



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1110

Figuração e potências da trabalhadora doméstica no cinema brasileiro recente

Figuración y potencias de la trabajadora doméstica en el reciente cine brasileño

Figuration and powers of the domestic worker in recent Brazilian cinema

Romane Carrière

Doutoranda contratual no Centre d'Etudes et de Recherches Comparées sur la Création (CERCC) da École Normale Supérieure de Lyon (ENS).
Docente na ENS de Lyon, França.
E-mail: romane.carriere@orange.fr
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8915-1714>

Resumo: Neste artigo, propomos analisar a figuração da trabalhadora doméstica em três filmes recentes: *Trabalhar cansa* (2011), realizado pela dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos realizados por Kleber Mendonça Filho. Esses filmes valem-se de elementos de suspense e/ou sobrenaturais, o que traz consequências na figuração da trabalhadora doméstica. Trazemos a hipótese de que as modalidades utilizadas pelos filmes para representar a trabalhadora doméstica questionam, sob uma nova luz, as dominações e desigualdades sofridas por essa categoria profissional. Assumimos que esses filmes desfazem a representação convencional da trabalhadora doméstica no cinema, porque ela aparece como uma figura fundamentalmente outra, uma alteridade absoluta que vai escapar ao entendimento tanto dos empregadores, quanto do espectador. Consideramos que o trabalho de historicização efetuado pelos filmes nos convida a pensar a herança do passado colonial e escravista do Brasil que se manifesta no trabalho doméstico, ainda marcado por formas de “colonialidade” (Quijano, 2005). Ao longo deste ensaio, estudaremos o papel subversivo e político da personagem da trabalhadora doméstica que perturba a narrativa dos filmes, desestabiliza as relações com os empregadores, desnaturaliza o trabalho doméstico e nos convida a encarar alguns impensados do trabalho doméstico. Mediante análises fílmicas, mostraremos que essas profissionais se valem de três estratégias para aparecer e ficar na imagem nos filmes: manter distância, ocupar o plano e tornar-se fantasma.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Trabalhadora doméstica; Colonialidade; Política.



Resumen: En este artículo, nos proponemos analizar la figuración de la trabajadora doméstica en tres películas recientes: *Trabalhar cansa* (2011), dirigida por el dúo Juliana Rojas y Marco Dutra, *O som ao redor* (2012) y *Aquarius* (2016), ambas dirigidas por Kleber Mendonça Filho. Estas películas utilizan elementos de suspense y/o sobrenaturales, lo que tiene consecuencias para la representación de la trabajadora doméstica. Nuestra hipótesis es que las modalidades utilizadas por las películas para representar a la trabajadora doméstica cuestionan, bajo una nueva luz, las dominaciones y desigualdades sufridas por ellas. Suponemos que estas películas deshacen la representación convencional de la trabajadora doméstica en el cine, dado que ella aparece como una figura fundamentalmente otra, una alteridad absoluta que escapa a la comprensión tanto de los empleadores como de los espectadores. Creemos que el trabajo de historización realizado por las películas nos invita a pensar en el legado del pasado colonial y esclavista de Brasil, que se manifiesta en un trabajo doméstico que sigue marcado por formas de “colonialidad” (Quijano, 2005). A lo largo de este ensayo, estudiaremos el papel subversivo y político del personaje de la trabajadora doméstica que perturba la narrativa de las películas, desestabiliza las relaciones con los empleadores, desnaturaliza el trabajo doméstico y nos invita a enfrentarnos a algunos de los impensamientos del trabajo doméstico. A través del análisis de las películas, mostraremos que las trabajadoras domésticas utilizan tres estrategias para aparecer y permanecer en la imagen en las películas: mantén la distancia, ocupar el plano y convertirse en fantasma.

Palabras clave: Cine brasileño; Trabajadora doméstica; Colonialidad; Política.

Abstract: In this article, we propose to analyse the figuration of the domestic worker in three recent films: *Trabalhar cansa* (2011), directed by the duo Juliana Rojas and Marco Dutra, *O som ao redor* (2012) and *Aquarius* (2016), both directed by Kleber Mendonça Filho. These films use elements of suspense and/or the supernatural, which has consequences for the portrayal of the domestic worker, which has consequences for the portrayal of the domestic worker. We hypothesise that the modalities used by the films to represent the domestic worker raise the question about dominations and inequalities suffered by them, in a new light. We assume that these films undo the conventional representation of the domestic worker in cinema, who appears as a fundamentally other figure, an absolute otherness that escapes the understanding of both employers and viewers. We believe that the work of historicisation carried out by the films invites us to think about the legacy of Brazil's colonial and slave-owning past, which manifests itself in domestic work that continues to be marked by forms of “coloniality” (Quijano, 2005). Throughout this essay, we will study the subversive and political role of the domestic worker character who disrupts the film's narrative, destabilises relations with employers, denaturalises domestic work and invites us to face up to some of the unthoughts of domestic work. Through film analyses, we will show that domestic workers use three strategies to appear and remain in the film's image: staying away, occupying the shot and becoming a ghost.

Keywords: Brazilian cinema; Domestic worker; Coloniality; Politics.

Introdução

Neste artigo, propomos analisar a representação da trabalhadora doméstica em três filmes recentes: *Trabalhar cansa*, realizado pela dupla Juliana Rojas e Marco Dutra em 2011, *O som ao redor* e *Aquarius*, ambos realizados por Kleber Mendonça Filho, respectivamente em 2012 e 2016. Esses filmes utilizam parcialmente elementos de suspense e/ou sobrenaturais, o que traz consequências na figuração da trabalhadora



doméstica.

No Brasil, o trabalho doméstico¹ é assumido principalmente por mulheres negras, periféricas e com baixa renda². Apesar dos progressos em termos de direitos e de condições de trabalho, como a emenda constitucional chamada “PEC das Domésticas” promulgada em 2013, as trabalhadoras domésticas formam um grupo social que continua sendo precarizado e marginalizado. Desse modo, consideramos que o conceito de interseccionalidade (Crenshaw, 2002) - formulado inicialmente pela jurista Kimberlé Crenshaw em 1989 e que designa a “imbricação das relações de poder” (Vigoya e Pinho, 2023, p. 194), o entrelaçamento de dominações - nos permite entender melhor a situação específica das trabalhadoras domésticas que sofrem discriminações interligadas.

A configuração atual do trabalho doméstico no Brasil tem muitos elementos herdados do período colonial e da escravidão. Consideramos que o trabalho doméstico continua sendo marcado por formas de “colonialidade” (Quijano, 2005). Esse conceito, forjado por Aníbal Quijano, e que tem um papel central nas teorias decoloniais, nos permite pensar a perpetuação do sistema colonial que se manteve mesmo depois da independência do Brasil. O sistema moderno/colonial, que resultou da conquista e da colonização da América Latina pelos europeus, impôs uma hierarquização social dos seres humanos em função de uma série de critérios (gênero, raça, de religião etc.), levando à exclusão das populações que se situavam fora do padrão masculino, branco e cristão.

¹ Segundo a Organização Internacional do Trabalho (OIT), “*their work may include tasks such as cleaning the house, cooking, washing and ironing clothes, taking care of children, or elderly or sick members of a family, gardening, guarding the house, driving for the family, and even taking care of household pets. A domestic worker may work on full-time or part-time basis; may be employed by a single household or through or by a service provider; may be residing in the household of the employer (live-in worker) or may be living in his or her own residence (live-out). [...] Although they provide essential services, domestic workers rarely have access to rights and protection. [...] They also face some of the most strenuous working conditions. [...] They are also vulnerable to violence and harassment, and restrictions on freedom of movement. Informal domestic workers are particularly vulnerable. Informality in domestic work can partly be attributed to gaps in national labour and social security legislation, and partly to gaps in implementation.*” (tradução dada pela OIT em português: “o trabalho doméstico pode incluir tarefas como limpar a casa, cozinhar, lavar e passar roupas, cuidar de crianças e pessoas idosas ou doentes, cuidar de jardins, proteger a casa, dirigir para famílias e até mesmo cuidar de animais domésticos. [...] Trabalhadoras(es) domésticas(os) podem: trabalhar em tempo integral ou parcial, ser empregada(o) por uma única família ou por várias, morar na casa do(a) empregador(a) ou em sua própria residência. [...] Atualmente, as(os) trabalhadoras(os) domésticas(os) geralmente recebem salários muito baixos, trabalham horas excessivamente longas, não possuem um dia de descanso semanal garantido e, às vezes, são vulneráveis a abusos físicos, mentais e sexuais ou a restrições à liberdade de movimento. A exploração de trabalhadoras(es) domésticas(os) pode ser parcialmente atribuída a lacunas na legislação nacional sobre trabalho e emprego”). (OIT, sem data)

² Segundo um documento publicado pelo DIEESE, que se baseia sobre dados da Pnad Contínua, do IBGE, realizados entre 2019 e 2020, “MULHERES representam mais de 92% das pessoas ocupadas em trabalho doméstico, das quais mais de 65% são NEGRAS”. A informalidade continua sendo predominante, assim que um rendimento médio mensal baixo de R\$ 876 em 2020. (DIEESE, 2022b)



Nesse contexto, o trabalho doméstico, que era socialmente desvalorizado, foi principalmente atribuído às mulheres negras. Em 1888, com a proclamação da Lei Áurea que aboliu a escravidão no Brasil, a estrutura social do trabalho doméstico permaneceu, mesmo que ele tenha se tornado remunerado. A divisão sexual e racial que caracterizava o trabalho doméstico foi reproduzida, o que explica a precariedade e as discriminações ainda sofridas pelas trabalhadoras domésticas:

Assim, às mulheres de cor (gênero + raça/cor), duplamente em situação de dominação, destina-se o trabalho doméstico, invisibilizado na composição social brasileira. Por reunir características inferiorizadas (raça/cor, gênero e divisão sexual do trabalho), o serviço doméstico remunerado ocupa espaços de negação de direitos e informalidades. Durante o século passado, toda a legislação criada para cuidar dos assuntos relacionados ao emprego doméstico não garantia às domésticas os mesmos direitos assegurados as outras categorias de trabalhadores, inferiorizando-as ainda mais. (Cruz, 2016, p. 72).

A trabalhadora doméstica no cinema brasileiro de ficção

A invisibilização, assim como a permanência de estereótipos sobre as trabalhadoras domésticas, moldaram a representação da empregada doméstica no cinema brasileiro de ficção. O pesquisador Daniel Matos (2021) distingue três modos de figuração da empregada doméstica na história do cinema brasileiro de ficção: a ridicularização, a sexualização e a conscientização da empregada doméstica (Matos, 2021). Segundo Matos, um mesmo filme pode ativar, ao mesmo tempo e com graus diversos, esses diferentes modos, que não são contraditórios entre si. Matos recusa uma abordagem cronológica, o que nos leva a pensar que a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro não segue uma evolução linear, mas uma evolução numa forma espiralar, evidenciando a persistência de alguns clichês ao longo do tempo assim como as rupturas na representação da empregada.

A figura da trabalhadora doméstica aparece primeiro nos anos 1960, nas comédias chanchadas, como *Cala a boca*, *Etelvina* (1958, Eurides Ramos) e *Minervina vem aí* (1960, Eurides Ramos), ambos estrelados por Dercy Gonçalves no papel da empregada doméstica. Apesar das diversas análises possíveis da personagem da



empregada nesses filmes (inclusive em sua dimensão subversiva), Matos destaca principalmente a visão negativa da empregada nessas comédias, que desenvolvem uma ridicularização da trabalhadora. Mais recentemente, filmes com aspectos cômicos, como *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Três verões* (Sandra Kogut, 2019), nos quais Regina Casé³ interpreta o papel de uma empregada, têm uma filiação implícita com as comédias estreladas por Dercy Gonçalves. Esses filmes retomam com a visão engraçada e bem-humorada da empregada doméstica, mas moldam um retrato mais complexo e político dela.

Depois, a sexualização forma outro aspecto recorrente da representação da empregada doméstica no cinema. Matos cita o exemplo da pornochanchada *Como é boa nossa empregada* (Ismar Porto e Victor di Mello, 1973), *O casamento de Louise* (Betse Paula, 2001), ou mais recentemente *Casa Grande* (Fellipe Barbosa, 2014). Esses filmes retomam, em graus variados, o clichê da mulata sensual⁴, da empregada cujo corpo deve cumprir os desejos sexuais de seus senhores e servir para a iniciação sexual dos filhos adolescentes. Enfim, o terceiro modo proposto por Matos é a “conscientização da empregada doméstica”, com filmes que “desvela[m] as violências e explorações vivenciadas pelas empregadas e evidencia[m] o trabalho doméstico remunerado como fruto de uma construção social” (Matos, 2021, p. 152). O ponto comum entre os filmes citados por Matos é que eles propõem uma representação mais complexa e política da trabalhadora doméstica. Dentro dessa categorização bastante ampla, encontramos filmes radicais e iconoclastas, como *Cuidado, madame* (Júlio Bressane, 1970), mas também as comédias citadas acima (*Que horas ela volta?*, *Três verões*), filmes mais dramáticos como *Romance da empregada* (Bruno Barreto, 1988), ou filmes de nosso corpus (*Trabalhar cansa* e *Aquarius*) que compõem um subgrupo.

Apesar de ser funcional, a categorização proposta por Matos nos parece demasiado generalista e precisa ser examinada em maior profundidade. Daí a nossa proposta de analisar a figuração da trabalhadora doméstica em *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). Os filmes citados acima são meramente filmes de ficção: cabe assinalar também a presença de documentários que marcaram a representação da trabalhadora doméstica, como *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), cujo dispositivo

³ Regina Casé é uma atriz que desponta, nos anos 1970, no seio do grupo cômico/anárquico *Asdrúbal trouxe o trombone*.

⁴ A representação preconceituosa que erotiza e sexualiza o corpo da escrava negra, e logo da mulher negra, que é bastante presente nas artes, tem como base conceitual o pensamento de Gilberto Freyre desenvolvido em *Casa-Grande & Senzala* (1933). No cinema, a visão freyreana teve um eco bastante forte (especialmente no filme *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, 1976) e fica ainda presente hoje, apesar de incluir uma dimensão crítica (Sampaio; Prysthon, 2022).

de filmagem permitia vislumbrar as relações de poder misturadas com afeto entre as trabalhadoras domésticas e os filhos adolescentes dos empregadores que cresceram junto com elas.

O corpus: primeiros elementos de análise

Postulamos que os filmes de nosso *corpus* exploram outra via para representar a trabalhadora doméstica. Antes de tudo, esses filmes compartilham três características. Primeiro, embora tratem do trabalho doméstico remunerado, essa problemática é sempre minoritária na narrativa dos filmes. Trata-se de um assunto periférico, se comparado a longas como *Que horas ela volta?*, ou, inclusive, *Casa Grande*, centralizados nesse aspecto socioeconômico. Por conseguinte, as personagens trabalhadoras domésticas nos filmes de nosso *corpus* são somente personagens secundárias, quase figurantes em alguns casos. Segundo, os filmes adotam, na maior parte do tempo, o ponto de vista dos empregadores, que constituem as personagens principais das narrativas. Portanto, a trabalhadora doméstica aparece retratada desde a perspectiva deles. Por fim, os filmes mobilizam elementos de suspense ou sobrenaturais, o que afeta a representação da trabalhadora doméstica.

Qual seria o lugar das trabalhadoras domésticas em *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Aquarius*? Como os filmes renovam a figuração dessa categoria profissional? A marginalização da trabalhadora doméstica, a posição minoritária que ela ocupa e a tensão entre visibilidade e invisibilidade que a afeta nos convidam a pensar quais são as estratégias usadas por ela nos filmes para se tornar visível, para reivindicar seu lugar, sua existência, para fazer ouvir sua voz e para contar sua história.

Apostas estéticas e políticas

A partir desses primeiros elementos de análise, elaboramos a hipótese de que as modalidades utilizadas pelos filmes do *corpus* para representar a trabalhadora doméstica questionam, sob uma nova luz, as dominações e desigualdades sofridas por ela. Assumimos que esses filmes desfazem a representação convencional da trabalhadora doméstica no cinema: nos filmes do *corpus*, a trabalhadora doméstica aparece como uma figura fundamentalmente outra, uma alteridade absoluta que vai escapar ao entendimento tanto dos empregadores quanto do espectador.

A presença de elementos de suspense ou sobrenaturais nos filmes traz

consequências na figuração da empregada. Assim, nos filmes do *corpus*, o estatuto ontológico da trabalhadora doméstica é caracterizado pela incerteza, porque ela pode aparecer como uma presença ameaçadora, um fantasma, uma ressurgência do passado, ou, inclusive, uma aparição fugaz que assombra os sonhos e lembranças dos empregadores. Ela surge como uma “invasora” (Souto, 2019), para retomar a expressão usada por Mariana Souto para evocar essas personagens de classe social precária que invadem o território das classes sociais mais privilegiadas.

Ao longo deste artigo, estudaremos o papel subversivo e político da personagem da empregada que perturba a narrativa dos filmes, desestabiliza as relações com os empregadores, desnaturaliza o trabalho doméstico e nos convida a encarar alguns impensados do trabalho doméstico. Postulamos que as trabalhadoras domésticas se valem de três estratégias para lutar e desafiar o olhar inquisidor dos empregadores nos filmes do *corpus*: manter distância, ocupar o plano e tornar-se fantasma. Explicitaremos essas estratégias, que se encontram em várias intensidades em cada filme, propondo análises de sequências das obras. Evidenciaremos como esses três filmes renovam a figuração da trabalhadora doméstica explorando esses paradoxos: primeiro, não é necessário que uma personagem seja a protagonista principal (ou seja, considerando o tempo de sua aparição na tela) para adquirir um papel importante; segundo, os filmes nos convidam a pensar que, para os papéis subalternizados, estar ausente pode ser considerado como uma forma de presença e de re-existência.

Vincular passado e presente: o trabalho de historicização

Antes de analisar os filmes em mais detalhe, cabe assinalar o trabalho de historicização discreto operado por cada filme. Essa historicização se torna perceptível não somente com o uso pontual de elementos de arquivos, especialmente as fotografias, mas também com a presença de diferentes camadas temporais que se cruzam dentro das narrativas dos filmes. Embora os filmes aconteçam na época contemporânea, postulamos que eles são atravessados pelas sobrevivências do passado colonial e escravista do Brasil, inscrevendo-se numa tendência do cinema brasileiro atual que “reabr[e] o passado no presente” (Mesquita, 2021, p. 7).

Analisaremos como os filmes evidenciam a persistência de um sistema de dominação que continua sendo vigente hoje e que poderia ser qualificado como “um passado que não passa” (Mesquita, 2021, p. 7). Esse sistema de dominação se manifesta “como presença, ferida, sintoma atual” (Mesquita, 2021, p. 14) através da



figuração específica da empregada doméstica. Nesse sentido, podemos afirmar que os filmes são contemporâneos, não somente porque são recentes, mas porque mantêm uma distância com o presente por eles questionado, seguindo assim a definição que propõe o filósofo Giorgio Agamben (2009) do contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (Agamben, 2009, p. 58-59)

Acreditamos que essa inadequação com o tempo presente permite aos filmes perceberem as zonas de sombra e o revés do presente que caracteriza o contemporâneo:

Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade. [...] Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (Agamben, 2009, p. 63-64)

Nos filmes do *corpus*, a nossa hipótese baseia-se na observação de que é precisamente a personagem da trabalhadora que permite a irrupção do passado no presente, revelando assim a persistência de um sistema que produz dominações. Em outras palavras, é mediante a trabalhadora doméstica que a escuridão do presente pode se perceber nos filmes, revelando a permanência da colonialidade.

***Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011): manter distância**

Em *Trabalhar cansa*, Helena (Helena Albergaria) decide abrir sua própria mercearia em São Paulo. Enquanto o seu marido (Marat Descartes) foi demitido de seu posto de executivo e se afunda numa depressão, Helena contrata uma trabalhadora doméstica, Paula (Naloana Lima) para cuidar da casa e da filha do casal. Eventos

estranhos e inexplicáveis acontecem na loja de Helena, e depois na casa, criando assim um ambiente de ameaça difusa e permanente que se instala no filme, como o aponta Mariana Souto sobre a narrativa que “parece se situar num ambiente de instabilidade, ameaça da ordem e tensão” (Souto, 2012, p. 46).

Mediante o uso do som, do *close-up* que irrompe dentro de uma estética marcada pela sobriedade e rigidez, o filme evidencia a violência e o temor que caracterizam os espaços familiares (do lar, da mercearia) e as relações sociais (entre os membros da família, entre empregados e empregadores). O filme recorre a toques sobrenaturais que culminam no final, com a descoberta pelo casal de uma múmia lobisomem dentro da parede da loja de Helena. Aqui, o que nos interessa é a figuração da trabalhadora doméstica, Paula. Ela é contratada por Helena no início do filme, mas informalmente, porque Helena recusa assinar a carteira de Paula. Em seguida, o filme enfatiza as más condições de trabalho impostas por Helena à Paula: salário baixo sem garantia, obrigação de se alojar no apartamento num quarto sem janela que era originalmente um armário etc.

A figuração da trabalhadora doméstica se situa numa tensão contraditória: por um lado, a trabalhadora está sempre visível, porque quando ela está presente numa sequência, o quadro fica geralmente focado nela, e, por outro lado, essa visibilização excessiva evidencia a invisibilidade que ela sofre. Por exemplo, quando a Paula chega pela primeira vez no apartamento da Helena, ninguém a recebe e ela fica sozinha esperando na cozinha (Figura 1, 11min21s). Mais tarde, durante a preparação do Natal (entre 35min36s e 36min32s), enquanto a família se reúne ao redor da árvore, ela fica no primeiro plano, na parte iluminada da imagem, o que ressalta a separação do resto da família (Figura 2). As cenas na cozinha são também reveladoras nesse sentido, porque, frequentemente, Helena e sua mãe conversam ou comentam o trabalho de Paula como se ela não estivesse presente. Essa tensão entre visibilidade e invisibilidade evidencia a solidão da Paula, inclusive a negação da sua existência por parte de seus empregadores.



Figura 1: Paula e Helena. Fonte: Captura do filme *Trabalhar cansa* (2011).

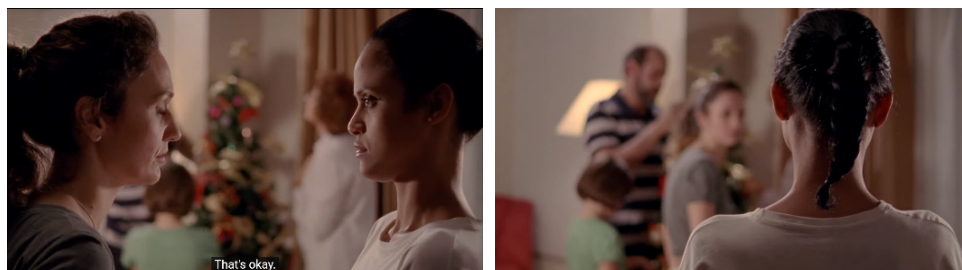
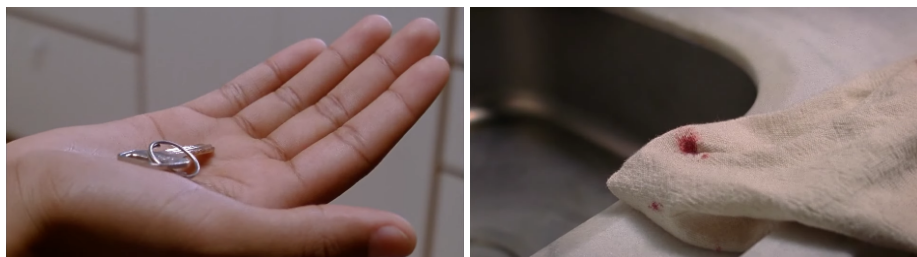


Figura 2: A preparação do Natal. Fonte: Captura do filme *Trabalhar cansa* (2011).

Além disso, notamos que a personagem de Paula está associada com elementos do horror, gerando medo e apreensão. Souto ressalta que o “temor da alteridade” (2012, p. 49) do outro, que é também um “outro de classe” (Souto, 2012, p. 50), ocupa um lugar central em *Trabalhar cansa*. Helena, nesse sentido, parece considerar Paula como uma ameaça. De fato, as relações entre as duas mulheres são sempre marcadas pela confrontação direta e, de forma sintomática, elas costumam se encarar. Como o sugere a utilização de *close-ups*, Helena desconfia de Paula: por exemplo, o *close-up* sobre a chave da casa que Helena lhe dá, pedindo que ela a trate com muito cuidado (Figura 3, 18min40s), ou o *close-up* sobre uma mancha de sangue num pano na cozinha (Figura 4, 21min41s) observada por Helena evidenciam a suspeição da empregadora. Numa outra sequência, Helena fica assustada por um barulho que se revela ser a própria Paula (47min07s).

Assim, notamos que a presença da empregada gera incômodo no lar, perturba o espaço íntimo e as relações dentro da família, devido, em particular, ao fato de Helena recear que a empregada roube o afeto da filha. Partindo dessas observações, podemos afirmar que a presença de Paula funciona como um eco do monstro escondido na parede da mercearia; ela se constitui como uma extensão do monstro, mas dentro do próprio espaço da casa. Em outras palavras, ela aparece como um *outro monstro*, de carne viva, que revela a culpabilidade de seus empregadores.



Figuras 3 e 4: Close-ups. Fonte: Captura do filme *Trabalhar cansa* (2011).

Porém, a má consciência do casal não expressa somente um arrependimento de caráter privado, mais também a vergonha de toda uma sociedade que não lidou com seu passado colonial e racista. Embora a referência ao passado do Brasil seja discreta no filme, ela se manifesta durante a filmagem de um evento específico: o espetáculo infantil da escola no qual participa a filha do casal, onde os alunos reproduzem a abolição da escravidão no Brasil, com uma representação caricatural e preconceituosa das pessoas negras e indígenas (entre 22min17s e 23min35s). A inserção desse evento abre uma brecha na economia do filme, porque ele nos convida a pensar, de forma indireta, os vínculos entre o passado colonial/escravista do Brasil e a presença do monstro dentro da parede. Nesse sentido, o filme evidencia o fato de que as discriminações sofridas por Paula não são o resultado de um problema individual, mas de um problema sistêmico e estrutural que não foi resolvido, indicando assim a permanência da colonialidade na sociedade atual.

Para concluir sobre *Trabalhar cansa*, a estratégia principal usada por Paula se baseia no distanciamento com os empregadores. Ela permanece desconhecida e mantém voluntariamente sua distância em relação aos assuntos deles, escapando *in fine* ao desastre que atinge a família. A Paula é a única que tem um final melhor: ela pede demissão de seu emprego e é contratada num restaurante, tendo pela primeira vez sua carteira assinada, como um reconhecimento de sua existência que havia sido negada até aquele momento.

O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012): ocupar o plano

O som ao redor acontece no bairro de Boa Viagem, na zona sul de Recife, num bairro de classe média/alta e a narrativa foca sobre uma galeria de personagens (moradores do bairro e empregados). Entre essas personagens está João (Gustavo Jhan) que começa uma relação amorosa com Sofia (Irma Brown). Uma trabalhadora

doméstica, Mariá (Mauricéia Conceição), que já trabalhava para os pais de João, cuida do apartamento dele. João e Mariá têm boas relações, mas existe um certo incômodo entre as duas personagens. Outras trabalhadoras domésticas aparecem no filme, como Luciene (Clébia Souza), ou a própria filha de Mariá, que tem o mesmo nome. Como *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* acumula detalhes e episódios que instalam um ambiente de desconforto e estranheza. Cabe destacar também que o filme opera um trabalho de historicização no seu início: em efeito, a narrativa abre com fotografias de arquivos que mostram uma antiga plantação de cana-de-açúcar (Figura 5, entre 01min49s e 2min40s). Essas fotografias, apesar de não serem comentadas, têm um papel importante porque aguçam nosso olhar e nos preparam para interpretar a narrativa do filme como uma ficção que se inscreve na continuidade da época das colônias de plantação. Dito de outro modo, as fotografias nos convidam a fazer um trabalho histórico, um gesto analítico e político, que vinculam o presente com o passado colonial, e mais especificamente o sistema da plantação, que se perpetuou.



Figura 5: Fotografias de arquivos. Fonte: Captura do filme *O som ao redor* (2012).

Em *O som ao redor*, postulamos que as empregadas domésticas desestabilizam a narrativa, as personagens e a imagem, sendo marcadas por uma forma de estranheza.



Vamos nos deter na personagem de Mariá. Sua potência disruptiva, que se baseia em sua capacidade de ocupar o quadro, aparece claramente no início do filme, numa sequência chave (Figura 6, entre 07min10s e 11min20s). João e Sofia passaram a noite juntos e eles estão ainda desnudos no sofá do salão, quando chegam Mariá e seus netos que os despertam. O casal recém-formado se esgueira até o quarto, mas é entrevisto por Mariá, que sorri diante da situação. Notamos então que a intimidade do casal é ameaçada pela presença da trabalhadora doméstica.

Porém, a perturbação alcança seu clímax após o café da manhã: enquanto João e Sofia almoçam sentados, eles conversam com Mariá, que aparece de pé e de costas. O momento de intimidade do casal é frequentemente interrompido, invadido (para retomar a noção de Souto) pelas intervenções de Mariá, que geram incômodos. Por exemplo, Mariá afirma que Sofia é jovem demais para ser órfã, ou quando descobre que Sofia já tinha morado no bairro, ela os adverte de que poderiam ser irmãos. Mariá não hesita também em comentar o físico de Sofia, como se ela não estivesse aqui (“É bonita, mas tem cara meio tristonha”, *O som ao redor*, 2012).

A perturbação gerada pela trabalhadora doméstica não é só discursiva, mas passa também pela imagem. A força disruptiva da trabalhadora doméstica já aparece na distribuição dos planos: no início, parece que a sequência está centrada no casal, mas a alternância de planos, sucessivamente sobre o casal e sobre Mariá, sugere que a atenção está cada vez redirecionada para Mariá, como se a trabalhadora capturasse, ou mesmo parasitasse a atenção do espectador e do casal. Mais ainda, o enquadramento específico de Mariá nos dá a ver a trabalhadora doméstica sob um ângulo novo: ela é geralmente filmada com uma ligeira *contre-plongée*, de costas, vestida com uma camiseta de esqui⁵, e já esse enquadramento cria uma forma de defasagem. De vez em quando, notamos que pedaços do corpo do João (o nariz, o braço), aparecem no primeiro plano, na parte fora do foco, enquanto Mariá, de pé, ocupa todo o plano.

Essa forma de enquadrar o corpo do João e o corpo da Mariá no mesmo plano parece esquisita, bizarra: consideramos que esse curioso enquadramento nos dá a impressão de que Mariá *devora* o quadro, que ela o vampiriza, como se ela comesse, de uma forma simbólica, os padrões. Essa figuração específica potencializa a trabalhadora doméstica e traz uma dimensão inquietante. Claramente distinta de outras representações, como a figuração de Val em *Que horas ela volta?*, que se comporta,

⁵ Nos comentários sobre o filme da edição francesa do DVD, Kleber Mendonça Filho conta que os empregadores costumam dar antigas roupas deles à empregada doméstica. A camiseta de esqui, que pertencia provavelmente aos empregadores, aparece como uma forma de ironia social e de crueldade, porque Mariá provavelmente nunca foi esquiadora.

durante as refeições, de uma forma afetiva e carinhosa com o menino que ela viu crescer, destacando-se como uma figura familiar e reconfortante.



Figura 6: A sequência do café da manhã. Fonte: Captura do filme *O som ao redor* (2012).

Em outra sequência do filme (Figura 7, entre 1h23min32s e 1h25min13s), encontramos de novo essa lógica na figuração da trabalhadora doméstica. João e Sofia tomam café da manhã no terraço do apartamento com a neta de Mariá, que está sentada junto a eles, enquanto a própria filha de Mariá, que leva o mesmo nome, atua como trabalhadora doméstica. A sequência se abre com um plano médio sobre Mariá, a filha, que passa roupa, enquanto ouvimos barulhos de louça sendo lavada. De repente, João, em voz *over*, elogia o café preparado pela empregada. Porém, ela não reage ao elogio, como se não tivesse escutado. O seguinte plano mostra João e Sofia almoçando, enquanto João tenta conversar com a menina, mas não obtém respostas. Notamos o uso do mesmo enquadramento analisado na sequência anterior, com a fragmentação do corpo de João e a atenção redirecionada para a neta ou Mariá.

Esse desvio da atenção culmina quando João pede que Mariá calce chinelos, para evitar um choque elétrico: a câmera, inicialmente centrada em João, pivota para filmar os pés descalços de Mariá. Sem responder, Mariá sai do quadro. Em seguida, os planos se focam novamente sobre o casal, que retoma a conversa com a menina. Mariá interrompe a conversa pedindo à filha que lhe devolva os chinelos; depois, temos um *close-up* sobre os pés da menina enquanto Maria recupera as sandálias. O plano seguinte volta em João e a menina, seguido logo depois do plano inicial de Mariá, que passa roupa. A conversa desvia de novo para Mariá com Sofia, que lhe pergunta quantos empregos ela tem.



Essa sequência, que parece anódina à primeira vista, pode ser interpretada de duas maneiras, não contraditórias. Primeiro, se destaca aqui a importância simbólica dos sapatos dentro do contexto brasileiro, remetendo aos negros escravizados que não podiam ter sapatos e que, depois de serem alforriados, vestiam sapatos como signo de liberdade. O gesto de João evidencia o paternalismo dos empregadores, aludindo à figura do “branco salvador”⁶, que exerce uma forma de violência latente, como o mostra a obstinação de João e o caráter inquisidor das perguntas do casal. Porém, a sequência evidencia, ao mesmo tempo, o poder da trabalhadora doméstica que produz um curto-circuito na cena, capturando a atenção do casal e do espectador, retomando o foco da câmera, enquanto o casal permanece sem destaque. *O som ao redor* destaca, assim, outra estratégia de sobrevivência da empregada doméstica, que consiste em ocupar o quadro e capturar a atenção.



Figura 7: Passando roupa e chinelos. Fonte: Captura do filme *O som ao redor* (2012).

⁶ Expressão que origina do inglês “white savior” que aparece no poema *The White Man’s Burden* (Rudyard Kipling, 1899).



***Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016): tornar-se fantasma**

A figuração da trabalhadora doméstica que parasita a atenção assume uma nova dimensão no filme *Aquarius*. O filme narra a história de Clara (Sônia Braga), mulher com cerca de 60 anos de idade, moradora de um apartamento à beira-mar, em Recife, e que resiste às tentativas de promotores imobiliários de expulsá-la para transformar o prédio. Embora Clara apareça como uma personagem progressista, uma intelectual de esquerda, ela possui algumas ambiguidades relativas à sua condição social privilegiada. Ladjane (Zoraide Coletto) trabalha como empregada doméstica para ela. As duas mulheres se dão bem, elas têm uma relação de amizade, o que não ultrapassa a dimensão assimétrica da relação delas, pois cada uma ocupa um lugar social diferente.

A sequência que nos interessa particularmente sobre essa questão da figuração da trabalhadora doméstica ocorre no meio do filme (entre 1h30min0s e 1h34min28s). Clara, seu irmão, sua cunhada, seus sobrinhos e as namoradas deles, conversam na sala do apartamento de Clara. Ela traz um álbum com fotografias da família e as personagens olham as imagens, evocam lembranças e tentam decifrar um passado familiar que já começou a ser esquecido. De repente, um *close-up* mostra um clichê de perto, com o dedo de Clara que aponta uma empregada doméstica, reconhecível em seu uniforme, que estende seus braços em direção a um bebê. A empregada aparece no bordo do quadro da fotografia e, de forma sintomática, seu rosto é cortado. Entendemos, então, que o sujeito da imagem não era a trabalhadora doméstica, mas provavelmente o bebê de quem ela cuidava. Clara não se lembra do nome da empregada e pergunta ao seu irmão, que tampouco se lembra. Clara acrescenta que era boa cozinheira.

Enquanto o grupo tenta reencontrar o nome da empregada, vemos uma série de fotografias em que ela aparece (Figura 8): em uma, ela aparece no fundo da imagem, com uma exposição inadequada⁷, seu rosto fica indiscernível, parece que está literalmente removida da imagem; em outra fotografia, a empregada segura um bebê, sugerindo que ela aparece somente para que o bebê seja fotografado⁸; finalmente, em uma última, a empregada segura pelos ombros uma criança, porém só está visível a parte baixa do corpo da empregada, seu rosto não aparece, porque, mais uma vez, a imagem centra-se na criança.

Essas fotografias traduzem a violência do olhar dos empregadores sobre a

⁷ A trabalhadora doméstica nesse caso tem uma pele de cor negra, mas o objetivo da fotografia era mostrar a pessoa de pele branca: o racismo latente se manifesta mediante o (mau) uso do aparelho fotográfico.

⁸ Em seu filme *Babás* (2010), Consuelo Lins propõe essa hipótese comentando algumas fotografias antigas onde a babá aparece segurando o bebê que ela cuidava.

trabalhadora doméstica: o rosto, simbolicamente o lugar de expressão da identidade e humanidade do sujeito, é excluído da fotografia ou desfocado; o corpo da trabalhadora é fragmentado e entendemos que ela nunca é o sujeito da fotografia, ela só serve como apoio para as crianças. Portanto, consideramos que somente essas imagens já constituem a existência da trabalhadora doméstica como fantasmática. Tanto as fotografias quanto a conversa das personagens (eles não se lembram dela, ampliando sua desapareição) indicam a presença fantasmática da empregada, cuja existência é negada pelos antigos empregadores.



Figura 8: A trabalhadora doméstica nas fotografias. Fonte: Captura do filme *Aquarius* (2016).

Clara só se lembra de que a ex-empregada era adorada por todos, mas que um dia ela fugiu da casa roubando as joias da família. A protagonista de *Aquarius* expressa todo seu desprezo chamando a trabalhadora de “filha da puta”. Encontramos aqui o clichê da empregada que rouba os empregadores e, de modo geral, o clichê da mulher negra perversa e manipuladora. Ouvindo a declaração de Clara, a cunhada formula um círculo vicioso: os empregadores exploram as empregadas domésticas e elas, por sua vez, roubam os patrões de vez em quando. Apesar de reconhecer a exploração, a cunhada não propõe soluções. A conversa é interrompida pela chegada do sobrinho e da namorada dele. A sequência continua, a namorada do sobrinho saúda Ladjane, que



está preparando sozinha a comida na cozinha, separada das outras personagens (Figura 9). Até esse momento, não sabíamos que Ladjane estava presente, o que sugere que essa história da invisibilidade da empregada por parte dos empregadores talvez se repita.



Figura 9: A conversa e Ladjane na cozinha. Fonte: Captura do filme *Aquarius* (2016).

Em seguida, um plano mostra Clara indo até o quarto e parando no corredor, pensativa. Acreditamos aqui que a potência disruptiva da trabalhadora doméstica, intrometendo-se na má consciência dos empregadores, se manifesta, perturbando assim a narrativa. Além disso, o percurso de Clara revela o seu esforço para se lembrar, para o inconsciente tornar-se consciente. Enquanto Clara sumiu no quarto, um *close-up* mostra o rosto da cunhada, o foco está sobre ela, mas podemos vislumbrar, muito brevemente, uma figura humana que atravessa a imagem no fundo, e o ponto focal muda em direção a essa figura desconhecida.

O uniforme que ela veste sugere que se trata da empregada doméstica, provavelmente a empregada que aparece nas fotografias, e, portanto, seu fantasma. O caráter breve e o corte no eixo que destaca a passagem da mulher evidenciam a dimensão disruptiva dessa personagem fantasmática. Imediatamente após esse plano, Clara volta do quarto, trazendo outro álbum de fotografias, e parece que ela teve uma iluminação porque ela recorda, de repente, o nome da empregada: Juvenita. Vemos então como a trabalhadora doméstica circulou na sequência (Figura 10), passando das fotografias para as consciências, atravessando o espaço físico e liberando-se do espaço e do tempo.



Figura 10: A aparição fantasmática da empregada. Fonte: Captura do filme *Aquarius* (2016).

A conversa entre as personagens continua sobre outros assuntos, mas o tema da empregada volta ao centro das atenções com a irrupção de Ladjane no salão. Ela se intromete na conversa da família para servir vinho e notamos que ela é enquadrada da mesma forma que a Juvenita nas fotografias: o centro do plano está sobre os empregadores, só vemos a parte inferior do corpo da Ladjane. Ela está cortada no plano e não podemos ver o seu rosto. A repetição desse enquadramento, passando do passado ao presente, da fotografia antiga à imagem fílmica, nos convida a pensar uma continuidade entre Juvenita e Ladjane e uma reprodução do processo de invisibilização e negação da trabalhadora doméstica por parte dos empregadores.

Ladjane interrompe a conversa e as risadas da família para mostrar uma fotografia do seu filho que morreu (Figura 11). Um silêncio incômodo se faz, o ambiente fica pesado. Uma confrontação das memórias se produz com a tentativa de Ladjane de fazer ouvir sua voz, sua história, de preservar a memória do filho morto. Com seu gesto, ela ultrapassa seu papel de empregada, num ato desafiador. Porém, o silêncio da família evidencia a ruptura e a existência de uma fronteira entre a família e a Ladjane, entre patrões e empregada. Quando Ladjane convida Clara para seu aniversário, ela a trata como se fosse da família, mas a recíproca não acontece. Essa sequência destaca assim as contradições da personagem de Clara que, apesar de se considerar como progressista, reproduz um sistema de dominações e desigualdades com a trabalhadora



doméstica.

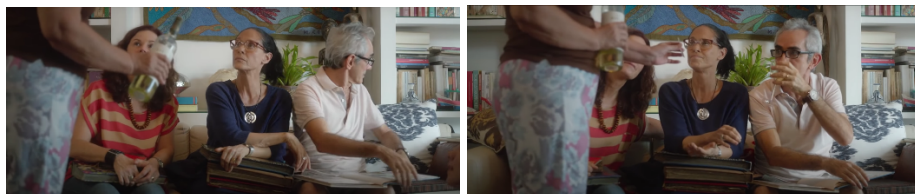


Figura 11: Ladjane mostrando a fotografia do filho. Fonte: Captura do filme *Aquarius* (2016).

Por último, depois dessa sequência, a trabalhadora doméstica do passado, Juvenita, volta uma última vez durante o pesadelo de Clara (Figura 12, entre 1h57min06s e 1h58min33s). Juvenita aparece na cozinha, no lugar da Ladjane, evidenciando a continuidade entre as duas mulheres. Ela deixa a cozinha e passa no corredor: um *close-up* se centra em seu rosto, mas, como ela está na escuridão, não conseguimos vê-lo bem. Essa figuração aparece, então, como uma rememoração de uma das fotografias antigas de Juvenita, em que ela aparece com o rosto mal iluminado.

O plano gera estranheza porque há um *zoom* sobre seu rosto enquanto ela recua olhando para a câmera. Depois, Juvenita entra no quarto e rouba as joias. Clara vê a cena porque está deitada e paralisada na cama olhando para Juvenita: nessa imagem, o rosto de cada uma aparece com clareza mediante o uso da *demi-bonette*, embora elas não estejam no mesmo plano da imagem. A volta da empregada sob essa forma fantasmática e invasora do sonho de Clara permite, pela primeira vez, que as duas mulheres sejam filmadas em pé de igualdade e que possam olhar uma para a outra. Até agora, o olhar era somente unidimensional, só Clara olhava Juvenita. Mas, com esse sonho, a trabalhadora doméstica pode retornar o olhar, o que produz uma vulnerabilidade em Clara, porque Juvenita lhe faz observar que ela está sangrando no peito, onde ela teve câncer. Percebemos também que, pela primeira vez, o rosto da trabalhadora doméstica aparece claramente: esquecida, sem nome e sem rosto, ela finalmente adquiriu uma existência, um nome e uma cara. De figura estrangeira, gerando medo e desconforto, ela passou a ter uma representação humana por meio de uma transformação em fantasma.



Figura 12: O pesadelo de Clara. Fonte: Captura do filme *Aquarius* (2016).

Considerações finais: e agora?

A figuração da trabalhadora doméstica em *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* e *Aquarius* conduz a uma aporia. Por um lado, os filmes renovam a figuração da trabalhadora doméstica, desfazem os estereótipos, denunciam as estruturas de dominações que são entendidas como heranças de um passado colonial e escravista não superado. A empregada doméstica, mediante as estratégias analisadas, consegue se tornar visível e ter a sua existência reconhecida. Por outro lado, a trabalhadora doméstica, nesses filmes, permanece completamente hermética, absolutamente outra, uma alteridade que gera medos e incômodos e que não pode ser ultrapassada.

Paula, Mariá e sua filha, Ladjane ou Juvenita: não sabemos nada das histórias delas, dos sonhos delas, da vida delas fora do trabalho, porque só temos acesso à subjetividade dos empregadores, as personagens principais das narrativas dos filmes. Rompendo com a representação da empregada doméstica como uma figura familiar e conhecida, dedicada ao serviço de seus patrões, os filmes proibem-se a si mesmos, de certa forma, de retratar a trabalhadora doméstica (que é, sempre, uma *mulher negra*) como um sujeito em seu próprio direito, uma personagem complexa e cuja existência não depende das personagens brancas e privilegiadas que a empregam.

E agora, o que fazer? O filme *Travessia*, dirigido por Safira Moreira em 2017, é

um curta-metragem não ficcional que abre novas perspectivas para a discussão construída com base nos filmes do *corpus*. O curta abre com uma fotografia antiga de uma babá preta que segura um bebê branco, uma imagem que evoca imediatamente as fotografias de *Aquarius*. A fotografia aparece, primeiro, fragmentada, ecoando as fotografias de trabalhadoras domésticas onde os corpos aparecem cortados, excluídos do espaço da fotografia pelo olhar branco dos patrões (Figura 13, entre 0min27s e 01min39s). Porém, uma voz feminina *off* lê o poema *Vozes mulheres*, de Conceição Evaristo, um poema de resistência das mulheres negras, que inscreve um sentido de transmissão de mãe para filha, conectando passado e presente rumo a um futuro de liberdade. Depois, uma tela preta aparece, trazendo uma ruptura. Desta vez, o testemunho de uma mulher, em voz *off*, ressoa, falando da carência de fotografias das mulheres da sua família, enquanto uma jovem mulher preta mostra para a câmera fotografias íntimas de famílias negras, num gesto que já desafia essa injustiça que afetou as famílias negras⁹ (Figura 14, entre 01min40s e 02min53s).

A última parte do filme propõe retratos filmicos de casais ou famílias compostas por pessoas negras que posam para a câmera, sorridentes e felizes, em diferentes lugares de um parque com vegetação (Figura 15, entre 02min54s e 04min). Esses retratos, ao vivo, são acompanhados pela música alegre de Mayra Andrade (*Juana*, 2009). Não aprenderemos a história das pessoas filmadas, porém, o olhar benevolente e empático do filme permite que a singularidade de cada um apareça, que a subjetividade de cada um se expresse, que o amor e o afeto entre elas se manifestem. Entre essas pessoas, pode haver trabalhadoras ou trabalhadores domésticos, filhos ou netos de trabalhadores domésticos: não importa, agora são pessoas, livres do olhar dos patrões brancos e privilegiados, que podem finalmente aparecer, junto a suas próprias famílias – e não associados a famílias brancas ou como complemento de supostos patrões.

⁹ Sobre a presença de fotografias de família negra (como um lugar de memória, de arquivo e de performance) no cinema brasileiro recente feito por mulheres negras, ver a análise do filme *Travessia* e de seu dispositivo proposta por Izabel de Fátima Cruz Melo e Lúcia Ramos Monteiro (2022).



Figura 13: A fotografia fragmentada. Fonte: Captura de *Travessia* (2017).



Figura 14: Álbum de fotografias. Fonte: Captura de *Travessia* (2017).



Figura 15: Retratos vivos. Fonte: Captura de *Travessia* (2017).



Referências

AGAMBEN, Giorgio. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, França: CinemaScópio Produções, SBS Productions e Globo Filmes, 2016. Digital, 146 min., son., color e p&b.

BABÁS. Direção: Consuelo Lins. Produção: Flavia Castro. Rio de Janeiro, 2010. Digital, 22 min., son., color.

CALA a boca, Etelvina. Direção: Eurides Ramos. Rio de Janeiro: Cinedistri e Cinelândia Filmes, 1958. DVD, 87 min., son., p&b.

CASA Grande. Direção: Fellipe Barbosa. Rio de Janeiro: Migdal Filmes, 2014. Digital, 115 min., son., color.

COMO É BOA nossa empregada. Direção: Victor di Mello e Ismar Porto. Rio de Janeiro: Atlântida Cinematográfica, Kiko Filmes, Vydia Produções Cinematográficas, Cinedistri e UCB, 1973. DVD, 88 min., son., color.

COSTA Francilene Soares de Medeiros, SANTOS, Cleice Santos, RODRIGUES, Maria Elizabeth Tereza Moraes. Racismo, colonialidade do poder e trabalho doméstico remunerado no Brasil. **Revista Katálysis**, v. 25, n. 2, p. 262-271, 06 de maio de 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/F8TKwc6FcwJnWpSZXDT9WBG/?lang=pt>. Acesso em: 12 mar. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/ref/v10n01/v10n01a11.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2024.

CRUZ, Mariane dos Reis. **Trabalhadoras domésticas brasileiras: entre continuidades coloniais e resistências**. Dissertação (Mestrado). Orientação: Maria Fernanda Salcedo Repolês. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AYRNHH/1/disserta_o_mariane_cruz_trabalhadoras_dom_sticas_brasileiras.pdf. Acesso em: 12 mar. 2024.

CUIDADO, madame. Direção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. DVD, 70 min., son., p&b.

DIEESE - Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos. Trabalho doméstico [Infográfico]. IBGE/Pnad, 4º trimestres de 2013 e 2022. Abril de 2022a. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/infografico/2023/trabalhoDomestico2023.html>. Acesso em: 08 mar. 2024.

DIEESE - Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos. Trabalho doméstico no Brasil [Infográfico]. IBGE/Pnad, 4º trimestres de 2019 e 2020. Abril de 2022b. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/outraspublicacoes/2021/trabalhoDomestico.html>. Acesso em: 01 jul. 2024.



DOMÉSTICA. Direção: Gabriel Mascaro. São Paulo: Desvia, 2012. Digital, 76 min., son., color.

MATOS, Daniel. **Elas são todas iguais**: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado). Orientação: Rafael Conde. Belo Horizonte, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43760414/Elas_s%C3%A3o_todas_iguais_a_figura%C3%A7%C3%A3o_da_empregada_dom%C3%A9stica_no_cinema_brasileiro. Acesso em: 10 mar. 2024.

MATOS, Daniel. Imagens do trabalho doméstico no cinema brasileiro: um inventário de ficções entre 1958-2019. **Avanca | Cinema**, n. 12, p. 147-155, 25 de outubro de 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/72430546/Imagens_do_trabalho_dom%C3%A9stico_no_cinema_brasileiro_um_invent%C3%A1rio_de_fic%C3%A7%C3%B5es_entre_1958_2019. Acesso em: 12 mar. 2024.

MELO, Izabel de Fátima Cruz; MONTEIRO, Lúcia Ramos. Chronicle of our families: performing african ancestralities in Black Women's Cinema. *In*: WEGENSTEIN, Bernadette; MUSHRO, Lauren Benjamin (eds.) **Radical Equalities and Global Feminist Filmmaking - An Anthology**. 1ed. Delaware: Vernon Press, 2022, v. 1, p. 219-238.

MESQUITA, Claudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. **E-Compós**, n. 26, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.2463>. Acesso em: 16 nov. 2023.

MINERVINA vem aí. Direção: Eurides Ramos. Rio de Janeiro: Cinedistri e Cinelândia Filmes, 1960. DVD, 87 min., son., p&b.

O CASAMENTO de Louise. Direção: Betse Paula. Brasília, Rio de Janeiro: BPP Produções Audiovisuais Ltda, Riofilme, 2001. DVD, 80 min., son., color.

OIT – Organização Internacional do Trabalho. Who are domestic Workers. Sem data. Disponível em: [https://www.ilo.org/topics/domestic-workers/who-are-domestic-workers#:~:text=A%20domestic%20worker%20may%20work,residence%20\(live%20ut\)](https://www.ilo.org/topics/domestic-workers/who-are-domestic-workers#:~:text=A%20domestic%20worker%20may%20work,residence%20(live%20ut)). Acesso em: 02 jul.2024.

O SOM ao Redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: Hubert Bals Fund, CinemaScópio, 2012. Digital, 131 min., son., color.

QUE HORAS ela volta? Direção: Anna Muylaert. São Paulo: Gullane, Africa Filmes e Globo Filmes, 2015. Digital, 112 min., son., color.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 mar. 2024.

ROMANCE da Empregada. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Embrafilme, Lorentzen Empreendimentos e Participações, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1988. DVD, 90 min., son., color.



SAMPAIO, Leon Orlanno Lôbo; PRYSTHON, Angela. Desejos Coloniais: a fantasia erótica de Gilberto Freyre. **Contracampo**, Niterói, v. 41, n. 1, p. 1-17, jan./abr. 2022.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? *Trabalhar cansa* e o horror no cinema brasileiro contemporâneo. **Contracampo**, n. 25, p. 43-60, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17270/10908>. Acesso em: 26 fev. 2022.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: Edufba, 2019.

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, Africa Filmes, Filmes do Caixote e outros, 2011. Digital, 99 min., son., color.

TRAVESSIA. Direção: Safira Moreira. Rio de Janeiro: Escola de Cinema Darcy Ribeiro, 2017. Digital, 5 min., son., color e p&b.

TRÊS verões. Direção: Sandra Kogut. Brasil, França: Gloria Films, República Pureza Filmes, 2020. Digital, 94 min., son., color.

VIGOYA, Mara Viveros; PINHO, Osmundo. Interseccionalidade. *In*: RIOS, Flávia; SANTOS, Marcio André dos; RATTS, Alex (org.). **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023. p. 194-2000.

Recebido em: 16/03/2024 | Aprovado em: 30/06/2024

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa: não se aplica.

Fontes de financiamento: CDSN (ENS de Lyon).

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: Esse artigo integra e retrabalha uma comunicação (com título “Entre fantasma e sobrevivência: a empregada doméstica pelo prisma do fantástico e do horror no cinema brasileiro contemporâneo”) que foi apresentada no VI Colóquio Internacional de Cinema e História, que aconteceu na Universidade de Brasília, do 5 a 8 de dezembro de 2023.

Agradecimentos: Lúcia Ramos Monteiro e Clara Anido Couto pelas releituras.