



## Domésticas no Cinema: identidade e representação <sup>1</sup>

Maria Luiza Martins de MENDONÇA <sup>2</sup>

Janaína Vieira de Paula JORDÃO <sup>3</sup>

Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia  
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás

### Resumo

As formas de representação veiculadas pela mídia contribuem para a “naturalização” de relações sociais hierarquizadas e constituem um conjunto de noções e práticas simbolicamente valoradas que orientam os indivíduos nas tomadas de posição e nas relações sociais. É o caso das representações no cinema das empregadas domésticas, profissão que está historicamente atravessada por três tipos de clivagem social: étnica, de gênero e de classe. Este trabalho, que não se pretende uma análise fílmica, busca mapear as representações que o audiovisual tem construído sobre essa categoria profissional, os sentidos que lhe são atribuídos a partir da construção de personagens. Para identificar alguns elementos mais constantes nas produções e, por implicação, no imaginário social, foram escolhidos quatro filmes: *O Romance da Empregada*, *Cronicamente Inviável*, *Domésticas – o filme* e *O casamento de Louise*.

### Palavras-chave

Subalternidade, identidade, representação, cinema domésticas.

### Trabalhadores em cena

A proposta de escrever sobre as representações midiáticas, em especial no audiovisual, da classe trabalhadora, segmento tão expressivo na sociedade brasileira, surgiu a partir de estudos sobre subalternidade e minorias<sup>4</sup> que, coincidentemente, compartilharam o tempo com algumas leituras inspiradoras, como por exemplo uma coletânea de contos intitulada *Trabalhadores do Brasil*, entre outros<sup>5</sup>. Se a literatura brasileira e os estudos literários já se defrontaram há vários anos com os personagens pobres, gente simples, esquecida, o mesmo não se pode dizer dos estudos de cinema.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao NP Comunicação para cidadania, no VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Dra. em Comunicação e Professora no PPGCom da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás. ma.luisa@terra.com.br

<sup>3</sup> Publicitária e mestrandia no PPGCom da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás. janainavpj@gmail.com

<sup>4</sup> Sobre o termo “minorias” citado acima, é evidente que não se pode referir às classes trabalhadoras como minorias, mas de certa forma, padecem de alguns estigmas e depreciações que são frequentemente motivo de mobilização dos grupos minoritários: a invisibilidade e/ou a desqualificação.

<sup>5</sup> *Trabalhadores do Brasil: histórias do povo brasileiro*. Org. Roniwalter Jatobá. Também contribuíram para esta inquietação a leitura de *Os pobres na literatura brasileira*, de Roberto Schwarz e *Os excluídos da história*, de Michelle Perrot.



Com as exceções de praxe<sup>6</sup>, pouco se tem abordado, nos estudos de cinema, sobre trabalhadores como protagonistas. É verdade que sempre existem, nas mais diferentes tramas cinematográficas, personagens pertencentes às classes trabalhadoras, mas em papéis secundários ou como suporte para ações expressivas de outros personagens. Atualmente tem se tornado mais comum a mudança do foco para grupos chamados grupos periféricos, em geral composto por indivíduos ou grupos pertencentes a organizações ilegais e quase sempre violentas ou, por outro lado, ligados a manifestações culturais, musicais e folclóricas.

Por outro lado, a leitura de textos relacionados aos chamados “estudos pós-coloniais”, em especial o artigo *Can the subaltern speak?*, de Gayatri Chacravorty Spivak, faz refletir sobre a importância das formas de representação para a afirmação social, política e cultural de determinados segmentos da população. Spivak diferencia a possibilidade de representação da realização do ato político: trata-se de ver o sujeito como agente individual que unicamente por meio da ação pode convocar identidades de interesses, sentido de comunidade e organização política. Entretanto, para a autora o subalterno não pode falar, pois sua fala se insere nos agenciamentos hegemônicos, tendo a mídia como grande instância que nos fala a todos – o que acaba por silenciar diversos grupos sociais – ou falar por eles.

Entretanto, pode-se pensar em práticas de representação – não no sentido político, da representação formal (falar por) – mas como maneiras de se mostrar imagens socialmente verossímeis, credíveis que passam a fazer parte do imaginário cotidiano das populações. Ganham sentido, assim, na perspectiva das investigações em comunicação, as análises das diferentes formas de representação, à medida que colaboram para desvelar uma “naturalização” de relações sociais hierarquizadas e, a partir desse desvelamento, possibilitar a proposição de políticas de reconhecimento e de inclusão. É a partir das políticas de visibilidade e dos processos de re-conhecimento que se pode pensar, como indica Zizek (2007: 27)<sup>7</sup> que “a verdadeira aposta (em uma forma de luta política) não está nas reivindicações explícitas (...) mas no direito fundamental de ser escutados e reconhecidos como iguais na discussão”.

---

<sup>6</sup>Essa temática tem sido objeto de estudo de grupos voltados à defesa de direitos das minorias. Entre as exceções pode-se citar, por exemplo, Jean Claude Bernadet, *Cineastas e imagens do povo*.



## **Mídia e representação**

O espaço da circulação de imagens, sem fronteiras e nem limites no mundo contemporâneo, contém as rotas para a construção e o compartilhamento de significados, de matrizes culturais inteligíveis que disseminam um certo sentido do mundo, valores, expectativas, possibilidades e classificações que identificam, rotulam e indicam os lugares sociais apropriados e possíveis para os diferentes segmentos sociais. As atualizações do universo discursivo acontecem em consonância com modos de endereçamento destinados a ser compreendidos pelos públicos visados. Assim, em relação ao público feminino, por exemplo, pode-se dizer que, em geral (e assumindo o risco que toda generalização acarreta) os produtos culturais a ele endereçados destacam o que há de mais supérfluo e fantasioso e omitem assuntos pertencentes à esfera masculina, como os debates políticos e as questões econômicas, por exemplo. Dessa maneira podem-se elaborar imagens e representações – concepções socialmente partilhadas e relevantes sobre determinados assuntos, grupos, visões de mundo que permeiam o cotidiano dos grupos e mesmo da sociedade e que servem como guias para o pensamento e a ação. Elaboradas pelos vários atores sociais, individuais e coletivos, as representações constituem um conjunto de noções e práticas simbolicamente valoradas que orientam os indivíduos nas tomadas de posição e nas relações sociais. Convém frisar que essas representações não são estáveis e permitem divergências, em especial quando atravessadas por interesses divergentes ou opostos. Um filme, como qualquer outro dispositivo midiático, remete à sociedade em que se insere, mas mais do que retratá-la, ela a representa. Essa representação, de fato, leva à criação de um “efeito de realidade” (Aumont:1995) , mais ou menos aceitável à medida em que as imagens estejam de acordo com os padrões de verossimilhança., tanto no que diz respeito à construção narrativa quanto às relações sociais e culturais presentes. Na perspectiva de Shohat e Stam (2006:270) o problemático é que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação”. Assim, uma produção audiovisual é, também, uma produção discursiva que remete às relações sociais e as disputas ou articulações com os poderes hegemônicos. Sua capacidade de produção e reprodução de sentidos e sua contribuição para a democratização das relações sociais, em sentido amplo, deriva das maneiras como as narrativas repetem (ou não) papéis sociais e culturais associados “naturalmente” aos diferentes grupos sociais.

Em se tratando da sociedade brasileira, a hegemonia associada ao masculino, branco e jovem é exercida em toda sua possibilidade, mas torna-se cada vez mais



dissimulada e mantém-se às custas do que Bourdieu (2007a:7) chama de violência simbólica, descrevendo-a como uma

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.

Essa relação hierárquica, que se institui e se mantém pela adesão da parte subordinada a uma cultura que a mantém num lugar inferior e pela sua disseminação como algo natural e, por conseguinte, imperceptível, dá lugar ao que Garcia Canclini (2003) chama de assimilação naturalizada da desigualdade que relaciona-se não só, mas estreitamente, com a produção midiática. Diferentes autores como Kellner e Bauman reforçam esta concepção. Para Kellner,

a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meio de imagens, discursos e espetáculos veiculados pela mídia. (KELLNER, 2001:11)

Bauman vai um pouco mais além e afirma que os meios de comunicação de massa também fornecem “a matéria bruta que seus leitores/espectadores usam para enfrentar a ambivalência de sua posição social” (2005: 104). Isso nos leva a pensar que questões como a atribuição de lugares sociais, os leques de possibilidades, as aspirações e as identidades são formadas econômica e culturalmente em um contexto em que os signos midiáticos remetem e estimulam sempre uma categorização do indivíduo, que termina por incorporar e classificar tanto o outro como a si mesmo<sup>8</sup>.

Dessa maneira, a análise das diferentes formas de representação, na perspectiva das investigações em comunicação, é também um a análise sobre o real, já que as representações são parte da realidade.

Nessa investigação que aqui apenas se apresentam os primeiros passos, o foco de análise recai sobre o universo das empregadas domésticas, tal como representado em produções audiovisuais. Essa escolha se deve ao desafio que é colocado ao pesquisador: o estudo de um universo de trabalho ao mesmo tempo invisível e presente no cotidiano de grande parte das residências brasileiras – inclusive nas de pesquisadores<sup>9</sup>. Por outro lado, essa profissão está historicamente atravessada por três tipos de clivagem social:

---

<sup>8</sup> Ver, a respeito, Bourdieu, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

<sup>9</sup> Esse fato pode trazer algum comprometimento da “objetividade” do pesquisador, mas na medida do possível se tentará contorná-lo e evitar partidarismos.

étnica, de gênero e de classe. É uma profissão feminina/ feminizada, composta majoritariamente por indivíduos de ascendência africana pertencente às camadas mais pobres da população que freqüentemente se deslocam dos lugares de origem rumo às metrópoles mais promissoras em termos de possibilidades profissionais. Mas, quase sempre, a falta de qualificação impede a entrada no mercado de trabalho por meio de outras profissões e o emprego como doméstica torna-se a possibilidade de sobrevivência, não uma opção profissional. Nesse sentido o trabalho doméstico – e aí não importam as características de quem os realiza – é sempre desqualificado, é como “tarefa menor”, repetitiva que não leva a lugar nenhum. Improdutiva<sup>10</sup>. Além disso, a desvalorização da profissão de empregada doméstica não acontece apenas pelo trabalho em si, mas por ser uma profissão feminina e que por isso tem menos valor no mercado das trocas simbólicas.

Para Bourdieu, o masculino está ligado à nobreza e é fácil notar pela “diferença entre um cozinheiro e uma cozinheira, entre o costureiro e a costureira” (2007a: 75). Para o autor, de certa forma, toda profissão se qualifica quando realizada por homens, ao passo que a feminização de uma profissão reduz o seu prestígio ou deseabilidade, como no caso aqui analisado, a profissão das empregadas domésticas. Esse desprestígio é ratificado pelas outras mulheres porque, ainda na perspectiva de Bourdieu

as próprias mulheres aplicam a toda a realidade, e, particularmente, às relações de poder em que se vêem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2007a: 45)

Ou seja, além da diferença social e cultural, há uma diferença entre as próprias mulheres, numa espécie de hierarquização, em que as empregadas “aparecem como uma categoria coletiva: ‘elas’” (KOFES, 2001: 235). E “elas” não pertencem à categoria das mulheres, lugar reservado somente às patroas (idem: 26).

Nesse sentido, esse segmento, mais do que explorado, sofre também de vários tipos de opressão.

Presente na sociedade brasileira desde a colonização, a figura da empregada doméstica tal qual se conhece hoje pode ter suas origens localizada no período pós-abolição, quando os negros então libertados tiveram de se encarregar de sua própria sobrevivência.

---

<sup>10</sup> Uma das demandas das empregadas domésticas é deixar de considerar este trabalho como não gerador de lucro, uma vez que fornece as condições necessárias para que outros tenham acesso a rendimentos.



Assim é que, por meio da análise de algumas narrativas audiovisuais que possuem como foco a empregada doméstica pretende-se, também, refletir sobre as diversas formas de colonização – externas/internas/dos saberes – a que estão submetidos os grupos e povos subalternos. A escolha do suporte audiovisual deve-se ao fato de se considerá-lo, aqui, de uma perspectiva que, a partir de algumas de suas características técnicas particulares, coloca-o como um meio extremamente relevante para despertar a atenção, o interesse e de reavivar a memória. Arlindo Machado (MACHADO:2001, p.25) chega a afirmar que as produções audiovisuais podem ser consideradas como um “convite à mobilização”.

Ainda sobre a existência de algumas características específicas dos meios audiovisuais, pode-se citar entre elas a existência de um forte processo de identificação com o representado. Jacques Aumont (AUMONT:2002, p.264) avalia que mesmo o

filme mais rudimentar, assim como o mais elaborado, é capaz de nos ‘prender’: todos nós tivemos essa experiência, na televisão, de deixar-nos ‘prender’ pela identificação com a narrativa de um filme que julgamos (intelectual, ideológica ou artisticamente) indigno de interesse, tanto quanto um filme reconhecido por nós como uma obra-prima.

### **Da chanchada à retomada**

Primeiramente, há que se deixar claro que não se trata aqui de uma análise fílmica, mas de um mapeamento das cartografias que a produção audiovisual tem construído sobre essa categoria profissional, ou seja dos sentidos que lhe são atribuídos a partir da construção de personagens.

Trata-se, sim, de investigar o que se diz delas, quem fala para elas, por elas ou no lugar delas? Como são apresentadas suas realidades concretas, seus sonhos e suas possibilidades?

Em termos metodológicos categorias como trabalho, sexo e campo de possibilidades serão consideradas relevantes, bem como as representações, negativas, positivas, irreais apresentadas pela mídia. A pesquisa empírica deverá ser guiada pelas noções de identificação, aceitação social, construção de laços sociais e afetivos, auto-imagem, identidade e perspectivas possíveis.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Nesse sentido, a análise mais extensa e aprofundada poderá deter-se em alguns aspectos que prometem ser relevantes: a) Existência (perfil individual ou coletivo): que espaço ocupam os personagens na produção analisada? Como são caracterizados nos diferentes segmentos sociais presentes na trama? Que atividades desenvolvem? Como qual a sua aparência física, necessidades, hábitos, perspectivas etc; b) Valores: o que, em relação aos personagens, aparece como certo ou errado, bom ou ruim, desejável ou não, possível ou impossível? Qual o perfil dos personagens que representam o bem e o mal? Quais as recompensas e punições sofridas por eles? O que as determina?; c) Relacionamentos: qual é a estrutura social mostrada? Que grupos sociais se contrapõem? Como se estruturam as



Historicamente a figura da empregada doméstica é uma presença constante nas produções audiovisuais. Na cinematografia brasileira, assim como na televisiva, participam quase sempre em pequenos papéis, nos quais geralmente pouco saem de seu local de trabalho: cozinha e área de serviço. Em geral, quando ocupam um maior espaço na trama, desde produções da chanchada até as mais atuais – como *Domésticas*, o filme, podem ser encontrados diversos “modelos” de empregadas domésticas<sup>12</sup>: das grandes mães às messalinas suburbanas em competição pelo lugar social da “patroa”, passando pela competência silenciosa e resignada, encontram-se formas variadas de representação. O que há em comum: a falsa proximidade, as desconfianças, a condição subalterna, as pequenas subversões, a falta de espaço próprio, a invasão de privacidade, a falta de perspectiva profissional, a proximidade com o assédio sexual.

E para tentar identificar alguns elementos mais constantes nas produções e, por implicação, no imaginário social, foram escolhidos quatro filmes: *O Romance da Empregada*<sup>13</sup>, *Cronicamente Inviável*<sup>14</sup>, *Domésticas – o filme*<sup>15</sup> e *O casamento de Louise*<sup>16</sup>. A escolha desses filmes tão díspares, realizados em diferentes épocas, estilos e gêneros pretendeu, exatamente, verificar se e como certas representações da profissão se mantêm ao longo dos anos e estão presentes em produções tão distintas. Segundo a concepção de Aumont, um dos objetivos de estudar o cinema narrativo está no seu nível de representação social, “em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma” (AUMONT, 1995: 98). Além disso, as narrativas em seu desenvolvimento dialógico oferecem a oportunidade de analisar não apenas nas imagens, mas também os diálogos, considerando, como observa Martin a “fala [como] um fator constitutivo da imagem (fator privilegiado, é verdade, pela importância de seu papel significativo)” (AUMONT, 2003: p.176). Imagens e falas compõem, assim, um discurso significativo que permite estabelecer relações, considerar traços comuns, aspectos predominantes, a respeito da construção da imagem das empregadas domésticas no cinema brasileiro.

---

famílias (papéis desempenhados pelos pais, filhos, avós...)? Como se apresenta o relacionamento social e familiar dos personagens? Quais as relações sexuais e afetivas apresentadas como desejáveis, possíveis ou não?

<sup>12</sup> Alguns exemplos de filmes que abordam a profissão: *Cala a boca*, de Eurides Ramos, 1958; *Minervina vem aí*, de Eurides Ramos, 1959; *Como é boa a nossa empregada* de Ismar Porto e Victor di Melo, de 1963; *Empregada para todo o serviço*, de Geraldo Gonzaga, 1977; *Lição de amor*, de Eduardo Escorel, de 1975.

<sup>13</sup> Direção de Bruno Barreto, 1988.

<sup>14</sup> Direção de Sérgio Bianchi, 1999.

<sup>15</sup> Direção de Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001.

<sup>16</sup> Direção de Betse de Paula, 2000.

## Os filmes – Isso é vida?<sup>17</sup>

Apesar de não ter um foco predominante na personagem da empregada doméstica, o filme *Cronicamente Inviável* trata das relações sociais hierarquizadas em que se interligam histórias de seis personagens que, separados inicialmente, vão se interligar no decorrer da narrativa. Seu interesse decorre da situação peculiar – mas não de todo incomum – do vínculo entre empregadas e patrões, ao narrar a história de Josilene (a doméstica) e sua longa história de trabalho para a família de sua patroa. Seus pais trabalharam quase de graça para os pais de Maria Alice (sua patroa) e ela – Josilene – trabalha também quase de graça na casa de sua patroa. Nas poucas cenas em que aparece é inferiorizada, considerada como uma pessoa sem inteligência e sem esforço nos afazeres domésticos. As vinganças, ou as possíveis subversões são mostradas na cena em que leva o namorado para a cama dos patrões, onde é flagrada. Aliás, o respeito, a distância e a inviolabilidade da cama dos patrões parece ser o símbolo da distinção, da diferença do lugar social ocupado pelos indivíduos.

O *Casamento de Louise* é a tradução contemporânea em tom farsesco da fantasia do príncipe encantado e aborda as semelhanças e diferenças entre as duas protagonistas: tanto a patroa, Louise (Sílvia Buarque) quanto a empregada, Luzia (Dira Paes), estão à procura de seu par romântico e se relacionam com ex-maridos complicados. A conquista do príncipe encantado, personificado na figura de um maestro sueco, por Louise, deve acontecer por meio de um almoço preparado por Luzia. O aparecimento inesperado do ex-marido da empregada, o jogador de futebol Bugre (Marcos Palmeira), para reconquistá-la, leva à suposição de que os casais estão adequadamente formados. Nas tramas da sedução, que passam por um folclórico e estereotipado almoço produzido entre batuques de caçarolas e danças de caipirinhas, o enredo clássico é invertido e os pares são trocados. Ou seja, ao mesmo tempo em que mostra o arranjo afetivo “natural”, com os pares oriundos do mesmo meio social, o desfecho invertido remete, uma vez mais, para a possibilidade de ascensão social das empregadas domésticas quase que exclusivamente por meio de um casamento vantajoso, com alguém de classe social superior. Indicação certa de que, dentro da própria profissão, não há possibilidade de crescimento de qualquer espécie.

Em *Romance da Empregada* (Bruno Barreto, 1988), Fausta tenta romper o “destino” ou a “sina” de ser empregada doméstica ao sonhar com a celebridade de uma

---

<sup>17</sup> Pergunta que aparece nos créditos finais de *Domésticas*, o filme.



Tina Turner (cantora estadunidense) e com a mudança de uma casa repetidamente invadida pelas enchentes. Fausta mantém com os homens uma relação de proveito: sem reservas éticas, remorsos ou escrúpulos, sua ação se destina a realizar seus desejos de uma vida materialmente mais digna. Seu romance com um idoso apaixonado nada tem de idílico e a reciprocidade afetiva está condicionada às vantagens materiais que este pode oferecer. A ascensão social que tem como parâmetro a vida “classe média” da casa onde trabalha e onde realiza seu desejo particular ao transgredir a sagrada regra de não se apropriar da vida alheia: com o vestido e acessórios da patroa em viagem, transmuta-se temporariamente na Tina Turner do subúrbio. Com o marido, a relação se restringe à divisão das despesas e a tônica é a da impaciência. Embora haja outras empregadas domésticas como coadjuvantes, se restringem a figurar como acompanhantes da protagonista em seus trajetos e passeios pela cidade e ajudar a compor o quadro representativo das empregadas. Neste filme impera a sordidez e a promiscuidade das favelas, dos meios de transporte, das relações sociais.

*Domésticas, O Filme* foi inspirado na peça “Domésticas” de Renata Melo e conta a história de Roxane (Graziela Moretto), Cida (Renata Melo), Créo (Lena Roque), Quitéria (Olívia Araújo) e Raimunda (Cláudia Missura). Misturando histórias ficcionais com depoimentos, que dão uma aparência de documentário ao filme, e saindo por isso às vezes da estrutura de decupagem clássica, *Domésticas* traz, além da crítica, bastante humor para descrever a relação das empregadas domésticas com as patroas. Diferente dos outros filmes analisados neste trabalho, *Domésticas, O Filme* é o único a mostrar exclusivamente o ponto de vista das empregadas, tanto no discurso, quanto nas locações, que se passam quase que unicamente nas cozinhas e dependências de empregadas das casas das patroas. Segundo a antropóloga Jurema Brites (2007:103)

“quarto de empregada”, “banheiro de empregada”, “dependência de empregada” são espaços de segregação (...). Podem estar cheios de entulhos, vassouras, baldes e tudo que “não presta mais” ou que deve permanecer escondido para não perturbar a beleza e a ordem do lar.

No filme, a personagem Créo, para dormir, desdobra algo que se parece com uma cama de tão minúsculo é o aposento a ela destinado.

Nas “entrevistas” com as protagonistas, em cena as aspirações, as perspectivas, as possibilidades de mudança de vida, os gostos: ser doméstica é “sina”, diz uma delas. Sina que deve ser seguida pelas novas gerações: avó, mãe e neta empregadas domésticas. A única recusa bem sucedida, a de Kelly, jovem filha da personagem Créo,



causa transtornos, desespero e insegurança à mãe, como toda ruptura de padrões.<sup>18</sup> A ambição de Roxane em se tornar modelo a leva ao mundo dos “programas” sexuais. Nos dois casos, a desesperança e a descrença nas perspectivas de profissão e de vida. Nos dois casos a assimilação de certa “altivez” no trato com os subalternos adquirida com a convivência com os “superiores”.

No cotidiano das personagens, as atribuições das tarefas diárias são tantas que, mesmo nas cenas amorosas, fora do horário de expediente, a metáfora para o ato sexual é o desempenho dos eletrodomésticos. Cenas que podem ser lidas também em outra direção: mesmo no ritmo do embate amoroso estão presentes as atividades e os aparelhos utilizados nas tarefas cotidianas.

Há também a convivência com a sempre presente desconfiança gerada pelo fato de pessoas estranhas compartilharem a mesma moradia. Em um trecho de *Domésticas, O Filme*, três personagens, Quitéria, Roxane e Zefa, conversam na cozinha, numa tentativa de consolo à primeira que, tendo entregado todos os móveis da casa da patroa para ladrões disfarçados, terá que ir à delegacia prestar depoimento. As falas revelam claramente que não há harmonia possível: *Elas (as patroas) aturam a gente porque elas não gostam de limpar bosta, esfregar chão, lavar as cueca dos marido, né não?* Do ponto de vista das empregadas, revela-se a percepção da desvalorização do serviço doméstico. Além do mais, qual a perspectiva de mudança? Que alternativa profissional seguir? Daí a pergunta final do filme: “Isso é vida”?

### **Sobre representações e lutas**

Sabe-se que identificar as formas como determinados segmentos sociais são representados na mídia, denunciar os estereótipos, as discriminações, as representações negativas não é tarefa suficiente para mudar as hierarquias e desigualdades sociais. Retomando Spivak e sua crença mais no poder da ação política que da representação, sua proposta de encaminhamento das possibilidades de reconhecimento passam antes por não permitir a continuidade da violência simbólica (e material), pelas estratégias de resistências e de negociações do que pelo rápido reconhecimento pelo Outro. Assim, quando se olha mais de perto as diversas lutas sociais, em particular as especificidades da luta por reconhecimento das empregadas domésticas, encontra-se razão para este esforço. Os mais diversos movimentos sociais se deram conta de que para atingir seus

---

<sup>18</sup> Vale ressaltar que as três personagens que tentam abandonar a profissão têm nomes estrangeiros e significativos: Fausta, Kelly e Roxane, estrangeiros em relação ao país e em relação aos nomes mais comuns nas camadas populares.



objetivos se fazia necessária uma mudança cultural, uma mudança que se refletisse nas experiências cotidianas. Essa mudança passa pela tanto linguagem, para a importância de se referir de novas formas àquilo que deve ser superado quanto pelas subversões e resistências que são capazes de elaborar.

Em relação a um incipiente movimento das empregadas domésticas, vale notar que as demandas foram sempre encampadas pelo movimento feminista e pelo movimento feminista negro. Apesar da primeira associação de trabalhadoras domésticas ter sido criada em 1936, apenas a constituição de 1988 as reconhece como categoria de trabalho e possibilita a transformação das associações em sindicatos. De acordo com dados do IBGE, existem mais de 6,5 milhões de trabalhadores domésticos, sendo que 6,2 milhões são mulheres. Dados da OIT mostram que, em 2006, somente 27,8% de trabalhadores domésticos tinham carteira assinada. 75,6% das mulheres negras e 69,6% das mulheres não-negras trabalhadoras domésticas não são registradas. Segundo os dados da Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílios – PNAD (2006), em relação à organização da categoria profissional, o emprego doméstico é o que apresenta o menor índice de filiação sindical. No Brasil, apenas 1,9% dos trabalhadores domésticos são sindicalizados. Em Goiás, os dados da PNAD informam que existem cerca de 249 mil mulheres em serviços domésticos, mas, segundo a Presidente do Sindicato dos Trabalhadores Domésticos de Goiás, Rosária Ribeiro de Oliveira, são apenas entre 1700 a 1800 profissionais sindicalizadas.

### **Explicações? Subversões, resistências, identidade**

Pode-se interpretar, a partir dos filmes, que as armas possíveis de ser utilizadas para a sobrevivência emocional das empregadas domésticas são as pequenas subversões, que podem ser consideradas também atos de resistência. Em *Domésticas, O Filme*, Roxane se ressentida do comportamento das patroas, falando que: “*se deixar, ó, elas munta em cima*”. E prossegue, irritada pela ausência usual da patroa no dia do pagamento: fumando, garante que vai encher a casa de fumaça e que de lá não sai, mesmo que tenha que deitar na cama da patroa “de sapato e tudo” e dormir na sala: “*Depois elas fica tudo chocada quando põe veneno nas comida, Pinho Sol, Ajax, pra vingar as maldade que elas faz com a gente*”. A mesma Roxane fala que as patroas pensam que empregadas são todas bandidas. Mas o furto ou a iminência dele pode mostrar mais do que a possibilidade de uma ação subversiva. A desconfiança sobre o



roubo também mostra a divisão social, em que a patroa se situa no mundo dos ricos e a empregada, no dos pobres. (KOFES, 2001: 380)

Comum a todos os filmes é a diminuição profissional: Luzia (*O casamento de Louise*), ao ser apresentada ao maestro Helstron, se define como “Secretária para Assuntos de Administração Doméstica”. E Roxane (*Domésticas, O Filme*), logo no começo do filme, afirma que quer fazer um curso de modelo, porque não é doméstica, mas sim *está* doméstica, mas não por muito tempo. Em seu depoimento na delegacia (para defender Quitéria), ao falar sua profissão para o delegado, prefere se identificar como “modelo e manequim”. E nos depoimentos finais do filme, sua fala para a câmera é bastante ilustrativa:

Que nem quando a pessoa é pequena e alguém pergunta assim: que que você vai ser quando crescer, a pessoa responde, artista de novela... é... enfermeira, bailarina, nenhuma pessoa responde “ai, eu queria ser empregada doméstica”, porque isso daí não é um desejo, né, que a pessoa tem. É uma sina mesmo. (*Domésticas, o Filme*).

Este reconhecimento da inferioridade pode também ser interpretado como uma assimilação “naturalizada” das desigualdades e a ausência de um projeto coletivo de transformação, mas ao contrário o desejo de ascensão social individual – via casamento ou relação afetiva.

Sendo assim, nota-se que representação das empregadas domésticas no cinema se dá de acordo com uma estrutura de pensamento limitador e estereotipado em consonância com uma matriz cultural excludente e preconceituosa. Nos quatro filmes analisados (mesmo tendo eles estilos diferentes), as empregadas são “elas”, e estão nas categorias: do sujo, do grotesco, do burro, do submisso, do místico, do invasor, do desonesto, do outro, que sabe muito ou tudo dos patrões, mas que para eles é, ao mesmo tempo, um verdadeiro desconhecido. A existência de um espaço para identificação do espectador com este universo – feminino e doméstico – é utilizada para a apresentação de personagens que o constroem como algo desprezível, desesperançado, ignorante, sem perspectivas. Desqualificado. Ora, o que os filmes mostram não é o que está disponível na cultura brasileira e nas representações que comumente se constroem sobre essas profissionais, mas parte do que está na cultura. E exatamente a parte mais estreita, limitada, grosseira e por isso mesmo mais desvalorizada.

Entretanto, identificar as formas como determinados segmentos sociais são representados na mídia, denunciar os estereótipos, as discriminações, as representações



negativas não é tarefa suficiente para mudar as hierarquias e desigualdades sociais. Retomando Spivak e sua crença mais no poder da ação política que da representação, sua proposta de encaminhamento das possibilidades de reconhecimento passam antes por não permitir a continuidade da violência simbólica (e material), pelas estratégias de resistências e de negociações do que pelo rápido reconhecimento pelo Outro.

Assim, quando se olha mais de perto as diversas lutas sociais, em particular as especificidades da luta por reconhecimento das empregadas domésticas, encontra-se razão para este esforço. Os mais diversos movimentos sociais se deram conta de que para atingir seus objetivos se fazia necessária uma mudança cultural, uma mudança que se refletisse nas experiências cotidianas. Essa mudança passa pela tanto linguagem, para a importância de se referir de novas formas àquilo que deve ser superado quanto pelas subversões e resistências que são capazes de elaborar.

Em relação a um incipiente movimento das empregadas domésticas, vale notar que as demandas foram sempre encampadas pelo movimento feminista e pelo movimento feminista negro. Apesar da primeira associação de trabalhadoras domésticas ter sido criada em 1936, apenas a constituição de 1988 as reconhece como categoria de trabalho e possibilita a transformação das associações em sindicatos. De acordo com dados do IBGE, existem mais de 6,5 milhões de trabalhadores domésticos, sendo que 6,2 milhões são mulheres. Dados da OIT mostram que, em 2006, somente 27,8% de trabalhadores domésticos tinham carteira assinada. 75,6% das mulheres negras e 69,6% das mulheres não-negras trabalhadoras domésticas não são registradas. Segundo os dados da Pesquisa Nacional de Amostra por Domicílios – PNAD (2006), em relação à organização da categoria profissional, o emprego doméstico é o que apresenta o menor índice de filiação sindical. No Brasil, apenas 1,9% dos trabalhadores domésticos são sindicalizados. Em Goiás, os dados da PNAD informam que existem cerca de 249 mil mulheres em serviços domésticos, mas, segundo a Presidente do Sindicato dos Trabalhadores Domésticos de Goiás, Rosária Ribeiro de Oliveira, são apenas entre 1700 a 1800 profissionais sindicalizadas.

Não por muitas outras razões as demandas das trabalhadoras domésticas foram sempre ligadas a outros movimentos, pois transformações coletivas implicam também mudanças subjetivas. O que não é propriamente um fato negativo, ao se considerar que, da perspectiva dos estudos pós-coloniais existe uma necessidade de políticas de tradução, em que os diversos movimentos e organizações consigam encontrar – e trabalhar – aquilo que os une, que possuem em comum. Nada impede que organizações,



movimentos sociais e mesmo pesquisadores interessados em projetos de descolonização dos poderes, dos saberes (e dos seres) se articulem em busca de caminhos que não sejam, necessariamente, os caminhos do conhecimento oficial, racional, eurocêntrico, mas que incorpore em suas perspectivas outras experiências de vida. Entretanto, a questão da autopercepção e das formas de reconhecimento do próprio grupo é fundamental para qualquer tipo de organização coletiva, uma vez que as representações de si, a auto-imagem grupal devem ser portadoras de algum valor social, valor este compartilhado nas relações interindividuais.

Tentar descortinar um pouco esse universo tão próximo e ao mesmo tempo tão distante pode contribuir para que este segmento se re-conheça mais e melhor e possa, a partir desse reconhecimento iniciar um movimento de re-existência individual e coletiva menos colonizada e mais digna, em que as hierarquias de saber, de raça, classe, gênero possam ser identificadas e questionadas.

### **Referências Bibliográficas**

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de interpretação fílmica**. Campinas: Papirus, 2002.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BERNADET, J-C. **Cineastas e Imagens do povo**. S. Paulo Cia das Letras, 2003.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema**, Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_, Pierre. **A dominação masculina**. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

BRITES, Jurema. **Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores**. Cad. Pagu, Campinas, n. 29, 2007. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acesso em: 04 Jun 2008.

GARCIA-CANCLINI, N. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. S. Paulo: EDUSP, 2003.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. 2ª edição. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.



- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- JATOBÁ, Roniwalter. **Trabalhadores do Brasil: histórias do povo brasileiro**. S. Paulo: Geração editorial, 1998.
- KEHL, Maria Rita. **Desejo e liberdade: a estética do ressentimento**. In: *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. BARTUCCI, G.(org). Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KOFES, Suely. **Mulher, mulheres – identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. S. Paulo: EDUSP, 2001, p.25
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros**. S. Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SHOHAT, E. e STAM. R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. S. Paulo: Cosacnaify, 2006.
- SPIVAK. Gayatri G. Can the subaltern speak? In: Bill Ashcroft et al. **The post-colonial studies reader**. London: Routledge, 2006.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- ZIZEK, Slavoj. **En defensa de la intolerancia**. Madrid:Sequitur, 2007.

### **Filmes**

- Cronicamente Inviável, Sérgio Bianchi, 1999
- Domésticas - o filme, Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001.
- O casamento de Louise – Betse de Paula, 2001
- O romance da empregada, Bruno Barreto, 1988.