “pode não parecer, mas essa casa ainda é minha”. De acordo com Souto, o termo invasor implica uma certa agressividade ou violência, o que faz com que a invasão das classes populares nos lares das classes mais altas seja temida e sentida como uma ameaça pelos anfitriões (2016, 156). Jéssica é uma ameaça para a patroa porque faz com que regras de diferenciação naturalizadas sejam escancaradas, porque

Carlos e Fabinho demonstram interesse na jovem, fazendo com que Bárbara sinta ciúmes, mas principalmente porque a filha da empregada desestabiliza a hierarquia social da casa.

Nesse sentido, podemos relacionar o comportamento de Jéssica com o que José de Alencar chamou de “demônio familiar”, em sua peça teatral homônima de 1857, para se referir ao escravo doméstico que “na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica” (Alencar 1858, 154-55). Guardadas as devidas proporções, Jéssica também é vista, especialmente por Bárbara, como aquela que atrapalha a “paz doméstica”, que transita entre a ignorância e a malícia, com pitadas de cinismo de quem provoca os outros até que eles verbalizem esse conjunto de regras artificiais.

Ariel Dorfman descreve uma situação pessoal em que viveu num condomínio onde havia uma piscina, e que uma das regras era que os trabalhadores do condomínio e seus filhos não pudessem usá-la. Para o autor, proibir o uso da piscina para os filhos dos empregados – empregados esses nos quais os patrões confiavam a vida de seus próprios filhos – era uma atitude cruel e funesta. Assim, por trás dessa discriminação flagrante estão preconceitos raciais e de classe que predominam na América Latina, inclusive entre as pessoas mais progressistas. O autor acrescenta: “Para quienes disfrutan de cierta holgura, los pobres pueden llevar a cabo las tareas más sucias, siempre que sus cuerpos sucios no contaminen las vidas supuestamente prístinas de sus patrones privilegiados” (2019).

Das pequenas às grandes invasões, a que provoca mais comoção em todos os adultos da casa é, definitivamente, o momento em que Jéssica entra na piscina. Além das ameaças já citadas, Jéssica também ameaça contaminar a sua família com seu “corpo sujo”, o que faz com que Bárbara mande esvaziar a piscina alegando ter entrado ali um rato, numa clara associação à jovem. Sônia Roncador explica, a partir de Julio Ramos, que a perspectiva higienista do século XIX na América Latina relacionava certas epidemias à promiscuidade e sujeira oriundas das pessoas que moravam nas favelas. Para a autora, esse estigma se deu porque os trabalhadores domésticos transitavam entre dois mundos socialmente opostos, as favelas e as casas das elites e, portanto, especialmente as trabalhadoras domésticas eram identificadas como portadoras de contágio por excelência (2014, 10-11). No entanto, o perigo de contaminação de Jéssica ameaça atingir ainda não apenas a família, mas também Val, que lentamente passa a incorporar os princípios de igualdade defendidos pela filha até finalmente se emancipar pedindo demissão do trabalho (Souto 2016, 147). A presença de

Jéssica desestabiliza as placas tectônicas da ordem hierárquica da casa, mas “contamina” mais verdadeiramente sua mãe do que os membros da família.

Ainda assim, a ousadia de Jéssica repercute de um modo mais brando em Val, que ao final do filme entra na piscina quase vazia para comemorar que a filha passou na primeira fase do vestibular. Ela entra na piscina de noite, escondida, com roupa, joga água para cima, cuidando para não fazer muito barulho. É, provavelmente, a primeira desobediência mais séria que Val comete na casa da família. É uma celebração às escondidas, solitária, mas que significa um pequeno passo para a libertação das amarras firmes que seu trabalho exige. Para Ferraz et al., a revelação das regras implícitas por Jéssica é o que faz com que Val se indague e repense sua condição e, em seguida, abandone o lar que a “acolheu” (2017, 266). Ter saído desse trabalho é também uma forma de resgatar a relação com sua filha e ressignificar o sentimento de família e de pertença.

Em *La Nana*, a empregada Raquel passa por algo semelhante a partir da convivência com Lucy, outra empregada doméstica. Antes, Raquel não gostava de falar de seus parentes, pois não tinha muito o que dizer, e se contentava com o afeto dos filhos dos patrões, fazendo uma alusão de que eles sim seriam sua família. Já no fim do filme, a empregada passa o Natal com Lucy e os parentes dela e isso desperta em Raquel o desejo de falar sobre seus próprios familiares, e é quando revela que tem cinco irmãos e que todos têm família, menos ela. Da mesma forma que Val e Raquel, em *Roma*, Cleo não desenvolve laços afetivos com sua família biológica. Ela não quer que sua mãe saiba de sua gravidez, por exemplo. Aliás, fora essa menção, não sabemos mais nada sobre os parentes de Cleo, e pouco sobre o lugar de onde veio.

Cleo não rompe com a patroa como faz Val, e menos ainda reivindica espaços como Jéssica. Sua relação com Sofia é mais de negociação do que de disputa. Cleo aparenta ser mais submissa provavelmente porque não contou com um fator externo que despertasse sua consciência da mesma forma que Jéssica fez com Val. Com isso, o processo de transformação de Cleo acontece de forma mais sutil, quase impercetível. A importância de Cleo na casa dos patrões também é diferente da de Val: as crianças ainda são pequenas, o que faz com que o trabalho da empregada doméstica seja mais necessário e que ela tenha uma relação afetiva com mais apego. Em *Roma*, o afeto é o fio condutor das relações entre os personagens, enquanto em *Que Horas Ela Volta?* é o conflito.

Ao ultrapassarem a fronteira que as segregam, Val e Cleo transitam na casa onde trabalham de modo que quase não se note sua presença. É na rotina de trabalho das empregadas domésticas

que a ambiguidade afetiva é fortalecida através de mecanismos de dependência que as mantêm submissas e invisibilizadas. No trânsito entre o visível e o invisível, como Val e Cleo lidam com a ambiguidade afetiva nas situações em que o limite entre trabalho e afeto é praticamente inexistente? Como se expressam quando suas vozes não são ouvidas?

### 2.3 Sala: Transitar na Ambiguidade Afetiva

Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível.

Clarice Lispector  
*A Paixão Segundo G.H.*

De acordo com Débora Gorban, a relação entre patroa e empregada tem um vínculo que se origina e se nutre a partir de uma tensão permanente (2012, 35-36). Assim como a ambiguidade afetiva pode suscitar repertórios de demarcação que diferenciam as patroas das empregadas domésticas na base do confronto, também podem diferenciar por meio do afeto. O paternalismo por parte dos empregadores e a relação maternal que as empregadas desenvolvem com os filhos dos patrões, por exemplo, fortalecem o vínculo de dependência entre as partes.

Como já destacamos antes, as empregadas que demonstram lealdade e afetividade são consideradas como parte da família. No entanto, para Elizabeth Osborne, elas são tratadas no nível mais baixo, semelhante a uma criança (2020, 54). Segundo Gorban, é muito comum as patroas infantilizarem suas empregadas através de sinais como uma repreensão carinhosa a respeito do modo como se vestem, como lavam o cabelo ou como executam uma tarefa (2012, 36). Em *Casa Grande*, por exemplo, quando a patroa Sônia vê a empregada Rita sair com um delineado azul nos olhos, tira da sua bolsa um lápis de olho preto e passa em Rita por cima do traço azul que estava antes. Em seguida, Sônia presenteia a empregada com o lápis (lápis esse que faz parte dos produtos que a patroa vende como consultora de produtos de beleza) insistindo que ela só use delineador preto.

De forma distinta, em *Roma*, não podemos afirmar que Cleo é infantilizada, porém há pelo menos uma cena em que isso acontece: quando ela conta para a patroa que está grávida. Na sala de estar, Sofia pergunta-lhe há quanto tempo está grávida, e Cleo responde que não sabe e que Fermín foi embora. Enquanto afaga Cleo, Sofia diz “mensa” repetidas vezes – adjetivo coloquial

utilizado para descrever alguém com falta de entendimento sobre algo, pessoa ingênua, tonta.<sup>34</sup> A empregada então pergunta se será demitida e a patroa diz: “claro que no, no sea tonta”, e a abraça. A ignorância em relação à gravidez e a insegurança em relação à garantia de seu emprego são acolhidas por Sofia de forma maternal, como se lidasse com uma criança que não sabe no que se meteu.

Como mencionámos, Heleieth Saffioti observou que, como complemento dos baixos vencimentos, era comum as patroas pagarem às suas empregadas domésticas remédios, tratamentos médicos e outros auxílios, e as presentear com roupas novas ou em segunda mão, por exemplo, como forma de manter um clima afetivo no ambiente doméstico (1978, 50). Para Osborne, o afeto das patroas com as empregadas domésticas demonstrado através de presentes é uma estratégia maternalista usada para reforçar as desigualdades de poder (2020, 54).<sup>35</sup>

Do mesmo modo, de acordo com Maria Claudia Coelho, o ato de presentear as empregadas domésticas é uma forma de as patroas manterem a relação assimétrica, pois se trata de uma ação unilateral, em que quem presenteia não espera ser presenteado de volta (2001, 271-72). Segundo a autora, as patroas que presenteiam não esperam receber em troca algo material, mas sim emocional: a gratidão. É a gratidão que expressa a hierarquia entre as partes, a servidão da empregada em relação à patroa. A empregada que se mostra grata, portanto, reitera a existência da hierarquia, a sua conformação com o *status* inferior, e ainda promove “fidelidade”, comportamento tão valorizado pelas patroas e fundamental para que elas considerem as empregadas domésticas como pessoas de confiança (275).

Ferraz et al. defendem que, em *Que Horas Ela Volta?*, o depauperamento é um elemento que enfatiza a posição de inferioridade de Val em relação a seus patrões, criando uma possibilidade de eterna gratidão (2017, 267). Percebemos isso, por exemplo, na cena em que Bárbara se oferece para pagar o colchão que Jéssica usará. Val reage positivamente e depois enaltece para a filha a generosidade da patroa. O colchão, aliás, é descrito por Val como “de primeira classe”. Mais tarde Jéssica diz que sua mãe é tratada como “uma cidadã de segunda classe”. É como se o colchão, um bem material, tivesse mais valor do que Val, ou como se o investimento num colchão de qualidade fosse o suficiente para manter a subalternidade da filha da empregada por meio da gratidão.

---

<sup>34</sup> Segundo *Real Academia Española – Dicionário da Língua Espanhola*, versão 23.4 online. Consultado em 26 de Dezembro de 2020.

<sup>35</sup> Assim como Elizabeth Osborne, utilizaremos o termo maternalismo para se referir especificamente à estratégia que as patroas recorrem na relação com as empregadas domésticas.

Em *La Mujer Sin Cabeza*, a protagonista Vero tem a iniciativa de doar roupas usadas não a seus empregados, mas a um jovem que passa na rua oferecendo sua força de trabalho. Enquanto o jovem descarrega as plantas do carro de Vero, ela pergunta qual o tamanho que ele veste, e manuseia as roupas de uma sacola enquanto olha para o jovem, como se procurasse aferir se cabem nele ou não. Mesmo sendo pequenas, ele pede para levar as roupas. Para Deborah Shaw a atitude de Vero serve para ela se eximir de uma culpa que sente por supostamente ter atropelado alguém da classe baixa, a mesma a que pertence o jovem (2017). Percebemos que, em *Que Horas Ela Volta?*, Carlos também presenteia a empregada doméstica como forma de se redimir de um comportamento indevido. Na primeira vez que Jéssica vai embora da casa, o patrão dá a Val dinheiro para comprar “uma besteirinha”. Mais tarde, ele pede desculpas a Val por algo que ela sabe o que é, podendo se tratar do assédio cometido pelo patrão a Jéssica.

Assim como Bárbara paga o colchão de Jéssica, em *Roma*, Sra. Teresa se dispõe a comprar o berço para o bebê de Cleo. Em ambos os casos, pode se tratar de uma atitude maternalista, assim como o presente pode ser uma forma de agradecer pelos serviços e dedicação perenes. Isto é, tais atitudes podem buscar uma renovação não verbal do contrato de dependência da empregada doméstica com a família para quem trabalha. Em *Doméstica*, há uma cena paradigmática que parece ser a combinação desses dois fatores: o presente como forma de compensar algum tipo de violência cometida, e como forma de renovar os laços afetivos. Nesse caso, não se trata de uma ação direta de causa e consequência, mas de um paralelo construído através da montagem.

A empregada Gracinha, que dorme na residência dos patrões, conta para Alana, a filha de sua patroa, que costuma ir para sua casa de quinze em quinze dias, porém quando os empregadores necessitam ela demora mais para ir. Quando a avó de Alana fez uma operação, por exemplo, Gracinha ficou três meses sem tirar folga. Segurando o choro enquanto ajeita os lençóis, a empregada comenta que esses três meses foram os últimos da vida de seu filho, que morreu assassinado. Em seguida, após um corte de montagem, e já num tom diferente, Gracinha passa então a elogiar com entusiasmo o quarto minúsculo e improvisado onde dorme, conta que foi a patroa quem comprou o colchão ortopédico e o ventilador para ela, e arremata: “é por isso que eu me sinto em casa”.

Para Marco Antonio Gonçalves, há uma ambiguidade no “sentir-se em casa” que pode ter sido dita de forma irônica ou verdadeira, e que provavelmente é as duas coisas ao mesmo tempo (2015, 603). Além da ambiguidade, a frase revela também a complexidade da relação entre

empregadores e empregadas. Gracinha tem a moradia dela, que visita ocasionalmente, mas é no serviço que se sente em casa, e não por acaso, pois, como ela mesma conta, já passou mais tempo na casa dos patrões do que com sua mãe. O tom de ressentimento, então, se mistura com o de conformação, porque mesmo tendo saudade, quando vai para a sua residência experiencia tantos problemas, que acaba por preferir ficar na casa dos patrões. Ou seja, quanto mais distante fica da família, mais difícil é de estar presente. Tal formulação também será levantada por Val, em *Que Horas Ela Volta?*, como veremos posteriormente.

A mudança no tom de voz de Gracinha, que primeiro se entristece ao falar da morte de seu filho, e depois fica feliz quando exhibe os presentes que ganhou dos patrões, reitera um vínculo de dependência e de fidelidade a eles, pois mesmo quando as coisas estão mal, elas estão bem. Ou então, mesmo com as coisas estando mal, elas poderiam estar piores: Gracinha poderia não ter emprego ou poderia ter uma relação ruim com seus patrões, por exemplo. Dessa forma, o colchão e o ventilador podem ter esse duplo sentido de servirem como forma de agradecimento pelas vezes que a empregada atendeu as demandas dos patrões e não foi para a sua casa, assim como podem servir de consolo. Ainda que tenha perdido os últimos meses de vida de seu filho porque cuidava de um familiar de seus empregadores, pelo menos Gracinha tem um bom colchão para dormir.

As estratégias a que os patrões recorrem para manter a fidelidade das empregadas domésticas, e para se redimirem de algum tipo de abuso, podem ser expressas para além dos presentes. Em *Roma*, Pablo Calvi defende que o parto trágico de Cleo é um recurso utilizado para, indiretamente, indenizar os patrões. Eles fizeram tudo que estava ao seu alcance: mantiveram Cleo no emprego mesmo com a gravidez, levaram-na para a consulta pré-natal, correram ao hospital quando ela entrou em trabalho de parto. No entanto, o autor destaca: “It doesn’t matter that Cleo was overworked while pregnant, carrying suitcases, making errands, cleaning after her employers. It doesn’t matter that she had no relatives or close family support during pregnancy or at birth” (2018).

Deste modo, *Roma* parece repetir a fórmula das telenovelas mexicanas que, como mencionámos, justificam as tragédias vividas pelas personagens com algo relacionado ao destino. Assim, o filme desvia a responsabilidade dos patrões em manter a saúde e o bem-estar da empregada para direcionar a causa do parto prematuro – e, por consequência, do bebê natimorto – no *stress* causado pelo encontro violento com Fermín na loja de móveis, onde ele aponta uma arma para Cleo. Embora as questões psicológicas decorrentes desse encontro sejam bastante

significativas, os patrões não são responsabilizados. Pelo contrário, eles foram generosos e a acolheram independentemente das adversidades, e por isso Cleo se mantém fiel à família. Abordaremos novamente essa cena do parto e as implicações em relação à maternidade um pouco mais à frente.

Voltamos então à questão do presente e da gratidão. Se, na relação entre patrões e empregada, por um lado o ato de presentear se expressa de modo unilateral, por outro, quando as empregadas presenteiam suas patroas, rompendo com a assimetria, estas ficam surpresas e se sentem constrangidas (Coelho 2001, 272). Para Coelho, a retribuição pela via material por parte da empregada doméstica é uma forma de elas reivindicarem uma igualdade de condição (283). É, em outras palavras, uma forma de resistência.

Em *Que Horas Ela Volta?*, por exemplo, quando Val presenteia Bárbara pelo seu aniversário com um jogo para café inverte a lógica maternalista unilateral em que apenas patroas presenteiam empregadas. Embora Bárbara tenha agradecido e elogiado o presente que recebeu de Val, ela não chega nem a abrir a caixa para ver o produto. Em seguida, as duas vão para a cozinha e, conversando sobre Jéssica, Bárbara se oferece para pagar o colchão da visita. É como se, com isso, a patroa reestabelecesse a hierarquia. Posteriormente, Bárbara demonstra que o jogo de café não está à sua altura e trata Val de modo a infantilizá-la.

Para Juliana Cunha, Bárbara recebe o presente com displicência, agradecendo com um tom teatral e condescendente, como se estivesse a falar com uma criança, pois o desprezo pelo presente teria ficado claro a “qualquer adulto com um mínimo de traquejo”. O desprezo é percebido não só após Bárbara pedir para Val guardar o presente para usarem numa “ocasião especial”, mas principalmente depois de ser reprimida por usá-lo na festa de aniversário (2016). Nessa cena, inclusive, Bárbara reage novamente como um adulto a falar com uma criança, mas agora já sem paciência para os deslizes infantis da empregada. Bárbara responde “tá, tá bom”, enquanto Val tenta se defender dizendo que o aniversário da patroa seria uma ocasião especial, apesar de Bárbara usar outra justificativa para não usar o presente. Para Cunha, a reação de Val após a repreensão da patroa vem de alguém ingenuamente infantil, que se sente mais incompreendida do que humilhada, o que condiz com o retrato da pureza popular que habitava no imaginário do intelectual brasileiro (2016), e que ainda habita.

Além de haver a inversão da lógica até então unilateral de presentear o outro, há também a recusa. Nesse caso, é Jéssica quem rejeita o presente de Bárbara. A filha da empregada despreza o

colchão comprado ao ver que não terá espaço no quartinho para estudar. Se a questão fosse ter um colchão de boa qualidade para que Jéssica pudesse dormir bem, bastava o do quarto de hóspedes. Contudo, o que está em jogo não é necessariamente que a visita durma bem, e sim, que ela se mantenha no quartinho dos fundos. Assim, como nota Lígia Lana, tanto Jéssica quanto Bárbara recusam os presentes recebidos, porém suas intenções são opostas (2016, 134). Jéssica não rejeita apenas o colchão, rejeita também ficar no lugar que lhe determinaram. Já Bárbara não apenas recusa o presente de Val, como também sua reivindicação, ainda que inconsciente, de igualdade.

Em *La Nana*, a empregada doméstica Lucy também recusa a atitude maternalista da patroa quando as duas manuseiam sacos de lixo cheios de roupas em segunda mão. A patroa pergunta a Lucy se ela se interessa por alguma daquelas roupas, e a empregada responde que não, que tem gente que precisa mais do que ela. Em *¿Qué le Dijiste a Dios?* (Teresa Suarez 2014), as roupas da patroa também são guardadas em sacos de lixo, no entanto, não a pedido da patroa, e nem tampouco para serem doadas. As irmãs Martina e Lupita, empregadas domésticas, roubam roupas, jóias e sapatos da patroa para usarem num casamento em sua cidade, e já na rodoviária usam vestidos elegantes da patroa da mesma cor que seus uniformes enquanto levam outros itens nos sacos de lixo. Nesse sentido, roubar as roupas da patroa não apenas contraria o valor que ela dá aos bens materiais, mas também é um ato de rebeldia, uma forma de reivindicar igualdade, pois as empregadas usam o mesmo tipo de roupa que as mulheres das classes altas.<sup>36</sup>

Em *Que Horas Ela Volta?*, Val, como forma de mostrar sua rebeldia, recupera o jogo de café com que havia presenteado sua patroa. Ao se dar conta de que Bárbara não apenas rejeitou o presente propriamente dito, mas desprezou o facto de ele ter sido escolhido pela empregada da casa, Val toma para si o presente menosprezado. Val valoriza, então, não só seu poder de escolha, como também se valoriza a si mesma.

Similarmente, Jéssica traz para a nova residência uma lembrança da casa dos patrões: o quadro que Carlos lhe deu. Apesar de ter sido mesmo um presente, deixá-lo em sua casa é também expor os lugares por onde Jéssica passou. Aliás, a relação de Jéssica e Carlos pode ser lida para além de um interesse sexual, assim como o quadro pode não ser apenas um presente que Carlos deu em busca de se redimir dos maus comportamentos. Como veremos, assim como outros homens de sua classe social, Carlos vive num ritmo letárgico, apático, e Jéssica traz um frescor que há

---

<sup>36</sup> Para uma leitura sobre como *¿Qué le Dijiste a Dios?* expõe a natureza performativa do trabalho doméstico através da paródia e do repertório *queer* ver Olivia Cosentino (2020).

muito ele não sentia. Ela reacende nele um desejo pelas artes, pelo intelecto e, talvez, pela própria vida, que estava apagado. Nesse sentido, o quadro pode ser uma forma de Carlos agradecer-lá por isso.

Além de todos esses desdobramentos do paternalismo que levantamos, a relação maternal que as empregadas desenvolvem com as crianças de quem cuidam é um outro aspeto que contribui para a ambiguidade afetiva e que reforça o vínculo de dependência entre patrões e empregadas. Para Osborne, a retórica de pertencer à família favorece a exploração porque as empregadas domésticas podem pensar que precisam continuar a trabalhar devido aos laços afetivos (2020, 54). Nesse sentido, segundo Karina Elizabeth Vázquez, *Roma* trabalha a ambiguidade da relação entre a empregada e a família empregadora, pois ao mesmo tempo que o filme esconde o abuso cometido por Sofía, ela mesma vítima da ideologia patriarcal, confunde o abuso com o amor maternal entre Cleo e as crianças (2019).

De acordo com Brites, um dos fatores que motiva as empregadas domésticas a se manterem em seus empregos, apesar dos baixos vencimentos, é a dificuldade de romper o vínculo com as crianças das quais tomam conta (2007, 98). Geralmente, são as empregadas domésticas as primeiras e as últimas pessoas que os filhos dos patrões vêem quando acordam e quando vão dormir; são elas que os alimentam, que brincam com eles e que cuidam deles. Do mesmo modo, a autora defende que é na intimidade cotidiana que as empregadas domésticas podem assumir o papel de transmissora de conhecimentos pois, através de um exercício prático e de observação, as crianças, principalmente meninas, aprendem a executar o serviço doméstico (99). Dessa forma, as empregadas domésticas são, como sugere o título internacional de *Que Horas Ela Volta?*,<sup>37</sup> as segundas mães, ou, na leitura radical de Lélia González, são as verdadeiras mães (1984, 235). Como indicámos, González defende que é através do cuidado dos filhos dos patrões que a empregada doméstica racializada mantém viva as tradições e culturas de seu povo, como forma de resistir ao apagamento cultural sofrido (235-36). A autora se refere especificamente às mulheres negras do Brasil, porém se pensarmos na cena em que Cleo canta as canções de ninar para Sofi em Mixteco, somos levados a crer que a mesma lógica vale para as mulheres indígenas do México.

Tanto em *Que Horas Ela Volta?* quanto em *Roma*, o vínculo afetivo dos filhos dos patrões com as empregadas domésticas é inegável. Como já mencionámos, em *Que Horas Ela Volta?* Val

---

<sup>37</sup> O título do filme em inglês é *The Second Mother*. A respeito da escolha do título internacional ver a entrevista de Anna Muylaert com Letícia Mendes (2015).

e Fabinho desenvolvem afetos como numa relação entre mãe e filho. Em *Roma*, Cleo é quem acorda as crianças e as põe para dormir, busca Pepe na escola e serve suas refeições. É ela também quem acompanha as crianças ao cinema e, mesmo com Sra. Teresa junto, é Cleo quem corre atrás de Toño e o amigo quando eles disparam na frente do grupo. Pela manhã, os pais só aparecem depois de as crianças já terem sido acordadas, alimentadas e levadas para a escola. Assim, por conta da presença constante de Cleo nos cuidados diários, o afeto com as crianças parece ser mais forte com a empregada doméstica do que com seus próprios pais.

Notamos ainda que, no cuidado das crianças, a presença de Cleo é mais marcada do que a de Sofía numa cena paradigmática em que as duas (assim como a câmara) fazem o mesmo movimento, porém por motivações diferentes. Quando as crianças vão para a escola, Cleo as leva ao carro e, quando o carro parte, vai para o meio da rua observá-lo partir. Esse mesmo movimento de ir para o meio da rua observar o carro que se afasta é reproduzido por Sofía algumas cenas mais tarde, mas agora para ver seu marido partir, já antecipando que ele não voltará mais para a família [Figura 8]. No entanto, Cleo fica pouco tempo a observar o carro, como se cumprisse a função de garantir que as crianças foram para a escola, enquanto Sofía fica na rua até ver o carro desaparecer. Dessa forma, entendemos que assim como Cleo está para a reprodução social (cuidado da casa e das crianças), Sofía está para a gestão da família (gerenciamento das empregadas e garantia de que a família se manterá unida).

Entretanto, mesmo percebendo que não são as protagonistas na vida de seus filhos, as mães biológicas frequentemente expressam ciúmes e recorrem aos repertórios de demarcação para reafirmar sua posição no lar. Em *Roma*, por exemplo, quando toda a família está sentada no sofá na sala de TV assistindo a um programa de humor, Cleo passa para recolher as loiças sujas. Na sequência, ela senta-se numa das almofadas no chão e assiste também ao programa. Ao mesmo tempo que Paco estica o braço para abraçar Cleo, Sofía volta a esticar o braço para acariciar Paco, como para enfatizar, mesmo que inconscientemente, que ela é a mãe, e não Cleo. Assim que Cleo se senta, Sofía pede para a empregada trazer um chá para Antonio (Fernando Grediaga). Pepe reclama e pede para Cleo ficar, e Toño diz que ela já volta – mas não a vemos novamente ali.

Em *Que Horas Ela Volta?*, Bárbara demonstra seu ciúme da relação de Val e Fabinho quando o filho confirma que não passou no vestibular. No quarto de Fabinho, Bárbara encontra Val o consolando. A empregada sai, e a mãe ocupa o lugar vago ao lado do filho, repetindo o mesmo movimento de acariciar a cabeça dele, porém Fabinho recusa o afeto da mãe e se afasta.

Bárbara então questiona por que Val pode o abraçar, mas ela, que é sua mãe, não pode. Fabinho responde que Val o acha inteligente, enquanto sua mãe o acha “burro”. Em seguida, Val entra no quarto novamente e revela aos dois que Jéssica passou no vestibular com uma nota muito boa. Quando Fabinho e Bárbara ficam sozinhos novamente, a ordem é invertida: agora é ele quem procura o afago da mãe e é ela quem o despreza.

A temática das mães que se afastam fisicamente e/ou emocionalmente de seus filhos é convocada já no título de *Que Horas Ela Volta?*. Na cena de abertura, Val conversa com sua filha por telefone enquanto cuida de Fabinho, que também está longe de sua mãe. Para Souto, essa cena “acentua a ciranda da troca de mães, nunca presentes para seus próprios filhos” (2016, 190). A pergunta-título se refere tanto à ausência da empregada quanto da patroa, pois é dita no início do filme por Fabinho, e ao final por Jéssica, ambos a respeito de suas respectivas mães. Se Bárbara e Val se afastam pela classe social, elas se aproximam pelo gênero. Tanto a patroa quanto a empregada sofrem com a distância física e afetiva de seus filhos, distância essa que se faz necessária para poderem trabalhar e lhes garantir o sustento. No entanto, há uma diferença fundamental entre as duas mães.

Como destaca Brites, no Brasil, a reprodução social assalariada somada à ambiguidade afetiva entre patrões e empregadas domésticas reproduz um sistema altamente estratificado (2007, 93). Segundo Shellee Colen, a reprodução estratificada é formada pelas tarefas do trabalho reprodutivo que são distribuídas a depender das hierarquias étnicas, raciais, de classe, de gênero e de localidade, que são estruturadas baseadas em forças políticas, sociais e económicas (1995, 78). Nesse sentido, os valores familiares das classes altas só se sustentam com a terceirização do trabalho doméstico, executado por mulheres das classes baixas, que muitas vezes são migrantes e deixam para trás seus próprios filhos. No caso do filme, a hierarquia de classe, raça e localidade indicam que, mesmo que Val e Bárbara compartilhem da experiência de terem de terceirizar o cuidado de seus filhos, a realidade é vivida de forma diferente. Enquanto a patroa volta todos os dias para a casa e convive com seu filho diariamente, a empregada além de se afastar emocionalmente, se afasta também fisicamente de sua filha.

Como explica bell hooks, na cultura afro-americana há uma longa tradição de “adoração da mãe”, em que escritores enaltecem o autossacrifício da mãe negra. Para a autora, embora essa motivação seja positiva, acaba por reforçar uma naturalização do papel das mulheres, pois ignora que esse autossacrifício possa refletir uma escolha ou vontade própria. Esse enaltecimento supõe

que as mulheres negras que trabalham duro para serem cuidadoras responsáveis só estão fazendo o que deveriam fazer (2015b, 45). Em *Que Horas Ela Volta?* não há necessariamente uma supervalorização do sacrifício de Val. No filme, Jéssica cumpre o papel oposto do que hooks menciona: a filha critica a decisão da mãe de ter se afastado dela. Inclusive, mesmo com Val pedindo, Jéssica não a chama de mãe – pelo menos não até a última fala do filme quando Jéssica pergunta se Val cuidará de seu filho. Antes disso, na sacada da casa de Jéssica, ela expressa sua mágoa a Val e questiona por que sua mãe ficou dez anos sem visitá-la.

Assim como vimos acontecer com Gracinha em *Doméstica*, Val explica que quanto mais o tempo passava, mais difícil era voltar. Val então diz que talvez um dia a filha a entenda, pois já desconfia que Jéssica também tenha deixado um filho para trás em busca de uma melhor oportunidade. Por isso, com receio de que Jéssica repita a sua história, Val decide não só pedir demissão e ficar com sua filha, como também planeia cuidar de seu neto, garantindo que a família permaneça unida enquanto Jéssica se dedica aos estudos. Dessa forma, o filme rompe com duas situações comuns a muitas empregadas domésticas migrantes da América Latina: a de se afastarem de suas famílias por conta do trabalho doméstico em outra região, e a de romperem com o ciclo geracional em que as filhas de empregadas domésticas recorrem ao mesmo tipo de trabalho precarizado como forma de sustentar sua família.

No entanto, embora o final pareça favorável, ele esconde um futuro sombrio, onde o desemprego é alto, o trabalho doméstico pouco valorizado, e o curso de massagem que Val pretende fazer dificilmente será o suficiente para sustentar a filha e o neto. Como defende Souto, o final de *Que Horas Ela Volta?* é ambíguo. Val muda de lugar, mas continua no espaço doméstico, a cuidar de crianças, as suas ou a dos outros: “O retorno à casa não corresponde a uma efetiva emancipação. Há aqui uma desterritorialização e uma reterritorialização da personagem, processos que não invertem por completo lógicas de poder e assimetrias”. Para a autora, o futuro de Jéssica parece mais promissor do que o de Val, pois embora o final esteja ligado ao fim da condição de empregada doméstica, a mudança é individual, e não estrutural. É provável que Bárbara continue a deixar a reprodução social a cargo de outra empregada doméstica, que se submeterá às mesmas condições de Val (2016, 148).

Assim como *Que Horas Ela Volta?*, *Roma* também explora as dificuldades de ser mãe. Entretanto, mais do que isso, *Roma* aborda a negação da maternidade. Apesar de defendermos que Cleo se envolve afetivamente com os filhos dos patrões a ponto de desenvolver um comportamento

materno, quando se trata da sua própria gestação, o sentimento é outro. Para Slavoj Žižek, a cena do parto de Cleo revela uma ambiguidade: o que realmente traumatiza Cleo é o facto de ela não querer a criança e, portanto, um bebé natimorto em suas mãos é uma boa notícia (2019). Cleo engravida de Fermín, que a abandona deixando claro o desinteresse nela e no bebé. Mesmo com o emprego garantido, Cleo não expressa verbalmente seus desejos em relação à gravidez, e é somente após o salvamento dos filhos da patroa que ela revela: “yo no la queria”, e em seguida reforça que não queria que a criança nascesse. Contudo, Joseph M. Pierce sublinha a ambiguidade da palavra “querer”, que em espanhol significa tanto “querer” quanto “amar”. O autor questiona se Cleo não queria o bebé, mas deveria ter o desejado; não queria, mas queria querer; ou não amava, mas não tinha como amar essa criança que não poderia ter sido mais do que um fardo (2018).

Para Žižek, toda a cena de Cleo salvando as crianças no mar revela uma dissonância entre forma e conteúdo. Por um lado, o conteúdo é o gesto de Cleo arriscando sua vida pelas crianças, mesmo logo após o episódio traumático de seu parto. Por outro lado, a forma ignora totalmente o contexto dramático pois, ao manter o foco sempre na empregada doméstica, não constrói uma tensão entre o perigo em que as crianças estão e o esforço de Cleo para salvá-las. O autor defende que a estranha inércia da câmara, que se recusa em se envolver no drama, processa a lógica da empregada doméstica fiel pronta para se sacrificar (2019).

O sacrifício de Cleo, no entanto, não tem necessariamente a ver com o amor supremo dela pelas crianças. Para Calvi, Cleo representa a ponta mais fraca da relação assimétrica entre empregadores e empregadas na medida em que o peso da responsabilidade, ou da obrigatoriedade legal, compele às empregadas domésticas indígenas a arriscarem suas próprias vidas pela vida dos filhos dos patrões. Para o autor, o olhar de Cuarón não reconhece essa assimetria (2018). O peso dessa incumbência, como nota Esther Peeren, pode fazer com que as trabalhadoras domésticas, sendo as encarregadas pelos filhos dos patrões, assumam ao extremo o seu papel atribuído (2014, 78-79). Para Vázquez, Cleo fica sem escolha a ponto de arriscar a vida por amor ou para não perder a única coisa que ela tem: aquela família, aquele emprego (2019).

Desse modo, talvez Cleo não tenha entrado no mar para salvar as crianças motivada pelo amor que sente pelos filhos da patroa, mas sim em nome da responsabilidade que lhe é atribuída. Mesmo com o mar agitado, e com o perigo evidente de deixar três crianças sozinhas com alguém que não sabe nadar, a patroa delega que Cleo vigie seus filhos. O peso do encargo é tanto que após salvar as crianças, a empregada revela não querer o bebé que carregava na barriga. E aqui,

“encargo” pode ser tanto no sentido de obrigação quanto no sentido de estar grávida, se considerarmos o termo em espanhol – e veremos mais adiante a ambiguidade dessa palavra. Por já saber o que é ser responsável pela vida de outra pessoa, e também por saber que não terá os mesmos recursos e a mesma estrutura para dar conta de uma criança (pois pertence a uma classe social baixa, não tem família por perto, foi abandonada pelo pai da criança antes mesmo do nascimento dela), Cleo nega a maternidade. Todavia, vítima também de uma sociedade patriarcal, a empregada mantém a gravidez mesmo sem desejá-la, torcendo apenas para que o destino se encarregue ou que seu desejo mude. O desejo não muda, o destino se encarrega, e o alívio vem.

O paternalismo por parte dos patrões e os vínculos afetivos das empregadas domésticas com os filhos deles são mecanismos que intensificam a fidelidade e a subalternidade das empregadas. Com essa subalternidade também se espera delas uma passividade. Segundo Gorban, é comum que as patroas considerem um factor positivo que a empregada doméstica seja silenciosa, calada, e que quase não se sinta sua presença (2012, 40). Em *Doméstica*, mesmo com a premissa de que os filhos dos patrões devem filmar a rotina de seus trabalhadores domésticos, há casos em que os trabalhadores quase não se manifestam. Num desses casos, a empregada Lena, que recentemente teve uma filha, não fala nenhuma vez direto para a câmara, no máximo olha de volta para a cinegrafista, sorri, ou comenta algo inaudível. A figura central é a patroa, essa sim senta-se de frente para a câmara, diz seu nome, sua idade, e conta como Lena foi trabalhar para ela.

Em *Que Horas Ela Volta?*, a subordinação de Val antes da chegada de Jéssica é tão bem estruturada que, como nota Cunha, os conflitos parecem invisíveis: “essa invisibilidade é possibilitada por Val, que parece ter as regras do jogo entranhadas numa espécie de segunda natureza” (2016). Para Souto, Val não se questiona sobre a estrutura de dominação pela qual é explorada, pelo contrário, a personagem é pacífica, dócil, carinhosa e resignada (2016, 146). Como já mencionámos, em *Roma*, pouco sabemos a respeito do que Cleo pensa sobre o que lhe cerca – seja porque está cheia de serviço, como quando conversa com Adela e é interrompida com a chegada dos patrões, seja porque a câmara distrai o espectador com outras imagens, como quando

Cleo e Adela conversam na lanchonete e o foco é no programa de televisão, ou quando Cleo e Fermín conversam no cinema e o foco é no filme que é exibido no ecrã.<sup>38</sup>

Por mais contraditório que pareça, *Roma* parece destacar Cleo apenas para endossar sua submissão silenciosa e elevá-la a um patamar inalcançável. O facto da protagonista ser uma empregada doméstica indígena, que não se impõe e não se expressa, foi talvez o ponto mais criticado do filme. Cleo é descrita sendo um “anjo silencioso” (Brody 2018) ou “quase como uma santa” (Gomez-Weston 2018). Sua bondade e dedicação à família são vistas como resultado de uma cegueira ideológica (Žižek 2019) e de uma falta de qualquer consciência mais ampla para além de seu bem-estar imediato (Brody 2018). No entanto, segundo Phoebe Chen, talvez o frenesi causado em relação a ausência política de Cleo se justifique por estarmos num momento em que ninguém se pode dar o luxo de ser apolítico, porém, na verdade, muitas pessoas vivem fora do entendimento de que o pessoal é político. Desse modo, ainda que haja uma demanda de que a arte atenda os problemas sociais com urgência, a autora conclui: “fictional characters have no obligation to be avatars of práxis” (2019).

Podemos não saber o que Cleo pensa sobre o que a cerca porque ela não se expressa tanto com palavras, mas suas ações e também aquilo que não diz contribuem para a construção de sua personalidade, e é nos detalhes que encontramos as pistas para conhecê-la. Embora Cleo seja colocada no patamar da santidade ou lida como passiva, concordamos com Pérez que Cleo não é uma personagem unidimensional (2019), pois ela tem agência. De acordo com Peeren, a agência é a habilidade de agir por iniciativa própria e ter essa ação reconhecida por outros como algo significativo, que merece uma resposta, seja positiva ou não. Desse modo, aquele que tem agência potencialmente permite renegociar sua posição social e sua identidade. Seguindo o pensamento de Judith Butler, a autora entende que agência não é considerada no sentido de implicar autonomia, uma vez que todo comportamento, incluindo a habilidade de agir e falar como sujeito, é ao mesmo tempo possibilitado e restringido por normas sociais e relações de poder. Agência, portanto, não

---

<sup>38</sup> Cleo assiste a dois filmes no cinema: com Fermin, *La Grande Vadrouille* (Gérard Oury 1966) e, com as crianças, *Marooned* (John Sturges 1969). Das duas vezes trechos desses filmes parecem adicionar outros elementos à narrativa. Quando Cleo conta a Fermín que pode estar grávida, passa no ecrã do cinema uma cena de *La Grande Vadrouille* em que alguém dispara uma metralhadora; após a reação de Fermín ser aparentemente positiva, no filme ao qual assistem um avião cai em queda livre e depois explode. Fermin vai à casa de banho e Cleo fica sozinha na sala de cinema e a cena do ecrã é de uma celebração. Parece ser o anúncio de uma tragédia. Depois, em *Marooned*, não vemos ninguém na sala de cinema, apenas um trecho do filme: um astronauta no espaço tentando alcançar o colega suspenso no ar. Também como forma de anunciar uma tragédia, essa cena parece antecipar a cena em que Cleo entra no mar para socorrer as crianças – em ambos os casos, corpos à deriva estão à espera de serem salvos.

implica ter controle soberano sobre suas ações e consequências (2014, 15). O mero facto de ter a capacidade de agir reconhecida, antes de qualquer ação efetiva, já significa uma forma de agência, pois agência também inclui a capacidade de ser visto não agindo (16).

Essa definição de Peeren se alinha de muitas formas com o comportamento de Cleo durante o filme. Cleo transita na casa dos patrões, faz seu trabalho, mas não se limita a ele. Ela ri com Adela dos hábitos vigilantes da patroa: tem humor e senso crítico; ouve música e faz passeios semanais, gosta de assistir a filmes: se desenvolve culturalmente; conversa com outra empregada sobre a sua cidade: não abandonou suas raízes. Quando Sr. Antonio e a outra mulher passam correndo por Cleo em frente ao cinema, ela se vira para acompanhá-los com os olhos: percebe o que está a acontecer com a família para quem trabalha, não é alienada. Mesmo após a rejeição de Fermín, Cleo vai atrás dele e o confronta: tem agência. Sua relação com seus empregadores ou com Fermín não precisa ser bélica para entendermos que ela não é passiva.

Ainda que Cleo fale pouco, suas palavras têm significado. Quando menciona sua gravidez a Fermín e à patroa, poderia dizer que está “embarazada”, mas usa a palavra “encargo”,<sup>39</sup> que tem sentido duplo e também pode significar uma obrigação imposta. O uso dessa palavra, que também é dita por Benita, a empregada da família da fazenda, nos indica que elas podem considerar a maternidade um fardo, um problema a ser resolvido. Além disso, quando Cleo procura Fermín no campo de treinamento, ela diz: “es que la criatura es tuya”, se referindo ao bebê. O termo “criatura” também remete a algo monstruoso que está para além de sua capacidade humana de lidar com isso. Depois, na fazenda dos parentes de Sofía, Cleo lembra de seu povoado, reconhecendo o cheiro, o ar, e os animais, e, pela primeira e única vez, acaricia sua barriga. É como se a maternidade só fosse possível se fosse para criar o bebê em sua terra, com o seu povo.

O que se entende por passividade pode, na verdade, ser uma escolha sagaz da personagem de se manter longe dos conflitos para garantir seu emprego. Isso não significa que Cleo seja alienada, mas sim que se defende como pode. Na fazenda da família de Sofia, Cleo escuta que guerrilheiros estão tomando terras (o que teria ocasionado o incêndio), e que o filho de um trabalhador foi morto por conta disso. Cleo também fica sabendo que a casa de sua mãe foi tomada pelo governo. A constante ameaça de desalojamento e perda de território que afetam seus pares, trabalhadores rurais e familiares, pode ser uma indicação de que Cleo sabe que tem muito a perder se estiver desempregada.

---

<sup>39</sup> Para Fermín Cleo diz: “Creo que estoy con encargo”, e depois, para Sofía, diz: “Es que estoy con encargo”.

Na cena no campo de treinamento dos paramilitares, Zovek (V́ctor Resendez) diz que todo ser humano pode ter um grande potencial, porém precisa se desenvolver através de um treino físico e, mais importante, através da evolução espiritual e da mente. Cleo é a única, além de Zovek, que consegue fazer o exercício de se equilibrar numa das pernas com os olhos fechados e os braços para cima. Além da habilidade poder reiterar a construção de Cleo como alguém próximo da divindade, como uma santa, sua evolução mental pode também indicar que ela não é alienada e tem consciência daquilo que acontece à sua volta.

Da mesma forma, Žižek refere que, embora Sofía esteja num “desespero subjetivo” por conta do abandono do marido, sua posição hierárquica permite que ela aja sem se preocupar tanto com as consequências. Quando Sofía bate com o Ford Galaxie nas pilastras da garagem, não demora muito até que o que tenha sido destruído seja minimamente consertado. Enquanto isso, Cleo, que se encontra numa situação de maior vulnerabilidade, simplesmente não pode bancar uma atitude explosiva: mesmo quando tudo parece desmoronar ao seu redor, o trabalho tem que continuar (2019). Nesse sentido, como defende Pierce, a afetividade de *Roma* depende da resistência silenciosa de Cleo (2018).

De tão caladas e subservientes, as empregadas domésticas podem, num primeiro momento, dar a impressão de perderem suas identidades enquanto sujeito, mas, como vimos, o silêncio pode ser um método usado, com mais ou menos consciência, para sobreviverem. Além disso, e tal como sugerimos antes, o facto das empregadas estarem sempre disponíveis para atender as demandas de seus patrões pode suscitar uma noção de espectralidade no sentido em que oscilam entre a invisibilidade e a visibilidade. Elas se tornam visíveis ao chamado dos patrões e os atendem da maneira mais invisível possível, sem chamar a atenção, como se de facto não estivessem ali. Esta é, nos termos de Sofía Ruiz-Alfaro, uma “invisibilidade visível” (2020, 228).

De acordo com Gorban, essa “presença ausente” é uma característica que as patroas valorizam na empregada doméstica. As patroas também vêem como virtude o facto de a empregada doméstica poder fazer suas atividades sem que os membros da sua família se sintam incomodados (2012, 40). Nessa mesma linha de pensamento, Peeren argumenta que a habilidade da trabalhadora doméstica de não aparecer, a menos que seja necessário para realizar um serviço, pode ser entendido como uma qualidade. Ela deve se misturar ao pano de fundo, mantendo uma presença discreta que tranquiliza ao invés de assombrar (2014, 80). Do mesmo modo, Donna M. Goldstein defende que, com a reorganização da cidade do Rio de Janeiro, em que os pobres foram

empurrados para as favelas e periferias, as elites brasileiras reforçaram a sensação de que os pobres devem ficar fora do alcance da vista, exceto quando eles estão prestando algum serviço (2003, 88).

Em *Que Horas Ela Volta?*, um caso paradigmático da invisibilidade visível, ou da presença ausente, de Val é a cena da festa de Bárbara em que a empregada serve os convidados na sala. Com a câmara circulando pela sala de estar, atrás de Val, na altura de seus ombros, esse é um dos poucos movimentos de câmara do filme que é fluido, que transita pela casa junto dos personagens.<sup>40</sup> A cena começa com um plano-sequência e depois passa a construir-se a partir da montagem de uma série de planos. Val, usando um uniforme mais distinto, incluindo touca no cabelo, oferece aos convidados aperitivos que leva numa bandeja. Os convidados, assim como os patrões, se servem e a ignoram, ou acenam com a cabeça ou a mão recusando a oferta. Em nenhum dos casos fazem contacto visual com ela, como se ela fosse um fantasma que é visível, mas não é visto. No início, Val serve os convidados com atenção, porém, na medida em que vai sendo ignorada solenemente, deixa de agradá-los, chegando apenas a esticar o braço de longe.

Para Souto, a posição da câmara quase encostada a Val coloca o espectador também muito próximo dela, fazendo com que a sensação de invisibilidade seja compartilhada. Como nota a autora, “a sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa” (2016, 162). Segundo Peeren, uma das características que marca a vida das empregadas domésticas como fantasmagórica é a capacidade de estarem presentes enquanto parecem ausentes. Entretanto, elas não são invisíveis, mas sim translúcidas (2014, 79). Nesse sentido, os convidados veem Val através dela, consideram antes a bandeja do que sua presença física. Para além da repreensão que leva de sua patroa, Val apenas é vista durante a festa quando fala com os amigos de Fabinho, e encontra neles algum espaço para fazer graça. Nessa cena, já não mais em plano-sequência, a câmara permanece na mesa dos adolescentes enquanto Val se dirige para dentro da casa. Do centro da sala, Val se vira na direção da câmara, totalmente desfocada, tornando-se um vulto.

Em *Roma*, Cleo também é invisibilizada durante a sua presença. Em diversos momentos vemos seus empregadores a ignorá-la, principalmente quando a encontram pela primeira vez durante o dia ou à noite. Quando Antonio chega em casa, Pepe, Sofi e Sofia o recebem na porta. Ao lado deles está Cleo, segurando o cachorro. Antonio cumprimenta todos da família e ignora

---

<sup>40</sup> Esse movimento de câmara acontece de forma semelhante no primeiro dia de Jéssica na casa, quando ela circula pela sala, acompanhada de Carlos. No entanto, nesse caso a câmara está mais distante dos personagens.

Cleo, como se ela não estivesse ali. Num outro momento, logo pela manhã, a avó cumprimenta a neta, mas ignora a empregada que vinha logo atrás. Esse comportamento não é exclusivo dos patrões de Cleo, porém parece ser comum no convívio entre pessoas de classes distintas. Quando Sofia, as crianças e Cleo chegam na fazenda, os parentes da patroa vão cumprimentá-las. Junto deles está também Benita, a empregada da família da fazenda. Parentes cumprimentam parentes, e empregada cumprimenta empregada. Assim como os anfitriões ignoram Cleo, Benita é ignorada pela família visitante.

Na fazenda dos parentes de Sofia, os animais depois de mortos são empalhados e viram objetos colecionáveis a serem ostentados nas paredes ou na decoração da sala. Já em *Hilda*, Osborne destaca que a patroa trata as empregadas domésticas como objetos substituíveis. Ao conversar com o marido da futura empregada doméstica sobre a possibilidade de sua contratação, a patroa diz: “Nunca he tenido una Hilda” (2020, 65). De igual modo, notamos esse mesmo comportamento numa das entrevistas de Gorban em que uma patroa se refere a uma antiga empregada doméstica como “la paraguaya que tenía antes” (2012, 43). Em ambos os casos, o uso do verbo “ter” marca a forma como as patroas vêem as empregadas domésticas como algo, ou alguém, que elas possuem.

Um outro paralelo com os animais, talvez até mais evidente, é que, assim como Val e Cleo são invisibilizadas por seus patrões, os animais do filme também são. Os patrões e seus filhos raramente interagem com seus cachorros, deixando para Val e Cleo os cuidados de Meggy e Borrás, respetivamente. Por um lado, Meggy é dócil e silenciosa, por outro, Borrás é enérgico e precisa ser controlado. Val e Cleo interagem com eles de modo distinto: enquanto Val se incomoda com essa função, o mesmo não parece acontecer com Cleo. Além disso, em *Que Horas Ela Volta?*, uma tartaruga move-se pela grama sem que ninguém jamais mencione a sua presença, parecendo ser um devaneio do próprio espectador. De modo semelhante, em *Roma*, no início da cena em que Cleo, outras empregadas e as crianças caminham pela área da fazenda após o incêndio, a câmara segue em plano fechado uma iguana que se camufla com a terra e parece fugir de uma mão de uma criança. Assim como as empregadas, os animais estão escondidos nas margens do ecrã e passam despercebidos pela família e até mesmo pelo espectador. Ambos são visíveis, mas ignorados. Assim, animais e empregadas domésticas são como objetos descartáveis ou colecionáveis que, entre outras funções, servem para reafirmar um *status* de seus tutores/empregadores, enquanto operam na invisibilidade: quanto menos trabalho der, quanto menos se notar sua presença, melhor.

Como já destacámos, alguns espaços da casa, como grades, portas, e escadas, fortalecem a segregação espacial entre empregadores e empregadas. No entanto, as empregadas domésticas dividem o mesmo espaço com seus patrões quando transitam na habitação sem que suas presenças sejam notadas com clareza – transitam como espectros, vultos ou sombras. Em *Casa Grande*, por exemplo, vemos a empregada Rita através do espelho da sala enquanto a patroa conversa com uma amiga. Depois, Rita aparece em segundo plano, como um vulto a transitar pelo breu da cozinha, enquanto a família janta em primeiro plano. Em *Que Horas Ela Volta?*, quando Bárbara dá uma entrevista em sua casa, Val também aparece no fundo da cena. Bárbara e o entrevistador conversam na área da piscina e a câmara que os filma aponta para dentro da residência. Com a porta de vidro a dividir os espaços, Val assiste à entrevista no fundo da sala de estar, desfocada e na margem do quadro, a misturar-se com os objetos da casa.

A propósito dessa cena há, ainda, um aspeto a ressaltar. Antes de Val assistir à gravação, ela estava a lavar loiça usando uma camiseta branca simples e um avental. O operador de som entra na cozinha e pede para que ela faça silêncio, pois estão gravando. Val pára o que está fazendo e se dirige para a porta da cozinha, espia em direção à sala e, como num passe de mágica, na cena seguinte, aparece no fundo da sala vestindo uniforme. O que pode ser interpretado como um erro de continuidade pode indicar que, pelo simples facto de ter uma câmara, há a necessidade de distinguir patroa e empregada. Principalmente considerando que Bárbara pertence às classes altas e é consultora de estilo, faz parte desse pacote ter uma empregada doméstica devidamente uniformizada. Com a câmara da entrevista a apontar para dentro da casa, é possível que Val apareça no fundo da cena. No entanto, não aparecerá servindo, e sim parada, a misturar-se com a decoração do lar, na sombra, como um vulto – um vulto de uniforme [Figura 9].

A imagem de Val ao fundo, como uma intrusa, lembra também, como mencionámos, os momentos em que as empregadas domésticas manifestam uma certa condição espectral ao aparecerem em vídeos e fotografias das famílias para quem trabalham sem que esse fosse o objetivo. Em *Roma*, a cena em que os patrões e as crianças se reúnem na sala de TV enquanto Cleo trabalha nos remete a um desses momentos. A câmara posiciona-se no local onde está a televisão, dando a impressão de que a quarta parede é quebrada. Todos estão rindo, pois assistem a um programa de humor. Cleo retira a loiça suja e passa por trás do sofá. Em primeiro plano está a família reunida, alegre, de pijama, confortável no sofá, recebendo no rosto a luz clara refletida do aparelho televisivo. Em segundo plano está Cleo, de uniforme, no breu de trás do sofá, sorrindo

também por causa do programa de humor. Forma-se, então, um retrato de família com os patrões e as crianças reunidos no sofá e Cleo atrás, às escuras [Figura 10]. Cleo é “quase da família”, ela está com eles ao mesmo tempo que não está, partilha dos mesmos momentos que seus patrões, mas encontra-se numa outra posição social distinta, atrelada à servitude.

A assimetria da relação e a distinção entre quem é da família e quem é “quase” são trabalhadas imagetivamente nessa sequência. Enquanto os patrões e as crianças permanecem sentados, Cleo está de pé para servi-los e depois, quando ela se senta para descansar e assistir ao programa, senta-se na almofada que está no chão. Numa outra cena ainda, na viagem que fazem à praia, após jantarem todos na mesma mesa do restaurante e Cleo ser incluída no seio familiar, Sofia, as crianças e Cleo tomam sorvete. Enquanto todos da família empregadora estão sentados no banco, Cleo é a única que está de pé, ainda que fosse possível acomodar todos.

No limiar entre o visível e o invisível, as empregadas domésticas desenvolvem uma mobilidade que permite atravessar fronteiras e espaços de segregação. Esse trânsito parece ser mais trabalhado em *Roma* do que em *Que Horas Ela Volta?*, principalmente se compararmos as empregadas domésticas com seus patrões. Ao analisar *Hilda*, Osborne nota que o contraste entre a fluidez da empregada doméstica com a rigidez, ou mesmo estagnação, de seus empregadores é o que torna mais evidente a agência da empregada doméstica no movimento através e além das divisões espaciais da casa (2020, 69). Em *Roma*, Cleo não é nada estagnada. A empregada está sempre em movimento, inclusive, corre durante vários momentos do filme. Corre porque o tempo é pouco para a quantidade de tarefas, é verdade, mas corre também por diversão, para apostar corrida com Adela ou Benita.

Do mesmo modo, Scherdien, Bortolini, e Oltramari destacam que a condição de subserviência de Val, em *Que Horas Ela Volta?*, implica que ela se desloque continuamente para servir aqueles que se mantêm estagnados (2018, 168). Além disso, para Souto, tanto Carlos quanto Fabinho são personagens letárgicos que vagueiam pelo filme, enquanto os que se deslocam e circulam desempenhando suas atividades são movidos por seus propósitos (2016, 172). Deste modo, se por um lado as empregadas circulam pelo espaço doméstico de seus empregadores, por outro lado os patrões frequentemente encontram-se presos em seu próprio lar. Enquanto Val se desloca para uma outra moradia – dessa vez com sua filha e em breve com o seu neto –, Bárbara e Carlos ficam acomodados em sua própria casa, presos naquilo que lhes interessa manter: o *status*,

a casa, o poder. Eles ficam presos, inclusive, pelo próprio enquadramento, quando os vemos através da fenda da porta cozinha.

Em *Casa Grande*, o patrão Hugo também está estagnado, mesmo tendo sido ele quem adquiriu uma dívida a ponto de arruinar financeiramente a família. Hugo não procura emprego com a justificativa de que não será benéfico para a sua imagem ter seu currículo circulando no mercado. Ao ser processado por um de seus empregados, ele nem tenta recorrer: “é impossível ganhar, nenhum patrão ganhou um processo trabalhista nesse país”. Hugo não se levanta para pegar a faca para o pequeno almoço, pede comida pronta quando não tem a esposa para cozinhar, pergunta onde está a pasta de dentes sem antes procurá-la. Carlos, em *Que Horas Ela Volta?*, age de forma semelhante. Ele não serve o próprio refrigerante (mesmo quando tenta, é interceptado por Val), não se levanta para pegar o sorvete ou para levar o prato para a cozinha, e não se levanta da cama antes das onze da manhã. Carlos é o herdeiro e não tem com o que se preocupar, pois, como ele mesmo diz, todo mundo dança, mas é ele quem põe a música.

Embora Hugo, de *Casa Grande*, circule pela habitação o tempo todo, simbolicamente ele está preso nela, pois a casa é o bem material que melhor reforça o seu pertencimento à classe alta. Principalmente porque está endividado, manter as aparências é fundamental. De início, a esposa questiona Hugo sobre vender o carro dele ou alguns quadros, mas ele recusa. O patrão se apoia tanto nas aparências que chega ao limite de negociar com um amigo a venda de sua morada sem que isso seja verbalizado de forma explícita. É significativo a casa ser o último bem a ser vendido, pois fortalece o vínculo de dependência que os patrões oriundos das classes altas têm com o poder simbólico de uma casa grande. Ela pode ter infiltrações, a família pode já não ter mais nenhum trabalhador empregado e dever para os antigos, mas por fora, nas aparências, tudo permanece bem. O poder da família continua a ser afirmado com base na inércia.

Em *Roma*, apesar das janelas da rua serem gradeadas, a casa não evoca necessariamente uma prisão, nem seus moradores parecem estar estagnados. Pelo contrário, a moradia transmite a sensação de que é um lugar seguro, de proteção. Na garagem, as crianças brincam com chuva de granizo; durante a limpeza, Cleo canta músicas no rádio; na sala de TV, a família se reúne antes de ir dormir, etc. Já o incêndio na floresta, o conflito violento das manifestações, o parto prematuro e o afogamento na praia são todos eventos que ocorrem fora do espaço doméstico. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a casa pode ser experienciada como um lugar de opressão, pode ser também um lugar de segurança. Em termos psíquicos, como sugere Luciana Saddi, a residência de *Roma* é

a “casa natal”, uma casa maternal, que protege aqueles que ali estão (MIS 2020). Apesar das mudanças vividas pela família após a saída do patriarca da casa, as crianças são acolhidas, sobretudo por Cleo.

Na cena de abertura de *Casa Grande*, que já mencionamos, Hugo sai do jacuzzi e apaga todas as luzes da residência até chegar em seu quarto. Um plano fixo sobre a área da piscina apenas mostra as luzes, cômodo a cômodo, sendo apagadas. Já em *Roma*, é Cleo a responsável por essa função, e, nesse caso, vemo-la fazer isso pelo lado de dentro da casa. O plano-sequência filmado numa panorâmica que gira em 360 graus, onde Cleo circula por todo o primeiro andar da casa a desligar as luzes antes de encerrar as atividades do dia, é um plano síntese de como a empregada doméstica transita na habitação. Acostumada com o movimento rotineiro, é como se Cleo já tivesse incorporado aquele percurso, fazendo de forma automática todo o circuito. Cleo circula pela sala de estar como se conhecesse aquele espaço a vida toda, como se ela mesma fizesse parte daquele ambiente.

No entanto, a sequência de planos estáticos que sucede o parto de Cleo se contrapõe com os planos fluidos predominantes no filme: planos estáticos e curtos registam a casa vazia, como se a câmara estivesse em busca da sua acompanhante. Se antes o que se desejava era uma “presença ausente”, agora o que se tem é apenas ausência. Sem a empregada circulando pela habitação, os planos com as placas das ruas e o número da casa parecem ser uma tentativa de resgatar a identidade do lar através de uma reterritorialização. Aliás, o próprio título do filme evoca essa territorialidade: *Roma* é uma referência à colônia Roma, nome da região onde Cuarón cresceu, e também onde a casa foi recriada para o filme.<sup>41</sup> Depois, já dentro da morada, a câmara encontra os espaços, pela primeira vez, vazios e silenciosos. Não há sinal de que alguém tenha passado por ali, não há som das crianças (embora elas estejam dentro da casa), e não vemos ninguém atravessar a residência a carregar uma pilha de roupas ou loiças sujas (embora Adela esteja cobrindo a colega). Na área da garagem – fronteira entre a casa grande e o quatinho de Cleo – apenas os passarinhos e o cachorro se manifestam. Sem Cleo a movimentar-se pelo espaço doméstico, a casa deixa de ser um lar e passa a ser apenas uma casa vazia. É ela quem dá alma ao lugar.

---

<sup>41</sup> Além da relação de *Roma* com o nome da área onde o realizador cresceu, outras analogias foram feitas. J. Henry Harrison associa o título com a palavra Amor – Roma escrito de trás para frente (2019). Outra associação ainda mais frequente é com o nome da capital italiana. A respeito disso, críticos, alguns de modo mais explícito do que outros, apontam em *Roma* semelhanças com o neorealismo italiano, onde *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini 1945) se destaca. Ver, por exemplo, Manohla Dargis (2018), Pheobe Chen (2019), e Alfonso Gumucio (2019).

Para concluir, a empregada doméstica pode, então, ser diferenciada da família por meio do afeto. Numa intenção de manter a hierarquia do lar, com os empregadores no topo e as empregadas na base, o paternalismo dos patrões e os laços afetivos que as empregadas desenvolvem com as crianças são fatores que fortalecem a ambiguidade afetiva, mantendo as empregadas gratas e fiéis à família que as emprega. Assim como Val e Cleo, em diferentes graus, não são limitadas à submissão e à alienação, os patrões também não podem ser caracterizados como simples vilões. A relação entre empregadores e empregadas revela-se mais complexa quando vemos que as patroas e empregadas se aproximam por compartilharem o mesmo gênero, apesar de se afastarem pela raça e classe. Ao mesmo tempo, percebemos que a servitude vinculada ao trabalho doméstico está mais ligada às condições de trabalho do que com as tarefas em si, e o comportamento submisso pode não apenas ser resultado de uma alienação, mas fazer parte de uma estratégia de sobrevivência. Ao transitar entre o visível e o invisível, Val e Cleo se misturam com a própria casa. Seja com o corpo de Val a confundir-se com o próprio cenário da habitação, seja com o corpo de Cleo a movimentar-se pela residência, as empregadas domésticas evocam uma noção de spectralidade ao realizarem o trabalho que ninguém vê.

## Epílogo

### Para Além do Espaço Doméstico

O dia de hoje se confundia com o dia de ontem, mas o amanhã teria que ser diferente.

Conceição Evaristo  
*Becos da Memória*

Uma mais faladora, outra mais calada; uma brasileira, outra mexicana; Val e Cleo são mulheres não-brancas, migrantes, pobres e empregadas domésticas. Em *Que Horas Ela Volta?* e em *Roma*, elas são apresentadas como seres complexos e plurais que, na relação com seus patrões, lidam com a ambiguidade afetiva de modo distinto, apesar de viverem muitas situações semelhantes. Se até aqui analisámos os filmes sob a ótica da ambiguidade afetiva, gostaríamos de encerrar essa visita pelas casas onde Val e Cleo trabalham pensando nelas à luz da mobilidade.

Do quartinho dos fundos à casa grande, da preparação da comida à lavagem de roupas, do “bom dia” ao “boa noite”, Val e Cleo se movem pela habitação e põem em movimento a rotina da família empregadora. Não apenas por conta de seu ofício, mas também por conta da classe social a que pertencem, as empregadas domésticas não são mulheres estagnadas, pelo contrário, estão sempre a circular pela casa durante a execução das tarefas domésticas. Embora o verbo “circular” possa aludir a um movimento que se encerra no ponto em que começou, percebemos que tanto Val quanto Cleo se transformam, em graus diferentes, quando observamos a mobilidade social e espacial pelas quais passam no decorrer do filme. Na topoanálise, o estudo do espaço, Borges Filho sugere contrastar o espaço inicial da narrativa com o espaço final, e verificar se é o mesmo ou se houve alguma metamorfose (2008, 3-4). No caso dos filmes aqui analisados, essa metamorfose pode estar alinhada justamente com essas mobilidades.

Val, em *Que Horas Ela Volta?*, inicia o filme na casa dos patrões e termina numa residência com a filha. Ela abandona a janela gradeada no quartinho dos fundos e vai para uma sacada, no alto do morro, com uma vista para a cidade, onde é bem iluminada e sem grades. Já em *Roma*, Cleo inicia lavando o chão da garagem e termina lavando as roupas no terraço. Em ambos os casos, tanto Val quanto Cleo permanecem no espaço doméstico. De igual modo, ambas terminam o filme num local mais alto. Bachelard analisa a casa como um ser vertical em que a verticalidade é

materializada pela polaridade entre cave e sótão, onde “todos os pensamentos ligados ao telhado são claros” (2008, 36). Desse modo, ir do quartinho dos fundos para a casa no alto do morro ou ir do rés-do-chão para o terraço pode indicar algum tipo de conscientização.

Em *Que Horas Ela Volta?*, o presente que Val dá à Bárbara é um conjunto de pires e chávenas pretas e brancas cuja embalagem indica o uso descasado: pires branco com chávena preta, ou o contrário. Nas palavras de Val, o jogo de café é diferente, assim como sua filha. No entanto, após Val levar o presente rejeitado para a casa de Jéssica e enaltecer o modo invertido de usar as peças, quando menos se espera, mãe e filha estão a usá-las preto no preto e branco no branco [Figura 11]. Valendo tanto em termos de raça quanto para o jogo de café, se, na teoria, brancos e pretos convivem em harmonia no mesmo jogo, o filme defende que na prática convivem separados. Para Migliorin,

no momento em que Val deixa a casa para assumir o neto afetada pela possibilidade de reinventar a vida da filha, as coisas voltam aos eixos. Os pobres morando no lugar dos pobres, correndo contra o tempo, como pobres, e os ricos com suas vidas de viagens, motoristas e prazeres, como ricos. Os pobres fixos em seus territórios – com a esperança de um sucesso pessoal – e os ricos desterritorializados, com a vida ganha por princípio. Essa virada narrativa tende a esvaziar a força política do filme. (2015)

Contudo, outra leitura é possível. Em vez de seguir as orientações da embalagem, Val e Jéssica seguem a própria lógica e fazem um movimento simbólico que aponta para uma conscientização de Val de romper com a naturalização das relações hierárquicas. Como tal, o jogo de café pode indicar um duplo sentido. Além de endossar a segregação territorial, em que é melhor que os pobres e os ricos estejam separados espacialmente, o filme pode indicar também um despertar de Val, na medida em que, no alto do morro, ela tem uma ideia mais clara dos mecanismos de opressão aos quais estava sujeita.

Em *Roma*, do início para o final do filme há igualmente uma inversão na ordem das coisas. Quando a família e Cleo voltam de viagem a casa já não é como antes. Antonio levou seus móveis, seus livros e a moradia está como se estivesse em reforma. Assim como a ordem dos quartos foi mudada, a disposição da sala de TV também. O sofá, os quadros, a televisão e a planta estão acomodados numa outra posição. É possível que, com tamanha mudança, algum móvel tenha sobrado e seja doado para o quartinho das empregadas. É possível que lá tudo permaneça igual. Entretanto, assim como a casa, Cleo também mudou. Ao longo do filme, quando Cleo fala com Fermín ao telefone ou quando eles desistem de ir ao cinema, Adela pede que a amiga depois conte

para ela o desenrolar dos encontros, mas não vemos Cleo contar. Porém, quando Cleo volta de viagem, por duas vezes é ela quem procura Adela e diz que tem muito o que lhe contar.

Para Žižek, essa fala de Cleo a Adela pode indicar que Cleo está finalmente se preparando para sair da armadilha de sua bondade, tornando-se consciente da sua servitude. Nesse sentido, explicar para a amiga o que aconteceu talvez seja o primeiro passo de Cleo para o início da sua consciência de classe. Para o autor, a partir disso, uma nova Cleo surgirá: “a much more cold and ruthless – a figure of Cleo delivered from ideological chains”. Mas talvez não, já que é difícil se livrar das correntes que validam aquilo que fazemos bem, mesmo que pelos motivos errados (2019).

Já para Lapp, nada mudou do início para o fim do filme. A cena em que Cleo salva as crianças no mar indica que no trabalho doméstico diferentes classes e poderes assimétricos podem ser transcendidos, mesmo que momentaneamente. Entretanto, para a autora, essa expressão de cuidado e solidariedade não apaga o facto de que a narrativa de ser quase da família, e até mesmo da expressão do amor, pode ser usada para obscurecer direitos e necessidades trabalhistas das trabalhadoras domésticas. Mesmo depois de salvar as crianças do afogamento e ouvir que é amada, Cleo retorna para casa nas mesmas condições em que começou (2019).

Se esse for o caso, há um outro paralelo a ser feito. Embora *Roma* seja um filme de 2018, ele se passa no início dos anos 1970. Já *Que Horas Ela Volta?* foi lançado em 2015 e se passa nesse mesmo período. Cleo é empregada doméstica e cuida das crianças ainda pequenas enquanto Val já não precisa mais cuidar do filho do patrão como antes, ele já tem idade para entrar na faculdade. Ao final, Cleo continua na casa dos patrões, enquanto Val pede demissão. Desse modo, poderíamos fabular que Val pode ser como uma projeção do futuro de Cleo. Um futuro pouco otimista, onde o trabalho doméstico ainda permeará a vida de Cleo, onde ela permanecerá na residência dos patrões pelo menos até as crianças irem embora – para fazer um intercâmbio na Austrália, por exemplo.

Paralelamente, por um outro viés da mobilidade, para além do espaço doméstico, há ainda mais uma cena a ser explorada, que se repete ao final de ambos os filmes. Val e Cleo são filmadas dentro do carro, numa viagem. Enquanto Val está indo para a casa de Jéssica, Cleo está voltando para casa dos patrões. A posição da câmara, no entanto, é diferente nos dois casos. Em *Que Horas Ela Volta?*, Val é filmada pelo lado de dentro. No rádio que toca no carro, o entrevistador diz ao entrevistado que é preciso ter esperança, e pergunta os planos dele para o ano que virá. Com o

vidro aberto, Val sorri enquanto olha para fora da janela, como se o vento que refresca seu rosto fosse o sinal de um futuro promissor. Já em *Roma*, Cleo é filmada pelo lado de fora da janela. O vidro fechado a afasta do mundo externo, a confina nos abraços das crianças de quem toma conta. Contudo, Sofi se aproxima e diz: “Te quiero mucho, Cleo”, ao que a empregada responde: “Yo también te quiero mucho”. Cleo, antes de semblante sério a olhar para a frente, passa a sorrir timidamente e a olhar para fora da sua janela, para a paisagem que vemos refletida no vidro e que se sobrepõe em seu rosto. É como se o carinho daquelas crianças a tornasse viva, visível, e tendo sua visibilidade reconhecida, fosse possível sonhar.

Megan Feeny defende que Cleo é a motorista do filme que não dirige. É ela quem guia a história, porém está presa no espaço doméstico por conta da sua classe social, seu gênero, e sua etnia. Comparada com Sofía, que, essa sim, dirige o carro e assume a direção da família após o abandono do marido, Cleo continua se submetendo às vontades da patroa, que conduzirá a empregada para onde e quando quiser. Desse modo, Cleo continuará sendo passageira em vez de motorista (2019).

Na volta da viagem, Cleo é conduzida por Sofía. Em *Que Horas Ela Volta?*, Val é levada para a casa de Jéssica pelo motorista da família empregadora. Val e Cleo se deslocam dentro de um veículo, um espaço que as vincula ao trabalho doméstico e aos seus patrões. Em ambas as cenas, sozinha ou com as crianças, Val e Cleo olham para fora da janela do carro em movimento e sorriem. Contemplar a paisagem urbana pode indicar que elas desejam o que há para além do trabalho doméstico, para além da esfera privada. Sonham, talvez, com um futuro que pode estar mais perto ou mais longe de ser alcançado, sonham com outras possibilidades, em conduzir suas próprias vidas.

Assim como em ambos os filmes os carros se movimentam, em *Roma*, aviões transitam no céu ao longo do filme. Na cena de abertura, a câmara em picado filma o chão da garagem da casa, onde Cleo joga água. Um quadrado de sol que se forma no piso, agora molhado, reflete o céu, por onde passa o primeiro avião. Na cena final, após Cleo subir ao terraço, um último avião passa no céu aberto [Figura 12]. Se por um lado o avião pode estar ligado à sua estrutura fálica, representando as figuras masculinas ausentes que se afastam territorialmente das mulheres do filme (Sofía conta que Antonio foi para o Canadá, e Cleo vai à outra cidade em busca de Fermín), por outro lado, pode também representar a liberdade que Cleo busca e não tem. No início de *Que Horas Ela Volta?*, Jéssica chega em São Paulo de avião, e ao final do filme, Val diz que vai pagar

uma passagem de avião para que a filha busque o neto. Val, além de mover-se para fora da casa dos patrões, promove mobilidade também à sua família. Em ambos os filmes, se num primeiro momento, a liberdade é limitada a um quadrado no chão ou a uma janela gradeada, depois, o céu é o limite.

## Filmografia

- Amaral, Maria Adelaide. 1997-98. *Anjo Mau*. Telenovela. Brasil.
- Atán, Cecilia e Valeria Pivato. 2017. *La Novia del Desierto*. Longa-Metragem. Chile.
- Barbosa, Fellipe. 2014. *Casa Grande*. Longa-Metragem. Brasil.
- Barbosa, Fellipe e Clara Linhart. 2018. *Domingo*. Longa-Metragem. Brasil.
- Benaim, Abner. 2009. *Chance*. Longa-Metragem. Panamá.
- Brant, Beto. 2001. *O Invasor*. Longa-Metragem. Brasil.
- Bressane, Júlio. 1970. *Cuidado Madame*. Longa-Metragem. Brasil.
- Caiozzi, Silvio. 2000. *Coronación*. Longa-Metragem. Chile.
- Carnevale, Marcos. 2011. *Viudas*. Longa-Metragem. Argentina.
- Clariond, Andres. 2014. *Hilda*. Longa-Metragem. México.
- Cuarón, Alfonso. 2001. *Y Tu Mamá También*. Longa-Metragem. México.
- . 2018. *Roma*. Longa-Metragem. México.
- Dosse, Jeanne. 2013. *Do Outro Lado da Cozinha*. Curta-Metragem. Brasil.
- Dutra, Marco e Juliana Rojas. 2011. *Trabalhar Cansa*. Longa-Metragem. Brasil.
- Filho, Kleber Mendonça. 2012. *O Som ao Redor*. Longa-Metragem. Brasil.
- Gaggero, Jorge. 2004. *Cama Adentro*. Longa-Metragem. Argentina.
- Liebenthal, Melisa. 2019. *Constanza*. Curta-Metragem. Argentina.
- Lins, Consuelo. 2010. *Babás*. Curta-Metragem. Brasil.
- Llosa, Claudia. 2009. *La Teta Asustada*. Longa-Metragem. Peru.
- Martel, Lucrecia. 2001. *La Ciénaga*. Longa-Metragem. Argentina.
- . 2008. *La Mujer Sin Cabeza*. Longa-Metragem. Argentina.
- Mascaro, Gabriel. 2009. *Um Lugar ao Sol*. Longa-Metragem. Brasil.
- . 2012. *Doméstica*. Longa-Metragem. Brasil.
- Mayolo, Carlos e Luis Ospina. 1975. *Asunción*. Curta-Metragem. Colômbia.
- Meirelles, Fernando e Nando Olival. 2001. *Domésticas – O Filme*. Longa-Metragem. Brasil.
- Mendes, Cassiano Gabus. 1976. *Anjo Mau*. Telenovela. Brasil.
- Moreno, Rodrigo. 2006. *El Custodio*. Longa-Metragem. Argentina.
- . 2014. *Réimon*. Longa-Metragem. Argentina.

- Muylaert, Anna. 2015. *Que Horas Ela Volta?*. Longa-Metragem. Brasil.
- Oury, Gérard. 1966. *La Grande Vadrouille*. Longa-Metragem. França.
- Porto, Ismar e Victor di Mello. 1973. *Como é Boa a Nossa Empregada*. Longa-Metragem. Brasil.
- Ramos, Eurípedes e Hélio Barroso. 1958. *Cala a Boca, Etelvina*. Longa-Metragem. Brasil.
- Ribeiro, Ivani. 1964. *A Moça que Veio de Longe*. Telenovela. Brasil.
- Rossellini, Roberto. 1945. *Roma Città Aperta*. Longa-Metragem. Itália.
- Salles, João Moreira. 2007. *Santiago*. Longa-Metragem. Brasil.
- . 2017. *No Intenso Agora*. Longa-Metragem. Brasil.
- Seggiaro, Daniela. 2012. *Nosilatiáj. La Belleza*. Longa-Metragem. Argentina.
- Scherson, Alicia. 2005. *Play*. Longa-Metragem. Chile.
- Silva, Sebastián. 2009. *La Nana*. Longa-Metragem. Chile.
- Sturges, John. 1969. *Marooned*. Longa-Metragem. Estados Unidos da América.
- Suarez, Teresa. 2014. *¿Qué le Dijiste a Dios?*. Longa-Metragem. México.
- Vietri, Geraldo. 1968-1969. *Antônio Maria*. Telenovela. Brasil.

## Referências

- Aguilar, Carlos. 2018. “Latin American Movies About Domestic Workers Are Always Told From the Perspective of the Elite”. *Remezcla*, 12 de Outubro de 2018. <https://remezcla.com/features/film/latin-american-movies-domestic-workers/>.
- Albagli, Sarita. 2004. “Território e Territorialidade”. Em *Territórios em Movimento: Cultura e Identidade como Estratégia de Inserção Competitiva*, editado por Vinícius Nobre Lages, Christiano Braga, e Gustavo Morelli, 23-70. Brasília: SEBRAE.
- Alencar, José de. 1858. *O Demônio Familiar*. Rio de Janeiro: Typographia de Soares & Irmão.
- Algranti, Leila Mezan. 2018. “Famílias e Vida Doméstica”. Em *História da Vida Privada no Brasil - Vol. 1*, editado por Fernando A. Novais e Laura de Mello e Souza, 58-121. São Paulo: Companhia de Bolso.
- Ally, Shireen. 2015. “Domesti-City: Colonial Anxieties and Postcolonial Fantasies in the Figure of the Maid”. Em *Colonization and Domestic Service: Historical and Contemporary Perspectives*, 45-62. editado por Claire Haskins, Victoria K.; Lowrie. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315772288>.
- Almeida, Silvio. 2019. *O que é Racismo Estrutural?* São Paulo: Polén. Kindle.
- Amestoy, Susana Domingo. 2020. “Defamiliarizing the Maid: Alicia Scherson’s *Play*”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 121-42. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Andermann, Jens. 2016. “Performance, Reflexivity, and the Languages of History in Contemporary Brazilian Documentary Film”. Em *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, editado por María Guadalupe Arenillas e Michael J. Lazzara, 155-72. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-49523-5>.
- Araújo, Joel Zito. 2008. “O Negro na Dramaturgia, um Caso Exemplar da Decadência do Mito da Democracia Racial Brasileira”. *Revista Estudos Feministas* 16 (3): 979-85. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300016>.

- Arenillas, María Guadalupe, e Michael J. Lazzara. 2016. “Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium”. Em *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, editado por María Guadalupe Arenillas e Michael J. Lazzara, 1-20. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-49523-5>.
- Bachelard, Gaston. 2008 [1957]. *A Poética do Espaço*. Traduzido por António de Pádua Danesi. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Beauvoir, Simone de. 2016 [1949]. *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*. Traduzido por Sérgio Milliet. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Belinchón, Gregorio. 2010. “‘La Nana’, Una Mirada a las Interioridades Oscuras del Hogar”. *El País*, 16 de Abril de 2010. [https://elpais.com/cultura/2010/04/16/actualidad/1271368801\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2010/04/16/actualidad/1271368801_850215.html).
- Benjamin, Walter. 2012. “O Autor Enquanto Produtor”. Traduzido por Maria Luz Moita. Em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, 137-56. Lisboa: Relógio D’Água.
- Bensusán, Graciela. 2019. *Perfil del Trabajo Doméstico Remunerado en México*. México: OIT. [https://labordoc.ilo.org/permalink/41ILO\\_INST/oti1e7/alma995027592902676](https://labordoc.ilo.org/permalink/41ILO_INST/oti1e7/alma995027592902676).
- Bernardet, Jean-Claude. 2003 [1985]. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardino-Costa, Joaze. 2007. “Sindicatos das Trabalhadoras Domésticas no Brasil: Teorias da Descolonização e Saberes Subalternos”, 1-48. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2711>.
- Bhattacharya, Tithi. 2019. “O que é a Teoria da Reprodução Social?”. Traduzido por Maíra Mee Silva. *Revista Outubro*, n. 32: 101-13. <http://outubrorevista.com.br/o-que-e-a-teoria-da-reproducao-social/>.
- Borelli, Silvia Helena Simões. 2001. “Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas”. *São Paulo em Perspectiva* 15 (3): 29-36. <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300005>.
- Boris, Eileen. 2014. “Produção e Reprodução, Casa e Trabalho”. Traduzido por Guilherme Gaspar de Freitas Sobrinho. *Tempo Social* 26 (1): 101-21.

- Bragança, Maurício de. 2012. “Mi Casa es su Casa: Cultura e Sociedade no Melodrama Familiar Mexicano dos Anos 40”. Em *VII Estudos de Cinema e Audiovisual*, editado por Rubens Machado Júnior, Rosana de Lima Soares, e Luciana Corrêa de Araújo, 121-29. São Paulo: SOCINE. [https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/VII\\_Estudos\\_Cinema\\_Socine.pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/VII_Estudos_Cinema_Socine.pdf).
- Brites, Jurema. 2007. “Afeto e Desigualdade: Gênero, Geração e Classe entre Empregadas Domésticas e seus Empregadores”. *Cadernos Pagu*, n. 29: 91-109. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000200005>.
- Brody, Richard. 2018. “There’s a Voice Missing in Alfonso Cuarón’s ‘Roma’”. *The New Yorker*, 18 de Dezembro de 2018. <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma>.
- Calvi, Pablo. 2018. “The Spoils of Love”. *The Believer*, 17 de Dezembro de 2018. <https://believermag.com/logger/the-spoils-of-love/>.
- Carneiro, Sueli. 2011. “Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma Perspectiva de Gênero”. *Geledés*, 6 de Março de 2011. <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>.
- Caruso, Marcos. 2011. *Trair e Coçar é Só Começar*. São Paulo: Benvirá.
- Chen, Phoebe. 2019. “Notes on Alfonso Cuarón’s ‘Roma’”. *Another Gaze*, 20 de Janeiro de 2019. <https://www.anothergaze.com/notes-alfonso-cuarons-roma-feminist/>.
- Coelho, Maria Claudia. 2001. “Sobre Agradecimentos e Desagrados: Trocas Materiais, Relações Hierárquicas e Sentimentos”. Em *Mediação Cultura e Política*, editado por Gilberto Velho e Karina Kuschnir, 265-92. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Cortázar, Julio. 1986 [1946]. “Casa Tomada”. Em *Bestiário*. Traduzido por Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Kindle.
- Cortés, María Lourdes. 2018. “Filmmaking in Central America: An Overview”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 15 (2): 143-61. [https://doi.org/10.1386/slac.15.2.143\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.15.2.143_1).
- Cosentino, Olivia. 2020. “Serious Camp: Juan Gabriel’s Queer Repertoire in *¿Qué le Dijiste a Dios?*” Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 99-120. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.

- Cunha, Juliana. 2016. “Festa em Piscina Vazia”. *Já Matei por Menos*, 26 de Março de 2016. <http://julianacunha.com/blog/festa-em-piscina-vazia/>.
- Dajes, Talía, e Sofía Velázquez. 2016. “A Common Gaze: Reflections on New Documentary Practices in Peru”. Em *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, editado por María Guadalupe Arenillas e Michael J. Lazzara, 173-90. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-49523-5>.
- Dargis, Manohla. 2018. “‘Roma’ Review: Alfonso Cuarón’s Masterpiece of Memory”. *The New York Times*, 20 de Novembro de 2018. <https://www.nytimes.com/2018/11/20/movies/roma-review.html>.
- Davis, Angela. 2016 [1981]. “A Obsolescência das Tarefas Domésticas se Aproxima: Uma Perspectiva da Classe Trabalhadora”. Em *Mulheres, Raça e Classe*. Traduzido por Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo. Kindle.
- “‘Domésticas’ Consegue Ser Divertido”. 2001. *Estadão*, 19 de Abril de 2001. <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,dometricas-consegue-ser-divertido,20010419p1891>.
- Dorfman, Ariel. 2019. “Todas las Nanas del Mundo”. *Página 12*, 27 de Janeiro de 2019. <https://www.pagina12.com.ar/171112-todas-las-nanas-del-mundo>.
- Durin, Séverine. 2013. “Servicio Doméstico de Planta y Discriminación en el Área Metropolitana de Monterrey”. *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad* 34 (134): 93-129. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-39292013000200004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292013000200004).
- Engels, Friedrich. 1980 [1884]. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Traduzido por H. Chaves. 4a ed. Lisboa: Editorial Presença.
- Federici, Silvia. 2019. “Reprodução e Luta Feminista na Divisão Internacional do Trabalho (1999)”. Em *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*, 136-61. São Paulo: Elefante.
- Federici, Silvia, e Nicole Cox. 2019. “Contraplanejamentos da Cozinha (1975)”. Em *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*, 62-86. São Paulo: Elefante.
- Feeney, Megan. 2019. “Roma: A Meditation on (Male) Mobility and (Female) Immobility”. *Bright Lights Film Journal*, 5 de Março de 2019. <https://brightlightsfilm.com/roma-a-meditation-on-male-mobility-and-female-immobility/#.YCBizy2l1hA>.

- Feldman, Ilana. 2012. “‘Um Filme de’: Dinâmicas de Inclusão do Olhar do Outro na Cena Documental”. *Devires* 9 (1): 50-65.
- Fernandes, Florestan. 2013. “Aspectos da Questão Racial”. Em *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Global Editora.
- Ferraz, Deise Luiza da Silva, Marcos Moura-Paula, Bárbara Katherine Faris Biondini, e Aline Fábila Guerra de Moraes. 2017. “Ideologia, Subjetividade e Afetividade nas Relações de Trabalho: Análise do Filme ‘Que Horas Ela Volta?’” *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais* 4 (1): 252-78.
- Ferreira, Rui Fernando Correia, Reynaldo Maia Muniz, e Lúvia Almada. 2019. “O Conceito do Ócio Vicário no Filme ‘Que Horas Ela Volta?’: Revisitando Thorstein Veblen em uma Perspectiva dos Fenômenos Socioeconômicos”. *Cadernos EBAPE.BR* 17 (2): 305-23. <https://doi.org/10.1590/1679-395172746>.
- Filho, Ozíris Borges. 2008. “Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise”. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, 1-7. [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS\\_FILHO.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf).
- “Filhos dos Patrões Filmam a Rotina das Empregadas”. 2013. *Carta Capital*, 1 de Maio de 2013. <https://www.cartacapital.com.br/cultura/filhos-dos-patroes-filmam-a-rotina-das-empregadas-5592/>.
- Foucault, Michel. 1987 [1975]. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Traduzido por Raquel Ramallete. 25a ed, 143-194. Petrópolis: Editora Vozes.
- Freyre, Gilberto. 2002. *Casa Grande & Senzala*. Editado por Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta, e Edson Nery da Fonseca. Madrid: ALCA XX.
- García, Gustavo. 2012. “¿Cómo se Llama la que Salía de Sirvienta?” *Nexos*, 1 de Abril de 2012. <https://www.nexos.com.mx/?p=14762>.
- Ginsburg, Rebecca. 2000. “‘Come in the Dark’: Domestic Workers and their Rooms in Apartheid-Era Johannesburg, South Africa”. *Perspectives in Vernacular Architecture* 8: 83-100. <https://doi.org/10.2307/3514408>.
- Goldstein, Donna M. 2003. “The Aesthetics of Domination: Class, Culture, and the Lives of Domestic Workers”. Em *Laughter Out of Place: Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown*, 58-101. California: University of California Press.

- Gomes, Paulo Emílio Sales. 2016a. “A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930)” [1974]. Em *Uma Situação Colonial?*, editado por Carlos Augusto Calil, 136-43. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 2016b. “Artesãos e Autores” [1961]. Em *Uma Situação Colonial?*, editado por Antônio Carlos Calil, 199-206. São Paulo: Companhia das Letras.
- . 2016c. “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento” [1973]. Em *Uma Situação Colonial?*, editado por Carlos Augusto Calil, 152-69. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gomez-Weston, Adriana. 2018. “‘Roma’, ‘The Chambermaid,’ and the Subtle Differences of the Male and Female Lens”. *Film School Rejects*, 7 de Dezembro de 2018. <https://filmschoolrejects.com/roma-the-chambermaid-and-the-subtle-differences-of-the-male-and-female-lens/>.
- Gonçalves, Marco Antonio. 2015. “Doméstica: Uma Etnografia Indiscreta”. *Sociologia & Antropologia* 5 (2): 599-607. <https://doi.org/10.1590/2238-38752015v5212>.
- Gonzalez, Lélia. 1983. “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”. Em *Ciências Sociais Hoje, 2: Movimentos Sociais Urbanos, Minorias e Outros Estudos*, editado por Luís Antônio Machado da Silva *et al.*, 223-44. Brasília: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS).
- . 2016. “A Mulher Negra na Sociedade Brasileira: Uma Abordagem Político-Econômica”. Em *Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos*, editado por Carla Rodrigues, Luciana Borges, e Tânia Regina Oliveira Ramos, 399-416. Rio de Janeiro: Funarte.
- Gorban, Débora. 2012. “Empleadas y Empleadoras, Tensiones de una Relación Atravesada por la Ambigüedad”. *Revista Espanola de Investigaciones Sociologicas*, n. 140: 29-48. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.140.29>.
- Grecco, Fabiana Sanches. 2018. “Trabalhos Domésticos e de Cuidados sob a Ótica da Teoria da Reprodução Social”. *Mediações* 23 (3): 70-102. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2018v23n3p70>.
- Gumucio, Alfonso. 2019. “Novo Filme de Alfonso Cuarón, ‘Roma’ Marca Retorno do Cineasta ao México”. *Diálogos do Sul*, 18 de Janeiro de 2019. <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/cultura/54599/novo-filme-de-alfonso-cuaron-roma-marca-retorno-do-cineasta-ao-mexico>.

- Hardcastle, Anne E. 2016. “El Corazón del Cine: Melodrama, Emoción y el Cine de Géneros”. *Hispanófila* 177: 61-74. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0028>.
- Harrison, J. Henry (“Jim”). 2019. “Roma: Another Word for Amor”. *Film Criticism* 43 (3): 1-8. <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0043.304>.
- Hirata, Helena. 2016. “Subjetividade e Sexualidade no Trabalho de Cuidado”. *Cadernos Pagu* 46: 151-63. <https://doi.org/10.1590/18094449201600460151>.
- hooks, bell. 2015a. “Choosing the Margin as a Space of Radical Openness”. Em *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, 2a ed. New York: Routledge.
- . 2015b. “Homeplace: A Site of Resistance”. Em *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, 2a ed., 41-50. New York: Routledge.
- IBGE. 2015. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: Síntese de Indicadores: 2015*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=298887>.
- . 2019. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua: Divulgação Especial: Mulheres no Mercado de Trabalho*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).
- ILO. 2013. *Domestic Workers Across the World: Global and Regional Statistics and the Extent of Legal Protection*. Geneva: International Labour Office (ILO). [https://www.ilo.org/travail/Whatsnew/WCMS\\_173363/lang--en/index.htm](https://www.ilo.org/travail/Whatsnew/WCMS_173363/lang--en/index.htm).
- INEGI. 2012. *Perfil Sociodemográfico de los Trabajadores Domésticos en México 2010*. Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825003988>.
- IPEA. 2016. *Initial Effects of Constitutional Amendment 72 on Domestic Work in Brazil*. Geneva: International Labour Office (ILO).
- Kilomba, Grada. 2020 [2008]. *Memórias da Plantação*. Traduzido por Nuno Quintas. 2a ed. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lana, Lígia. 2016. “‘Da Porta da Cozinha pra Lá’: Gênero e Mudança Social no Filme *Que Horas Ela Volta?*” *RuMoRes* 10 (19): 124-37. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2016.110278>.

- Lapp, Simca Simpson. 2019. "The Limits of Fictitious Kinship: 'Roma' Reveals the Need to Recognize Domestic Workers' own Care Rights". *Work in Progress*, 19 de Fevereiro de 2019. <http://www.wipsociology.org/2019/02/19/the-limits-of-fictitious-kinship-roma-reveals-the-need-to-recognize-domestic-workers-own-care-rights/>.
- Luca, Tiago de. 2017. "'Casa Grande & Senzala': Domestic Space and Class Conflict in *Casa Grande* and *Que Horas Ela Volta?*?" Em *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*, editado por Antônio Márcio da Silva e Mariana Cunha, 203-20. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-48267-5>.
- Magno, Maria Igenes Carlos. 2016. "*Que Horas Ela Volta?* Uma Crônica Cinematográfica". *Comunicação & Educação* 21 (1): 163-69. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v21i1p163-169>.
- Mazierska, Ewa. 2012. "Introduction: Cinema and the Realities of Work". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53 (1): 149-54. <https://doi.org/10.1353/frm.2012.0002>.
- McDowell, Linda. 2007. "Spaces of the Home: Absence, Presence, New Connections and New Anxieties". *Home Cultures* 4 (2): 129-46. <https://doi.org/10.2752/174063107x208993>.
- Melo, Hildete Pereira de. 1998. *O Serviço Doméstico Remunerado no Brasil: De Criadas a Trabalhadoras*. Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/2423>.
- Melo, Hildete Pereira de, e Marta Castilho. 2009. "Trabalho Reprodutivo no Brasil: Quem Faz?" *Revista de Economia Contemporânea* 13 (1): 135-58. <https://doi.org/10.1590/s1415-98482009000100006>.
- Mendes, Letícia. 2015. "'Mulher que Faz Sucesso é Entendida como Perigosa', Diz Anna Muylaert". *G1*, 10 de Setembro de 2015. <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/09/mulher-que-faz-sucesso-e-entendida-como-perigosa-diz-anna-muylaert.html>.
- Merchant, Paul, Geoffrey Maguire, e Rachel Randall. 2018. "Introduction: House or Home? Domestic Spaces in Contemporary Latin American Cinema" [revisão por pares]. *Journal of Romance Studies* 18 (2): 143-57. <https://doi.org/10.3828/jrs.2018.11>.
- Mesquita, Claudia. 2010. "Retratos em Diálogo: Notas Sobre o Documentário Brasileiro Recente". *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86: 105-18. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>.

- Migliorin, Cezar. 2015. “*Que Horas Ela Volta?* - Notas Sobre a Política no Filme”. *Polis + Arte*, 7 de Setembro de 2015. <https://a8000.blogspot.com/2015/09/que-horas-ela-volta-notas-sobre.html>.
- Minchillo, Carlos Cortez. 2020. “Partial Affection: The Place(s) of Female Domestic Workers in Recent Brazilian Cinema”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 167-90. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- MIS, Museu da Imagem e do Som de São Paulo. 2020. “*Roma - Ciclo de Cinema e Psicanálise - Ao Vivo!*”, 21 de Outubro de 2020, vídeo. <https://youtu.be/j0fxtxunKso>.
- More, Rene, e Daniel Mateus. 1976. *El Cine Latino-Americano: Por una Estetica de la Ferocidad, la Magia y la Violencia*. Madrid: Sedmay.
- Moynihan, Kerry. 2020. “Filmography”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 231-33. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Muylaert, Anna. 2019. *Que Horas Ela Volta?*. Editado por Belisa Figueiró e Rafael Sampaio. São Paulo: BrLab Edições.
- Naísa, Letícia. 2020. “Quase da Família: A Existência do Emprego Doméstico Reflete um País Ainda Atado aos Laços Psíquicos e Sociais da Escravidão”. *UOL TAB*, 19 de Outubro de 2020. <https://tab.uol.com.br/edicao/domesticas>.
- Neves, Ivânia, e Vívian Carvalho. 2019. “A Presença Indígena na Telenovela Brasileira: Poder, Interdição e Visibilidade”. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* 42 (1): 167-82. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201919>.
- Oliveira, Maurício Sellmann. 2020. “Beyond Tropes: Otherness and the Identity of the Brazilian Maid in *Domésticas - O Filme* and *Doméstica*”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 143-66. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Osborne, Elizabeth. 2020. “Moving Beyond Maternalism: Negotiating Models of Womanhood in *La Nana*, *Cama Adentro*, and *Hilda*”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 53-74. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.

- Osborne, Elizabeth, e Sofía Ruiz-Alfaro. 2020. "Introduction". Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 1-22. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Ospina, Luis; Mayolo, Carlos. sem data. "¿Qué es la Porno-Miseria?: Ensayo-Manifiesto". *Tierra en Trance: Reflexiones Sobre Cine Latinoamericano* 10. <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>.
- Paula, Marise Vicente de. 2012. "De Escrava à Empregada Doméstica: O Fenômeno da (In)visibilidade das Mulheres Negras". *Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero* 3 (2): 155-64. <https://revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/3257>.
- "PEC das Domésticas: 5 Anos de uma Conquista". 2018. *Doméstica Legal*, 2 de Abril de 2018. <https://www.domesticalegal.com.br/pec-das-domesticas-5-anos-de-uma-conquista/>.
- Peeren, Esther. 2014. *The Spectral Metaphor: Living Ghosts and the Agency of Invisibility*, 1-32; 76-109. London: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137375858>.
- Pérez, Leda M. 2019. "Romanticizing 'Roma': For Whom and for What?" *Work in Progress*, 19 de Fevereiro de 2019. <http://www.wipsociology.org/2019/02/19/romanticizing-roma-for-whom-and-for-what/#more-1266>.
- Pierce, Joseph M. 2018. "Roma is a Beautiful Film of Indigenous Erasure". *Indian Country Today*, 28 de Dezembro de 2018. <https://indiancountrytoday.com/opinion/roma-is-a-beautiful-film-of-indigenous-erasure-BuOrS3iGSEmLaNZcSHP2Uw>.
- Pinheiro, Luana, Fernanda Lira, Marcela Rezende, e Natália Fontoura. 2019. *Os Desafios do Passado no Trabalho Doméstico do Século XXI: Reflexões para o Caso Brasileiro a partir dos Dados da PNAD Contínua*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). [https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com\\_content&id=35231](https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&id=35231).
- Prado, Ignacio M. Sánchez. 2016. "Cine Latinoamericano y Neoliberalismo: Ideología, Deseo, Clase". *Hispanófila* 177 (1): 115-25. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0032>.
- Raffestin, Claude. 1993. *Por uma Geografia do Poder*. Traduzido por Maria Cecília França, 130-85. São Paulo: Ática.
- Randall, Rachel. 2018a. "'Eu Não Sou o meu Pai!': Deception, Intimacy and Adolescence in (the) Casa Grande". Em *New Visions of Adolescence in Contemporary Latin American Cinema*, editado por Geoffrey Maguire e Rachel Randall, 101-26. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-89381-5>.

- . 2018b. “It is Very Difficult to Like and to Love, but Not to be Respected or Valued’: Maids and Nannies in Contemporary Brazilian Documentary” [revisão por pares]. *Journal of Romance Studies* 18 (2): 275-99. <https://doi.org/10.3828/jrs.2018.17>.
- Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española, 23a ed., [versão 23.4 online]. <https://dle.rae.es>.
- Reis, Roberto. 1994. “Quarto dos Fundos & Senzala - Por uma Arqueologia do Discurso Cultural Brasileiro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20 (40): 93-109.
- Ribeiro, João Ubaldo. 2014 [1984]. *Viva o Povo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Rios, Sofia. 2015. “Representation and Disjunction: Made-Up Maids in Mexican Telenovelas”. *Journal of Iberian and Latin American Research* 21 (2): 223-33. <https://doi.org/10.1080/13260219.2015.1092647>.
- Rodríguez, Paul A. Schroeder. 2016. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland: University of California Press.
- Roncador, Sônia. 2014. “The Burdened Legacy of Domestic Servitude in Brazil”. Em *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999*, 1-22. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137353801>.
- Rossi, María Julia. 2020. “Restoring Names, Stories, and Voices for Cinematographic Maids: Toward a New Poetics of Domestic Service in Recent Argentine Films”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 23-52. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Ruiz-Alfaro, Sofía. 2020. “Domestic Matters: Hollywood and the Politics of Representing la Doméstica in *Babel* and *Cake*”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 209-30. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Saffioti, Heleieth. 1978. *Emprego Doméstico e Capitalismo*. Petrópolis: Vozes.
- . 2013 [1969]. *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*. 3a ed. São Paulo: Expressão Popular.
- Saito, Stephen. 2015. “Interview: Anna Muylaert on the Long Birth of ‘The Second Mother’”. *The Moveable Fest*, 28 de Agosto de 2015. <http://moveablefest.com/anna-muylaert-second-mother/>.

- Santana, Paula. 2017. “Estéticas e Políticas Feministas no Cinema Latino-Americano Contemporâneo: Cartografias da Margem”. *Revista Fórum Identidades* 23: 69-85. <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/6620>.
- Sarlo, Beatriz. 2007 [2005]. “Tempo Passado”. Em *Tempo Passado: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. Traduzido por Rosa Freire d'Aguiar, 9-22. São Paulo: Companhia das Letras.
- Scherdien, Camila, Ana Carolina dos Santos Bortolini, e Andrea Poletto Oltramari. 2018. “Relações de Trabalho e Cinema: Uma Análise do Filme ‘Que Horas Ela Volta?’” *Farol* 5 (12): 130-97. <http://hdl.handle.net/10183/179130>.
- Schulze, Peter W. 2012. “Fernando Meirelles”. Em *Socio-critical Aspects in Latin American Cinema(s)*, editado por Isabel Maurer Queipo, 85-88. Frankfurt: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-02266-7>.
- Shaw, Deborah. 2017. “Intimacy and Distance: Domestic Servants in Latin American Women’s Cinema: *La Mujer Sin Cabeza/The Headless Woman* and *El Niño Pez/The Fish Child*” [revisão por pares]. Em *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, editado por Deborah Martin e Deborah Shaw, 123-148. London, New York: I.B.Tauris.
- Shellee Colen. 1995. “‘Like a Mother to Them’: Stratified Reproduction and West Indian Childcare Workers and Employers in New York”. Em *Conceiving the New World Order: The Global Politics of Reproduction*, editado por Faye D. Ginsburg e Rayna Rapp, 78-102. Berkeley: University of California Press.
- Silva, Christiane Leolina Lara, José Newton Garcia de Araújo, Maria Ignez Costa Moreira, e Vanessa Andrad Barros. 2017. “O Trabalho de Empregada Doméstica e Seus Impactos na Subjetividade”. *Psicologia em Revista* 23 (1): 454-70. <https://doi.org/10.5752/p.1678-9563.2017v23n1p454-470>.
- Sosa, Cecilia. 2009. “A Counter-Narrative of Argentine Mourning: *The Headless Woman* (2008), Directed by Lucrecia Martel”. *Theory, Culture & Society* 26 (7-8): 250-62. <https://doi.org/10.1177/0263276409349279>.
- Souto, Mariana. 2016. “Infiltrados e Invasores: Uma Perspectiva Comparada sobre as Relações de Classe no Cinema Brasileiro Contemporâneo”. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.

- Stea, David. 2012. “House and Home: Identity, Dichotomy, or Dialectic? (With Special Reference to Mexico)”. Em *The Domestic Space Reader*, editado por Chiara Briganti e Kathy Mezei, 45-49. University of Toronto Press.
- Tapley, Kristopher. 2018. “Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind ‘Roma’”. *Variety*, 23 de Outubro de 2018. <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>.
- Teixeira, Juliana Cristina, Luiz Alex Silva Saraiva, e Alexandre de Pádua Carrieri. 2015. “Os Lugares das Empregadas Domésticas”. *Organizações & Sociedade* 22 (72): 161-78. <https://doi.org/10.1590/1984-9230728>.
- Vargas, Maria Auxiliadora Ramos. 2016. “Moradia e Pertencimento: A Defesa do Lugar de Viver e Morar por Grupos Sociais em Processo de Vulnerabilização”. *Cadernos MetrÓpole* 18 (36): 535-57. <https://doi.org/10.1590/2236-9996.2016-3611>.
- Vázquez, Karina Elizabeth. 2019. “No Love in ‘Roma’: Maids’ Representation as a Language of Class”. *Work in Progress*, 19 de Fevereiro de 2019. <http://www.wipsociology.org/2019/02/19/no-love-in-roma-maids-representation-as-a-language-of-class/>.
- . 2020. “Leftovers No More: Affect, Food, and Power in Recent Latin American Films on Domestic Work”. Em *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*, editado por Elizabeth Osborne e Sofía Ruiz-Alfaro, 75-98. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33296-9>.
- Verschaffel, Bart. 2002. “The Meanings of Domesticity”. *The Journal of Architecture* 7: 287-96. <https://doi.org/10.1080/13602360210155474>.
- Viana, Máira Boratto Xavier, e Ricardo Trevisan. 2016. “O ‘Quartinho de Empregada’ e seu Lugar na Morada Brasileira”. *Anais IV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*. <https://enanparq2016.wordpress.com/principal/anais/>.
- Wells, Sarah Ann. 2016. “El Trabajo en el Cine Brasileiro”. *Hispanófila* 177 (1): 101-14. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0031>.
- Wentzel, Marina. 2018. “O que Faz o Brasil Ter a Maior População de Domésticas do Mundo”. *BBC*, 26 de Fevereiro de 2018. <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953>.

Young, Iris Marion. 2012. "House and Home: Feminist Variations on a Theme". Em *The Domestic Space Reader*, editado por Chiara Briganti e Kathy Mezei, 190-93. University of Toronto Press.

Žižek, Slavoj. 2019. "Roma is Being Celebrated for All the Wrong Reasons, Writes Slavoj Žižek". *The Spectator*, 14 de Janeiro de 2019. <https://www.spectator.co.uk/article/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-i-ek>.

## Anexos



Figura 1 – Janelas gradeadas em *Que Horas Ela Volta?*.



Figura 2 – Jéssica, no momento de maior aprisionamento na casa, mira o céu aberto em busca da liberdade em *Que Horas Ela Volta?*.



Figura 3 – A exiguidade do quarto de Cleo e Adela em *Roma*.



Figura 4 – Contraste estético entre a área da piscina e da área de serviço em *Que Horas Ela Volta?*.



Figura 5 – Cleo deitada no terraço enquanto as empregadas domésticas das casas vizinhas lavam roupa em *Roma*.



Figura 6 – “Enquadramento político” da cozinha para a sala em *Que Horas Ela Volta?*.



Figura 7 – Cleo e Adela no primeiro e terceiro plano a sustentar a família ao centro em *Roma*.



Figura 8 – Cleo e Sofía a verem os carros partirem em *Roma*.



Figura 9 – Val à sombra, no fundo do quadro, como um vulto decorativo em *Que Horas Ela Volta?*.



Figura 10 – Cleo à sombra no retrato de família em *Roma*.



Figura 11 – Peças do jogo de café com uso descartado, e depois invertido em *Que Horas Ela Volta?*.



Figura 12 – Avião refletido no chão num espaço limitado e depois a voar no céu aberto em *Roma*.