



***Domésticas - o filme (2001) e O casamento de Louise (2001):
uma virada crítica nos “filmes de domésticas”***

***Domésticas - o filme (2001) y O casamento de Louise (2001):
un giro crítico en las “películas de empleadas domésticas”***

***Domésticas - o filme (2001) e O casamento de Louise (2001):
a critical shift in “domestic workers films”***

Vit Tiscoski Ramos¹

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-8705-050X>

Resumo: Partindo-se da perspectiva da História Social, aliada aos Estudos de Gênero como categoria de análise, e da abordagem multicultural de Douglas Kellner (2001), este artigo analisa os filmes *Domésticas – o filme* (2001) e *O Casamento de Louise* (2001), que apresentam trabalhadoras domésticas. Entendemos estes filmes inseridos no que chamamos de subgênero “filmes de domésticas”, representantes de uma virada crítica dessas produções. Tal transição acompanha o contexto da virada do século XX para o XXI, de ascensão e estabelecimento do neoliberalismo no Brasil enquanto um projeto político-econômico de acumulação flexível e destituição de direitos trabalhistas. O trabalho doméstico remunerado como categoria real foi e é mercado pela conquista tardia de direitos diante de longas e históricas lutas travadas pela própria categoria aliada a movimentos sociais. Compreendemos, com esta discussão, que as mudanças estruturais, trouxeram também mudanças de paradigmas para os “filmes de domésticas” que, por mais que continuem a reproduzir estereótipos e estigmas da categoria, passaram a conter críticas sociais baseadas numa alteridade social.

Palavras-chave: Trabalhadoras Domésticas; História Social; Cinema Brasileiro; Gênero.





Resumen: Desde la perspectiva de la Historia Social, junto con los Estudios de Género como categoría de análisis, apoyándose en el enfoque multicultural de Douglas Kellner (2001), este trabajo analiza las películas brasileñas *Domésticas - o filme* (2001) y *O casamento de Louise* (2001) que presentan trabajadoras domésticas. Con este estudio definimos estas películas dentro de lo que llamamos el subgénero de “películas de empleadas domésticas”, considerando estos dos filmes analizados como representantes de un giro crítico en esas producciones. Esta transición sigue el contexto del cambio del siglo XX al XXI, con el auge y establecimiento del neoliberalismo en Brasil como un proyecto político-económico de acumulación flexible y despojo de derechos laborales. El trabajo doméstico remunerado como categoría real en el mercado ha sido y es marcado por la tardía conquista de derechos, producto de largas y históricas luchas llevadas a cabo por la propia categoría junto con movimientos sociales. Entendemos con esta investigación que los cambios estructurales también han traído cambios de paradigmas para las “películas de empleadas domésticas”, que, aunque siguen reproduciendo estereotipos y estigmas de la categoría, han comenzado a incorporar críticas sociales basadas en una alteridad social.

Palabras clave: Trabajadoras Domésticas; Historia Social; Cine Brasileño; Género.

Abstract: From the perspective of Social History, together with Gender Studies as a category of analysis, based on the multicultural approach of Douglas Kellner (2001), this work analyzes the Brazilian films *Domésticas – o filme* (2001) and *O casamento de Louise* (2001) that feature domestic workers. Through this study, we define these films as part of what we call the “domestic workers film” subgenre, considering these two analyzed films as representatives of a critical shift within these productions. This transition aligns with the turn from the 20th to the 21st century, marked by the rise and establishment of neoliberalism in Brazil as a political-economic project of flexible accumulation and the erosion of labor rights. Paid domestic work, as a real category in the market, has been marked by a delayed achievement of rights after long and historic struggles fought by the workers themselves, alongside social movements. With this research, we understand that the structural changes have also brought paradigm shifts to “domestic workers films”, which, while still reproducing stereotypes and stigmas associated with this category, have begun to incorporate social critiques rooted in social otherness.

Keywords: Domestic Workers; Social History; Brazilian Cinema; Gender.

Introdução

Este artigo apresenta resultados da dissertação de mestrado defendida em 2022 sobre as representações de trabalhadoras domésticas no cinema brasileiro. Partimos da compreensão de que este tipo de personagem é muito comum na mídia brasileira como um todo. Seja na televisão, no cinema, na literatura, no teatro, ou em outros espaços de comunicação, essas representações foram construídas em conexão conforme o circuito comunicacional¹.

Levando em conta o caráter abrangente da História Social, consideramos o cinema como uma fonte histórica muito importante e compreendemos as produções midiáticas como agentes culturais de nossa sociedade. O cinema, enquanto forte gerador de práticas sociais, é um agente cultural de representações, modelos, formas de agir e pensar da nossa sociedade (Lagny, 1997). A mídia apresenta diversas representações que dominam nosso cotidiano, influenciam nosso comportamento;

¹ Conceito formulado por Alexandre Valim nos anos 2000 a partir de autores como Douglas Kellner e Michele Lagny. Para mais, ver: Valim (2012).





esses modelos culturais são gerados e produzidos comercialmente, ou seja, a cultura é mercadoria. Esses modelos contribuem diretamente na formação da nossa identidade. Por meio da indústria cultural nos deparamos constantemente com esses modelos e seus significados mediante suas representações nas mais diversas mídias, procurando cativar o maior número de pessoas, visando o lucro e a acumulação de capital (Kellner, 2001). Apesar de levarmos em conta essa força da cultura dominante, não compreendemos o público como mero passivo neste processo, podendo este resistir aos seus significados e mensagens.

Relacionamos, portanto, esses processos de identificação cultural e comercial às nossas análises teóricas, procurando perceber as particularidades das representações de mulheres negras nessas relações de poder, por serem a maioria do trabalho doméstico remunerado no Brasil. Utilizamos a decupagem técnica como estratégia de análise dos filmes (Vanoye; Goliot-Lété, 1994), além de compreendê-los como parte de um conjunto maior de filmes, já que todo processo de produção, veiculação e recepção são importantes para compreendermos os lugares desses filmes no contexto social, assim como a sua ligação às instituições culturais que direta ou indiretamente podem determinar a circulação de determinado produto.

Esta pesquisa foi realizada conforme o entendimento de que esta circulação de discursos entre as diferentes mídias cria conexões a níveis locais e globais, de acordo com suas temporalidades e contextos históricos. Dividimos este artigo conforme os capítulos da dissertação (Ramos, 2022), com exceção do capítulo especificamente sobre as representações de domésticas na mídia brasileira como um todo, fora do cinema, ou seja, na literatura, nos jornais e revistas, na televisão com as telenovelas, ou mesmo mais recentemente na internet. Considerando os limites deste artigo, decidimos focar nas representações do cinema, porém, levando em conta que no trabalho completo da dissertação consta este importante debate.

Representações de trabalhadoras domésticas no cinema

Partimos do estudo dos gêneros cinematográficos é uma ferramenta importante para a análise fílmica, pois além de ser um recurso narrativo, trata-se de uma estratégia de comunicação e construção de sentido que alcança sentido por meio do reconhecimento e leitura de espectadores (Martín-Barbero, 1997). Os gêneros, para a teoria cinematográfica, são importantes instrumentos para compreender as diversas





facetas de qualquer produção. Abarcam fórmulas, estruturas que definem discursos, funcionam como uma etiqueta ou categoria fundamental para este mercado, um contrato com o espectador (Altman, 2000). A principal característica para a atribuição de um gênero ou de um conjunto deles é a sua fácil assimilação por parte do público. Os filmes de gênero estão, portanto, estreitamente ligados à cultura que os produziu, aos seus vínculos com o “mundo real”. Apesar da busca por parte dos gêneros cinematográficos em impor normas culturais, em geral, espectadores buscam em seu consumo midiático algum prazer contracultural. Os “filmes de domésticas” apresentam várias semelhanças com esses sistemas.

Diante do grande número de produções cinematográficas do Norte Global com maior destaque para diferentes representações de trabalhadoras domésticas², Isabel Molina-Guzmán (2010) apresenta um debate sobre como, no cinema hollywoodiano, estas personagens servem amplamente para a construção de uma identidade “outra” em contraste com um ideal de nacionalidade estadunidense. A autora defende que o trabalho doméstico de mulheres latinas nos Estados Unidos é considerado aceitável por conta da construção de representações da categoria no cinema hollywoodiano, havendo inclusive uma negociação com a audiência quanto ao retrocesso no contexto anti-imigração global³.

Com a expansão do neoliberalismo e a dominação cultural estadunidense do cinema hollywoodiano, há também questões específicas a serem analisadas no cinema do Sul Global. Há um número crescente de papéis de destaque para domésticas no cinema latino-americano⁴. Recentemente, diretores homens têm tratado desse tema em busca de discussões sociais e nacionais, e diretoras mulheres têm demonstrado interesses particulares em tratar o tema. Segundo Deborah Shaw (2017) isso levanta a questão de um novo gênero temático no cinema latino-americano de trabalhadoras domésticas, desenvolvendo novas visões sociais, estéticas e políticas exploradas

² Alguns exemplos de produções estadunidenses: *Imitation of life* (Douglas Sirk, 1959), *The Diary of a Chambermaid* (Jean Renoir, 1946), *Diary of a chambermaid* (Luis Buñuel, 1964), *The maids* (Christopher Miles, 1975), *Sister my sister* (Nancy Meckler, 1994), *Maid in Manhattan* (Wayne Wang, 2002), *Spanglish* (James L. Brooks, 2004), *Mammoth* (Lukas Moodysson, 2009), *The Help* (Tate Taylor, 2012). Produções europeias: *Les abysses* (Nico Papatakis, 1963), *La cérémonie* (Claude Chabrol, 1995), *Mùi du du xahn* (Tran Anh Hung, 1993), *L'Assedio* (Bernardo Bertolucci, 1998), *Murderous maids* (Jean-Pierre Denis, 2000), *At Home* (Athanasios Karanikolas, 2014), *Diary of chambermaid* (Benoît Jacquot, 2015).

³ Para ver mais sobre o debate destes filmes em diálogo com os filmes de domésticas brasileiros, ver Ramos (2022).

⁴ Alguns exemplos: *Silvina Ocampo: Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999), *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), *Empleadas y patrones* (Abner Benaim, 2006), *Mientras tanto* (Diego Lerman, 2006), *Una semana solos* (2007), *Chance* (Celina Murga, 2009), *Los dueños* (Agustín Toscano e Ezequiel Radusky, 2013), *Los decentes* (Lukas Valenta Rinner, 2016), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2019).





nesses filmes sobre a luta de classes e o espaço privado.

Especificamente sobre *Domésticas* - o filme, Laura Podalsky (2011) o considera como filme inaugural deste novo gênero temático, pois ao trazer as trabalhadoras domésticas como protagonistas marca um novo reconhecimento coletivo de cineastas, envolvidos neste e nos outros filmes em questão, quanto a desigualdades sociais e questões nacionais, às interações cotidianas no ambiente doméstico, trazendo as domésticas como protagonistas. Há uma nova visão sociopolítica nesses filmes revelados pelo seu foco na intimidade, no interior e nos espaços privados domésticos.

Percebemos assim, que diferente da experiência dos países do Norte Global, na América Latina há um grande número de trabalhadoras domésticas, resultado de divisões sociais do passado colonial e de como as relações de poder se constituíram em função do desenvolvimento econômico de cada contexto⁵. Por consistir em um serviço de tarefas tradicionalmente consideradas femininas, como o cuidado com crianças, o preparo de comida e a limpeza da casa, o emprego doméstico geralmente não é considerado um trabalho produtivo, gerando a desvalorização da categoria de trabalhadoras domésticas, invisibilizadas nas suas complexas relações de trabalho, mais suscetíveis a abusos e raramente envolvidas em leis trabalhistas ou sindicais.

“Filmes de domésticas” como subgênero do cinema brasileiro

As personagens de trabalhadoras domésticas na mídia são exemplos de identidades construídas de acordo com negociações culturais. Partindo de uma lista própria de longas-metragens brasileiros protagonizados por domésticas que tiveram um grande alcance no circuito comercial, elaboramos a divisão estritamente analítica de três grupos que nos auxiliam a compreender melhor como a indústria cinematográfica brasileira desenvolveu estes “filmes de domésticas”.

No primeiro grupo estão as comédias, com forte influência das chanchadas, gênero exclusivamente brasileiro: *Cala a boca*, *Etelvina* (1958) e *Minervina vem aí* (1960), dirigidos por Eurides Ramos, *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor di Mello, *O casamento de Louise* (2001), de Betse de Paula, *Trair e coçar, é só começar* (2006), de Moacyr Góes. No segundo grupo estão os chamados “documentários de alteridade”, incluindo filmes produzidos a partir do interesse pessoal

⁵ Segundo dados de atuais, países da América Latina e do Caribe têm a maior proporção de mulheres na categoria, com 93% (Higman, 2015).





dos diretores em buscar trabalhadores e trabalhadoras domésticas envolvidas nas suas infâncias: *Santiago* (2007), dirigido por João Moreira Salles, *Babás* (2010), de Consuelo Lins, *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, *Do outro lado da cozinha* (2013), de Jeanne Dosse e *Dissecando Antonieta* (2015), de Betse de Paula. Por fim, temos uma nova fase com as “ficções críticas” e filmes como: *Romance de empregada* (1988), dirigido por Bruno Barreto, *Domésticas - o filme* (2001), de Nando Olival e Fernando Meirelles, *Que horas ela volta?* (2014), de Anna Muylaert, *Casa grande* (2014), de Fellipe Gamarano Barbosa, *As boas maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Três verões* (2020), de Sandra Kogut.

Dentre este vasto grupo, os filmes que melhor contribuem para analisar de diferentes formas como opera este subgênero de “filmes de domésticas” são: *Domésticas - o filme* (2001), uma produção bastante emblemática pelo seu amplo alcance de público, além de conter aspectos dos três diferentes grupos apresentados anteriormente; e *O casamento de Louise* (2001), que se encaixa no grupo das comédias, mas traz discussões importantíssimas sobre as relações de poder entre empregadora e doméstica, temática bastante presente nas ficções críticas sobre o tema. Além de apresentarem temas relevantes para discussão do trabalho doméstico remunerado no Brasil, estes filmes são importantes por conta de sua data de lançamento, pois o ano de 2001 representa um ponto de virada crítica em relação a estas produções cinematográficas brasileiras com domésticas como protagonistas. Por conta disso, reservamos suas análises para as últimas seções.

O uso de representações críticas de protagonismo das classes populares é defendido como importante para possibilitar políticas de reconhecimento de inclusão, porém reconhece-se que as representações não garantem que estereótipos e discriminações deixem de existir. As personagens de domésticas no cinema continuam sendo limitadas a estruturas de estigmas e estereótipos da experiência concreta das trabalhadoras. Existe uma base cultural excludente e preconceituosa que precisa ser quebrada, indo além da representação pelo simples protagonismo (Mendonça; Jordão, 2008).

***Domésticas - o filme* (2001)**

Baseado na peça homônima de Renata Melo, atriz que no filme faz a personagem Cida, *Domésticas - o filme* foi dirigido por Fernando Meirelles e Nando



Olival e produzido em São Paulo, através de projeto de incentivo pela *O2 Filmes*, com distribuição pela *Pandora*, alcançando 91.488 pessoas de público em cinco salas, renda de R\$ 422.675,00⁶. Venceu vários prêmios, como os de Melhor Atriz (prêmio em conjunto) para as atrizes Cláudia Missura, Graziella Moretto, Lena Roque, Olivia Araújo e Renata Melo no *Festival de Recife* (PE) e no *Cine Ceará* (CE); Melhor Ator para Thiago Moraes e Melhor Ator Coadjuvante para Eduardo Estrela, e Melhor Música para André Abujamra no *Festnatal* (RN); *Prix de la Jeunesse no Film Festival Brugge* e foi selecionado ao *Tiger Awards* no Festival de Roterdã. Segundo a sinopse,

O filme mostra o dia-a-dia de empregadas domésticas na cidade de São Paulo. Elas são Cida, Roxane Créo e Quitéria. Uma quer se casar, outra é casada, mas deseja um marido melhor. Uma sonha em ser artista de novela. Uma acredita que sua missão é servir a Deus e a sua patroa; a outra não consegue se fixar em nenhum de seus empregos (Cinemateca Brasileira, 2000).

Portanto, se trata de um filme com intenções de representar as especificidades da categoria de trabalhadoras domésticas enquanto especialmente brasileira, como resquício da escravidão, como afirma a atriz Claudia Missura (2021) que interpreta Raimunda no filme e que também participou como atriz na peça de origem. Em entrevista, Claudia afirma que Fernando Meirelles, quando viu a peça, já tinha intenções de fazer um filme com personagens “tipicamente brasileiros”. O fato de colocar as personagens de domésticas como protagonistas é vangloriado, em especial por não ter representações das empregadoras, mantendo o foco no ponto de vista das trabalhadoras domésticas, anteriormente vistas como invisíveis (Ferraz, 2021).

Apesar das intenções de valorização de representações de personagens constantemente discriminadas por conta desta tendência de precarização no mundo do trabalho, outras pesquisas já demonstraram que a forma como as domésticas foram representadas neste filme é determinada a partir da visão dos diretores, roteiristas e demais profissionais envolvidos na produção (Silva, 2007; Santos, 2013; Bernardino,

⁶ Números de público e a renda do filme estão disponíveis na *Listagem dos filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição 1995 a 2023* (Ancine, 2024).



2016). O caráter cômico aliado à denúncia social do drama produz representações de mulheres ingênuas, jocosas, inábeis e que servem para fazer rir.

A personagem Raimunda, por exemplo, já no início do filme, quando faz a narração dos créditos iniciais, representa, assim como outras personagens deste filme, uma doméstica com pouca instrução, que demonstra dificuldade ao ler (entre 17s e 1min18s). Seu jeito de falar tem a conotação de uma mulher que não teve oportunidade de estudar, mas continua feliz por ter um emprego e empregadores que lhes dão oportunidades, como a de aprender *ingreis*, como ela afirma (entre 9min41s e 10min11s). Sabemos que na produção cinematográfica nenhuma escolha é fortuita.

Por mais que este tipo de trabalho seja ocupado majoritariamente por mulheres negras, pobres e sem alta qualificação⁷, esse fator gera estigmas da profissão, principalmente por relações de poder entre trabalhadoras e seus empregadores, onde questões de classe, além de raça e gênero, também estão envolvidas. As trabalhadoras domésticas são constantemente representadas na mídia como mulheres pobres, analfabetas e jocosas de maneira debochada. Desta forma, o senso comum caminha junto com as representações midiáticas, alimentando os estigmas da profissão. Diferente desta visão empregada pelo filme, as domésticas possuem um histórico de organização coletiva e de militância, bastante ativa em busca de seus direitos trabalhistas.

Existe um grupo de características que compõem a representação do cotidiano do trabalho doméstico remunerado neste filme. Assim como a música brega, o horóscopo é utilizado no filme como atividade que faz parte do universo da classe social da qual as domésticas pertencem. A informalidade é um dos pontos chave. Quase a totalidade das cenas e sequências onde as domésticas estão trabalhando, elas estão também conversando umas com as outras — seja pessoalmente ou por telefone; fumando; lendo revistas; comendo; dançando; assistindo novela; pintando o cabelo; ouvindo rádio; paquerando. Ou seja, elas utilizam os espaços das casas para descanso/lazer e outras atividades consideradas não profissionais ou produtivas⁸. Muito mais do que cenas de trabalho pesado e intenso, característica importante desta atividade, sempre que as personagens estão envolvidas em suas atividades laborais,

⁷ Segundo o censo de 2010 do IBGE, o percentual de trabalhadoras domésticas brancas sem instrução e com ensino fundamental incompleto era de 28,2% enquanto o mesmo indicador para domésticas negras era de 42,5% (Agência IBGE, 2014).

⁸ Estes exemplos ocorrem em: 2'32 – 4'02", 7'50" – 9'18", 10'48" – 12', 20'26" – 21'52", 22'29 – 24'20", 24'30" – 25'24", 36'34" – 40'23", 44'10" – 45'36", 47'21 – 48'30", 49'50" – 52'22", 53'50" – 54'15", 64'19" – 65'44", 76'52" – 77'44".



elas estão também envolvendo suas vidas pessoais, como se não fossem tão profissionais por não trabalharem em um escritório, num local não domiciliar.

A trilha sonora neste filme construiu um universo baseado na concepção dos produtores acerca das questões de classe, raça e gênero envolvidas no cotidiano de trabalhadoras domésticas. As músicas da trilha sonora, seja com letras ou instrumentais, seja diegética ou extradiegética, são utilizadas por conter valores semânticos e discursivos que interessam para a construção da narrativa. A música pode ter um efeito generalizante que causa comoção no espectador através da associação, atuando principalmente para azeitar a narrativa e provocar emoções a quem assiste (Stam, 2003).

É na música que está o núcleo emocional do filme, por estar ligada diretamente à cultura, a estruturas sentimentais, além de desempenhar também papéis estéticos alternativos. Neste caso, o gênero musical do brega é utilizado para representar classes emergentes. Segundo Paulo Araújo (2002), Odair José⁹ era considerado o terror das domésticas, mas a pesquisa de Odinaldo Silva (2007) revelou que essa não era uma realidade para as domésticas que foram entrevistadas na pesquisa. O que fica constatado é que as letras das músicas são utilizadas pela montagem do filme com a intenção de relatar os desejos das personagens. As entrevistadas por Silva afirmaram gostar do gênero, mas não deste unicamente, revelando um desejo em se desvencilhar da falsa generalização de que trabalhadoras domésticas gostam de ouvir e se sentem representadas com a música brega.

Outro gênero musical utilizado neste filme é o rap, que além de representar certas camadas da sociedade que importam para a construção narrativa do filme, as associa a exclusão e o preconceito. O rap neste sentido está ligado a outros personagens deste filme, que não as domésticas, como Gilvan, um desempregado que cogita até mesmo fazer um assalto com seu amigo entregador Jailton. O rap, por estar intimamente ligado a classes populares, às angústias das favelas e à criminalidade, é utilizado para associar esses personagens a essas questões. Também busca a empatia dos espectadores, levando em conta que a maioria dos jovens trabalhadores que possivelmente se identificariam com esses personagens são fãs de *Racionais MC's*, a

⁹ Cantor e compositor brasileiro. Suas obras narram o cotidiano e a experiência de pessoas comuns e marginalizadas, como trabalhadoras domésticas, prostitutas e mulheres divorciadas. O auge de sua carreira se deu nos anos 1970, período em que suas obras foram impactadas pelas tendências mercadológicas e pela censura do governo militar, que as considerava imorais e subversivas. O preconceito das elites quanto às suas músicas buscava mencioná-las como “brega” como forma pejorativa, termo que foi ressignificado como gênero musical.



banda utilizada nesse caso, que tem como fortes características fazer denúncias da discriminação racial e das desigualdades da sociedade brasileira. A identidade cultural gerada pelo rap foi utilizada de maneira consciente (Bernardino, 2016).

O ônibus é um ponto de foco importante para o enlace desta narrativa em torno dos protagonistas e coadjuvantes enquanto pertencentes da mesma classe. Conforme afirma Rosana Santos (2013), o filme estabelece uma continuidade do trabalho doméstico com a escravidão através da utilização das cenas com os ônibus, numa metáfora em relação ao navio negreiro, apoiado na trilha sonora de André Abujamra que utiliza os instrumentos de trabalho de doméstica para ambientação sonora. Esse discurso recorrente de uma herança da escravidão estabelece um efeito de imobilidade, de ausência de transformação, desconsiderando as rupturas dos processos históricos em relação ao serviço doméstico. O ônibus seria também um ponto de encontro entre essas mulheres trabalhadoras, além de ser seu principal meio de transporte para o deslocamento entre o trabalho e a casa¹⁰. Também é o espaço escolhido para colocar as personagens em seus momentos de confissão no estilo documentário – em preto e branco, em subjetiva, olhando para a câmera, ponto de vista do espectador, buscando sua empatia¹¹.

Dentre as poucas sequências que apresentam o trabalho pesado propriamente dito das domésticas, está a primeira sequência do filme, após os créditos (entre 2min32s e 4min2s). Com auxílio da utilização da música *Você é doida demais*, de Lindomar Castilho, como símbolo maior do gênero brega enquanto identidade cultural atribuída a trabalhadoras domésticas, a principal característica desta sequência é a intenção de representar as dificuldades da profissão de maneira cômica, onde ao limpar num lugar muito alto uma trabalhadora se desequilibra, outra que passeia com muitos cachorros fica enrolada pelas guias; e principalmente, a cena em que Quitéria quebra um vaso propositalmente porque sua mão ficou presa.

Além deste, outros estigmas são reproduzidos nas falas das domésticas, como o primeiro depoimento de Créó, em preto e branco, enquadrada de forma subjetiva olhando para a câmera-espectador, ela afirma ser trabalhadora doméstica por ter nascido mulher, preta e pobre. Há uma ideia de inerência em relação as mulheres negras, como sendo automaticamente colocado como seu destino ser doméstica e continuar em uma situação desfavorecida, e por isso a personagem acredita que sua filha também deve continuar no mesmo caminho. Assim, esse tipo de discurso corrobora

¹⁰ Ocorrem em 9'28" - 10'16"; 12'07" - 14'52"; 35'44" - 36'08"; 49'06" - 49'28"; 52'22" - 53'11".

¹¹ Exemplos: 1'25" - 2'14"; 10'17" - 10'47"; 15'30" - 16'26"; 31'45" - 32'06"; 49'31" - 49'49"; 77'45" - 78'04".





para desigualdades de gênero, onde não há outra opção para mulheres negras além das hierarquias e discriminações dentro da sociedade, embora o filme tenha a intenção de um tom de denúncia e crítica (Santos, 2013).

Conforme demonstrado mais profundamente na dissertação em questão, sobre as representações de domésticas nos jornais brasileiros, as acusações de roubo são recorrentes na mídia brasileira quando o assunto é sobre as relações de trabalho com domésticas, e não poderia ser diferente em filmes que dão maior destaque para personagens trabalhadoras domésticas (Zimmermann, 2012; Ramos, 2022). Esse é um assunto que recai sobre as relações de poder, principalmente entre trabalhadora e empregadora. Neste filme as personagens fazem algumas reclamações sobre a falta de confiança que suas empregadoras têm com elas, as acusando de roubo constantemente. Utilizando-se de um recurso de filmagem de documentário, em câmera subjetiva, as domésticas olham para a câmera, como se confessando para o espectador as situações difíceis pelas quais passaram, e os cortes rápidos intercalam e relacionam os relatos de cada uma das personagens. A questão do roubo é um dos maiores embates nas relações entre trabalhadoras e empregadoras. O filme demonstra reproduzir este estigma, supostamente, em defesa das domésticas. As acusações de roubo dizem muito mais sobre as relações familiares e do trabalho informal dentro do ambiente doméstico, sobre as ambiguidades que estas relações apresentam. O filme pretende, portanto, demonstrar sua simpatia com o lado das trabalhadoras enquanto estigmatizadas por esta questão das comuns acusações de roubo, utilizando-se de um estilo de entrevistas comum no documentário. E isso dá um caráter de veracidade para as falas das personagens.

Apesar de ter inaugurado um conjunto de novos filmes latino-americanos com uma preocupação em trazer para o protagonismo personagens pertencentes a classes emergentes, negligenciados pelas produções do audiovisual de amplo alcance, este filme continua reproduzindo símbolos e estereótipos do imaginário social sobre as domésticas como pessoas ignorantes, sem perspectiva de mobilidade social e associadas a estigmas produzidos justamente pelo padrão de um debate midiático que se propõe a quebrar. E o motivo está justamente no *set* de filmagem. Pelo fato de serem produções masculinas, brancas e de classe média alta, faz com que as domésticas sejam apresentadas como submissas aos olhares dos diretores.

A crítica em geral elogiou os debates levantados no filme, principalmente por sua leveza e pelo seu caráter cômico, com destaque de elogios pela trilha sonora. Outras críticas apontaram que o filme não apresenta nada de novo (Fonseca, 2001; Lemos,



2001; Janot, 2001). São muitas as críticas que valorizaram a escolha de colocar como protagonistas as trabalhadoras domésticas. Porém, fica claro que, analogicamente, as domésticas foram representadas pelos olhos dos patrões, por isso, em termos de conquista de representatividade, apesar de inaugurar um novo conjunto de filmes com intenções críticas, o filme não produz uma forte ruptura às convenções hegemônicas de representações de domésticas. Apesar de haver algum tipo de debate sobre a condição dessas trabalhadoras nas críticas de recepção no período de lançamento do filme, estes textos não vão muito além, pois não aprofundaram as condições precárias de trabalho, de informalidade e falta de direitos. Em sua maioria, as críticas focam no caráter cômico e continuam a reproduzir os estereótipos aqui analisados, apesar de que o apelo pela busca de empatia da montagem parece ter sido bem-sucedido.

O casamento de Louise (2001)

O casamento de Louise foi o primeiro longa-metragem dirigido por Betse de Paula. O roteiro é de José Roberto Torero, a produção foi feita em Brasília pela Aurora Cinematográfica e pela Quanta, financiado pela CEB; PSINet; Caesb; BRB Banco de Brasília, e o filme foi distribuído pela *Riofilme* através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual. Foi lançado em cinco salas comerciais, atingindo um público de 5.761 e renda de bilheteria de R\$ 49.126,00. O valor total captado para a produção foi de R\$230.517,00 (Ancine; OCA. [s.d.]) e o filme venceu os prêmios de: Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Atriz para Dira Paes no *Festival de Natal* (RN).

A história deste filme trata de maneira comparativa a vida de duas mulheres: Louise, uma dona de casa insatisfeita com sua vida de mulher casada, com dois filhos, e que toca violino em uma orquestra; em relação à Luzia, uma trabalhadora doméstica que trabalha na casa de Louise, também está insatisfeita com sua vida amorosa, mas que se dá bem com o trabalho de maneira geral, principalmente com os filhos de sua empregadora. Louise está apaixonada pelo maestro de sua orquestra, o Helstron, que foi convidado para um jantar em sua casa. Helstron é recebido por Luzia e logo se encanta pela doméstica. Com um forte apelo cômico do início ao fim, a narrativa se pretende jocosa enquanto brinca com o conto da Cinderela, uma jovem simples que por um acaso consegue melhorar de vida através do casamento com um príncipe encantado.



Como afirmamos anteriormente, sabemos que os gêneros cinematográficos nos ajudam a compreendermos muito sobre os filmes. Assim como em *Domésticas - o filme*, os estereótipos reproduzidos em *O casamento de Louise*, comuns às comédias, também acabam representando tipos de personalidades conhecidas pelo senso comum que geralmente são construídas com o tempo através de estigmas sociais de gênero, raça e classe. A personagem de Luzia segue um padrão de representações comuns em comédias do cinema brasileiro de mulheres negras, ou chamadas de “mulatas”, diretamente relacionadas à sexualidade.

A “mulata” é um dos estereótipos que representa a valorização de mulheres puramente enquanto símbolo sexual enquanto corpos celebratórios de uma miscigenação imaginadamente cordial e pacífica. Assim, geralmente a figura da mulata representa uma mulher hipersexualizada, como objeto sexual para o deleite, geralmente, de homens brancos. A personagem de Luzia em *O casamento de Louise* se aproxima desta figura. Importante citarmos o pioneiro trabalho de Mariza Corrêa (1996), *Sobre a invenção da mulata brasileira*, que busca discutir a construção da figura da mulata demonstrando que esta abarca desde extremas concepções, como a ideia de que a miscigenação é o maior mal do país, até o outro polo, em que percebe a miscigenação como o melhor que temos. Assim, a autora busca compreender esta categoria além da existência empírica, alcançando questionamentos e ações cotidianas que atravessam questões de raça e gênero.

Corrêa reitera que o caso brasileiro traz uma ambiguidade porque essas representações remontam o padrão de beleza da branquitude, de maneira a rejeitar a beleza negra, e poderíamos acrescentar também, da beleza indígena, ou de outras etnias, raças e identidades consideradas fora deste padrão. Assim também, o *star system* se vale dos padrões arquetípicos da sociedade para criar sistemas de representação, em que atores e atrizes servem para representar um padrão de personagem, como é o caso de Dira Paes, que foi comumente chamada para fazer papéis como uma mulher dita “parda”, ou “mulata”. Sendo a atriz do Norte do país, e tendo descendência indígena – assim como negra e portuguesa –, vemos que a questão parda vai muito além do binarismo entre a questão branca e negra, envolvendo também, no Brasil, a implicação acerca dos diversos povos indígenas, que sofrem ainda maior apagamento histórico. Apesar de não vermos esta questão debatida na bibliografia defendida na dissertação aqui condensada, demonstramos neste artigo a urgência deste debate que deve ser aprofundado em trabalhos futuros.

Assim sendo, a “mulata” enquanto uma figura do imaginário popular, configura desde personagens antigas da literatura brasileira, até estudos sociológicos como o de Gilberto Freyre (2003), por exemplo, um dos mais valorizados modernistas brasileiros, defensor do mito da miscigenação das raças no Brasil. Freyre defendia a “aliança” entre as amas-de-leite e as crianças brancas que criava como um símbolo “ideal da assimilação cultural afro-brasileira” (Roncador, 2008, p. 82). Para Gilberto Freyre (2003), a mucama era passiva e vítima das vontades dos jovens, e responsável pela iniciação sexual dos meninos. Lélia Gonzalez (1984) afirma que a concepção da mulata se deu através da figura da mucama, como se a doméstica fosse uma mucama “permitida” para prestação de serviços e bens. Ou seja, a mulata não como aquela intrínseca ao carnaval, mas sim ao trabalho doméstico, carregando a discriminação do lado mais escuro da cor da pele juntamente da passividade para entrar e tomar o espaço íntimo doméstico do lado mais claro da cor da pele. E é isso que se vê no filme de Betse de Paula.

A personagem de Luzia é colocada em enquadramentos longos, que mostram seu corpo quase completamente, diferentes dos mais comuns planos americanos – que cobrem geralmente desde a cintura até a cabeça. Louise é também uma personagem mulher que passa por esse processo, porém de forma diferenciada. Por exemplo em uma sequência em que as duas conversam dentro do quarto, fica clara a diferenciação. Enquanto Louise veste uma regata justa e uma calça, Luzia veste uma regata mais decotada e um short curto, diferente de outras representações de domésticas que utilizam uniformes, por exemplo. A relação informal delas permite que Luzia vista suas próprias roupas no trabalho, mas é perceptível que há um apelo sexual de vestimentas, reforçados nos enquadramentos e vestimentas que sexualizam a personagem mais fortemente por conta de seus marcadores sociais e étnicos. Este filme mostra, portanto, que o protagonismo não é garantia de que esses estereótipos e discriminações de representações de domésticas deixem de existir.

Há uma estratégia do “prazer visual” sendo seguida. É o olhar masculino que determina a imagem das mulheres como objetos passivos desse olhar no cinema (Mulvey, 1975). Por mais que as mulheres estejam presentes no set de filmagem como produtoras, diretoras ou protagonistas, esse padrão se mantém, até porque o olhar masculino não é apenas o “olhar do homem”, já que não é determinado por uma posição, mas sim um lugar. O que existe é uma masculinização do olhar e do prazer (Mulvey, 1989). É necessário analisarmos este tipo de narrativa e montagem cinematográfica com estratégias que ultrapassem a narrativa cinematográfica clássica, com reflexões críticas acerca de figuras femininas com a utilização da categoria de análise de gênero como



ferramenta, assim como de outros marcadores sociais e econômicos que estão em profunda e inseparável relação, como as questões de classe e raça¹². Há um forte entrelaçamento entre opressões que se combinam e entrecruzam para a construção de projetos de dominação de classe. É por meio da histórica construção de ideologias racistas de exclusão de pessoas negras da organização formal da sociedade que se estrutura a hierarquização que impede, principalmente, as mulheres negras de defenderem suas demandas políticas (Davis, 2016).

As categorias sociais “mulher” e “mulheres” indicam diferenças entre o singular e o plural no sentido de identificação e diferenças na construção de categorias sociais. A identificação da identidade vem geralmente do apontamento do outro, de um terceiro. O “nós” como identidade comum de mulheres, no caso, patroa e doméstica, é atribuído externamente, apesar de haver um “nós” presente na relação. Uma das principais especificidades do trabalho doméstico remunerado é que não há somente saberes técnicos envolvidos, mas também atividades relacionadas à ordem doméstica que implicam construções de gênero, como cuidado, afetividade e sexualidade. As atividades a serem exercidas estão sujeitas ao crivo da empregadora e de suas configurações e entendimento de ambiente familiar. E mais importante, são as empregadoras que mais se preocupam em fazer a distinção do que é trabalho para a doméstica e para elas próprias, para que não se confundam os papéis sociais de ambas as mulheres. Foram as desigualdades sociais que determinaram essas distinções e continuam até hoje a delimitar (Kofes, 2001).

Dito isso, é importante salientar como o filme coloca as duas protagonistas em posição de dualidade, numa tentativa de demonstrar uma bilateralidade de pretensão cômica entre as diferentes experiências de acordo com suas classes sociais. As duas nasceram no mesmo dia e compartilham de nomes muito parecidos, e que dizem muito sobre seus lugares na sociedade. Enquanto Louise representa um nome estrangeiro e sofisticado, ela aprendeu desde muito nova a ter contato com as mais valorizadas artes e culturas e toca violino em uma orquestra, já Luzia na verdade se chama Lucineide, mas todas a chamam de Luzia. Ela conta que aprendeu desde cedo a tocar em panelas, partindo de um desejo inerente à sua personalidade, pois não teve incentivo da família

¹² Apesar de parecer bastante binária e em caráter de oposição, essas disputas colocadas como ativo/passivo tornam-se menos dicotômicas quando percebemos o “olhar feminino” através da ideia de distância/proximidade, que acaba extrapolando os conceitos de voyeurismo e fetichismo de Mulvey. (Doane, 1992). A utilização indevida de uma psicanálise freudiana é questionada por autoras que a consideram como um discurso potencialmente opressor por colocar as mulheres em posições contraditórias enquanto sujeitos sem autonomia (Kaplan, 1983). Sabemos que em trabalhos posteriores Mulvey busca um debate sobre um “olhar feminino” e não colonizado (Mulvey, 1996).



para se expressar musicalmente. Ambas cresceram no contexto da construção de Brasília, uma filha de pedreiro, outra filha de engenheiro. Ambas sonhavam com o príncipe encantado, mas acabaram em casamentos infelizes.

É comum, em análises mais antigas sobre o trabalho doméstico no Brasil, a perspectiva de que as relações entre domésticas e empregadoras são consideradas apenas como perversas e clientelistas (Nunes Leal, 1975; Lanna, 1995), mas em pesquisas mais recentes, como a de Jurema Brites (2003) demonstram que essas relações são na verdade, em algumas situações, valorizadas pelas domésticas como parte do relacionamento deste tipo de serviço. Apesar de não ser uma ocupação fortemente desejada por aquelas que a realizam, o trabalho doméstico é visto como uma saída justamente por conta da sua informalidade onde há forte negociação de adiantamentos, faltas, horários e trocas materiais.

O argumento é que esse universo considerado atrasado pela bibliografia (Farias, 1983; Goldsmith, 1993; León, 1993; Motta, 1977) é na verdade utilizado pelas próprias trabalhadoras como tática de negociação para melhorar sua situação. Apesar disso, Suely Kofes (2001) leva em conta que esse caráter informal também dá espaço para abusos por parte dos empregadores. Essa preferência pela informalidade no cotidiano do trabalho, por parte das domésticas, também é considerada na forma de contratação do serviço. Esse é justamente o caso de Luzia, uma doméstica que se utiliza da informalidade da relação com sua empregadora para fazer negociações, mas que continua sendo discriminada pela sua posição de trabalhadora precarizada. Este filme de comédia, que pretende fazer piada com o cotidiano aparente harmonioso das diferentes classes sociais no Brasil acaba por estigmatizar e normalizar relações hierárquicas entre diferentes experiências de mulheres.

Quando está fazendo feijoada, um prato tradicionalmente disseminado pelo senso comum por ter sido desenvolvido pelas pessoas escravizadas no Brasil, Louise enquanto mexe hesitante na panela de feijoada, fala “Ai meu deus! Por que os escravos foram inventar um prato tão complicado?”, ao passo que Luzia chega e avisa “É só abaixar o fogo”. Louise retruca: “Pra você é fácil, neta de escravo” (entre 51min10s e 51min23s). Dessa forma, por mais que Louise seja ridicularizada por ser uma mulher que não domina habilidades na cozinha, Luzia está sempre sendo marcada como uma trabalhadora doméstica que carrega estigmas da escravidão, como uma herdeira da servidão. As características valorizadas por Luzia são o seu cuidado com a casa e as crianças, com a cozinha e o preparo dos alimentos, com a sua simpatia e facilidade de comunicação com pessoas diferentes dela, e principalmente por seu corpo como objeto

de desejo sexual. Já Louise, é ridicularizada por não conseguir dar conta de seu papel como mãe, da sua vida amorosa e de seu papel como dona de casa.

Este filme parece querer resumir estereótipos brasileiros em comparação com o olhar estrangeiro, que valoriza a sensualidade da mulata e vê divertimento no gingado do jogador de futebol, e ao mesmo tempo, busca representar estereótipos críticos brasileiros, como o estigma da corrupção e as – supostas – heranças da escravidão, como a feijoada e o emprego doméstico. Apesar de as figuras femininas desenvolverem exclusivamente as funções domésticas e de cuidado e as figuras masculinas representarem homens dominadores segundo as relações de poder de gênero, as figuras femininas parecem representar uma força de resistência capaz de rejeitá-los, fazendo suas próprias escolhas.

O final do filme revela que o casamento com um homem branco europeu considerado bem-sucedido é o melhor que Luzia poderia conseguir. Apesar de anteriormente ter afirmado que não gosta do frio, no fim do filme ela afirma ter se acostumado. Como se ela não pudesse reclamar dessa conquista de morar na Suécia e ter tido dois filhos com seu novo marido rico, que chama de “príncipe encantado”. O mais clássico final feliz do conto da Cinderela seria o maior privilégio possível a ser alcançado em sua posição na sociedade. Outra questão chave do final deste filme é a mudança do nome de Luzia para Louise, porque segundo ela, na Suécia ninguém consegue pronunciar certo seu nome. Ao final ela abre os braços em cima de um barco junto com Helstron e grita: “O meu nome é Louise Helstron!” (entre 72min e 72min6s). A inversão de papéis em que a doméstica troca de lugar com a empregadora é utilizada nesta narrativa para alimentar uma ideia de rivalidade entre as duas, como se a ideia da ascensão de Luzia fosse uma vingança diante das discriminações sofridas com Louise.

Quando analisamos a recepção do filme, vimos que ele fez certo sucesso naquilo que pretendia, como uma comédia leve, que não se responsabiliza com os debates que levanta. A exceção da crítica de Ulisses Mattos (2001) e Alexandre Werneck (2001), que julgam o filme como irregular e fraco em diálogos. A produção foi promovida também com ajuda do reconhecimento anterior da diretora, também pela atuação de Marcos Palmeira, Dira Paes e Sílvia Buarque. Em tom mais de divulgação que de crítica, Helena Tavares (2001) escreve ao *O Fluminense* sobre o filme trazendo entrevistas com a diretora Betse de Paula e o ator Marcos Palmeira sobre a produção do longa, e conta que a narrativa foi inspirada na história real de uma “empregada doméstica que foi morar com maestro sueco”. Sem dar detalhes de tal inspiração, Tavares conta brevemente a



história em tom de elogio ao encontro de duas personagens tão diferentes, mas ao mesmo tempo muito próximas.

Considerações Finais

Com as investigações deste trabalho buscamos trazer alguns exemplos do cinema e da mídia que nos auxiliam na compreensão da trajetória das representações de trabalhadoras domésticas no cinema. Para o cinema hollywoodiano é muito mais comum que essas personagens sejam imigrantes – latinas ou asiáticas, principalmente – romantizadas e hipersexualizadas. Essas escolhas dizem respeito a constituição da nacionalidade estadunidense, onde há um ideário de uma nação democrática, que se construiu através de um sentimento de alteridade em relação à presença massiva de imigrantes. Essas representações não levam em conta o processo traumático da imigração e o caráter exploratório dos empregos, geralmente ilegais, que estas pessoas enfrentam nos Estados Unidos.

As representações de trabalhadoras domésticas passaram por um longo processo de mudanças, avanços e retrocessos, oriundos do debate ideológico sempre presente na luta pela hegemonia política. Por conta disso, no caso da América Latina, apesar de haver algumas similaridades, estes filmes se aprofundam em outras questões, como o caráter afetivo envolvido no trabalho doméstico remunerado, e a proximidade que as famílias têm com essas trabalhadoras. Há um maior enraizamento de práticas oriundas do período colonial escravocrata que se apresentam de maneira distinta até a atualidade. Os estigmas e estereótipos apresentados nos “filmes de domésticas” são um indício dessas permanências. Os filmes escolhidos como objetos principais de análise para este trabalho demonstram as particularidades das disputas discursivas na mídia brasileira em relação às trabalhadoras domésticas, principalmente se levarmos em conta o seu ano de lançamento.

Desde a década de 1950 até os anos 1990 houve um padrão de representações dos “filmes de domésticas” focados em personagens engraçadas, ou hipersexualizadas, algo que foi mudando nos últimos anos. Assim como Laura Podalsky (2011), compreendemos que a virada do século acompanha um contexto latino-americano de produções com maior impacto social em relação à representação das domésticas. Esta virada na forma de representação de camadas subalternas da sociedade acompanha o aumento nos debates sobre a precarização e a informalidade





crescente na virada do século XX para o XXI, período em que o neoliberalismo se estabeleceu globalmente.

O casamento de Louise (2001) é uma comédia bastante emblemática que escancara o abismo da desigualdade no Brasil através da dualidade da relação entre doméstica e empregadora. Sem receio, a narrativa é construída sob um conjunto de estigmas e estereótipos de maneira jocosa, mas que busca a todo custo justificá-los, compreendendo que são parte do que somos. Assim como o jeitinho brasileiro, a sensualidade da mulata e os embates de classe são considerados como parte inerente da nação brasileira. *Domésticas - o filme* (2001) inaugura uma virada crítica importante nos “filmes de domésticas”, por ter intenções claras de contestação às representações típicas de trabalhadoras domésticas jocosas ou hipersexualizadas. A peça que deu origem ao filme foi escrita partindo de várias entrevistas com trabalhadoras domésticas. A escolha dos autores da peça em não inserir personagens de empregadores revela a importância dessa questão, além do conjunto de protagonistas, que dão espaço para diferentes perspectivas dentro da própria categoria. Apesar das intenções da peça, o filme, por sua vez, continua reproduzindo estigmas da profissão e estereótipos raciais e de gênero de maneira jocosa e pouco crítica.

Assim como afirma Roncador (2008), referindo-se à literatura do século XIX, o uso da figura da doméstica não serve para mudar a ordem social, mas ocorre por uma necessidade dos autores de serem vistos como conscientes das culturas diversas e do caráter cuidador da categoria como característica inerente. Estes filmes, apesar de estarem situados neste período de transformação crítica de representação das domésticas, apresentam várias semelhanças em relação a outras mídias, como no debate desenvolvido mais atentamente na dissertação em questão sobre literatura, televisão, jornais, revistas e internet. Este diálogo constante entre diferentes mídias demonstra como se dão os debates na esfera pública, espaço onde são construídos e desenvolvidos modelos e estigmas sociais. Debates recentes na internet, influenciados pelos movimentos sociais feministas e negros têm apresentado maior preocupação com críticas a questões estruturais da sociedade brasileira, como o racismo, o machismo, que reverberam para mudanças de produções fílmicas, e assim este ciclo se realimenta constantemente.

Os meios de comunicação compreendem um espaço de produção simbólica que interfere diretamente na compreensão do imaginário social nas disputas de sentido, de moralidade e de valores na sociedade. A hegemonia compreende uma liderança cultural político-ideológica neste processo, agindo não diretamente, de forma coercitiva,



mas mediante um processo de consentimento social desses valores e símbolos. (Gramsci, 2002). É neste ponto que a contra-hegemonia entra, pois ela age justamente nos modos em que esse convencimento, ou a pedagogia dessa comunicação escapa. Ideias contestadoras compreendem expressões críticas de dissenso, o que a hegemonia visa esvaziar. É justamente o controle ideológico que dificulta o aparecimento dessas vozes destoantes (Gramsci, 1999). Além das questões apresentadas nos filmes que nos ajudam a compreender de que forma a mídia, principalmente o cinema, como um espaço de disputa político-ideológica, produz e transforma representações de domésticas para o imaginário popular, pudemos perceber que muitas questões são escolhidas para ficar de fora deste enquadramento, como é o caso das lutas por direitos desta categoria, assunto bastante trabalhado na historiografia brasileira.

Desde a década de 1930 trabalhadoras domésticas vem lutando pelos direitos que lhe foram negados pelo não reconhecimento da categoria como uma profissão digna de regulamentação. Ligadas aos movimentos negros e feministas, elas se organizaram em associações, sindicatos e ONGs, para lutar por direitos básicos, como a regulamentação da carteira de trabalho, o direito a férias, ao décimo terceiro, e outros. A Constituição de 1988 instaurou pela primeira vez um apoio de proteção legal, porém foi só com a “PEC das domésticas” em 2015 que a categoria foi equiparada legalmente às outras profissões. Embora seja por vezes preconceituosa ou pejorativa, a representação das trabalhadoras domésticas nestes filmes suscita um debate público importante para a construção de uma sociedade menos desigual, e esse debate está diretamente relacionado com às suas recentes conquistas.

Referências

AGÊNCIA IBGE Notícias. **Estatísticas de Gênero mostram como as mulheres vêm ganhando espaço na realidade socioeconômica do país**, 31 de outubro de 2014. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14691-asi-estatisticas-de-genero-mostram-como-as-mulheres-vem-ganhando-espaco-na-realidade-socioeconomica-do-pais>. Acesso em: 20 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional do Cinema. **Listagem de filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição 1995 a 2023**. Brasília, DF: OCA, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2023.pdf>. Acesso em: 01 jan. 2026.





ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

ANCINE; OCA. Listagem dos filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição com valores captados através de mecanismos de incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2020, [s.d.]. **ANCINE-SALIC**. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/2408.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. 2ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2002.

BERNARDINO, Jéssyca. **Luz, câmera, limpando**: interseccionalidades e representações em Domésticas, o filme (2001) e Doméstica (2012). Mestrado (Dissertação). Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BRITES, Jurema. Serviço doméstico: elementos políticos de um campo desprovido de ilusões. **Campos** (UFPR), Curitiba, v. 3, p. 65-82, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/cam.v3i0.1588>. Acesso em: 21 dez. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Domésticas, o filme** [Sinopse], 2000. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=022875&format=detailed.pft>. Acesso em: 24 maio 2022.

CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. **Cadernos Pagu**, São Paulo, v. 6, n. 7, p. 35-50, 1996. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860>. Acesso em: 31 dez. 2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOANE, Mary. Film and the masquerade: theorizing the female spectator. *In*: MERCK, Mandy (ed.). **The sexual subjects**: a screen reader in sexuality. Londres: Routledge, 1992. p. 227-243.

FARIAS, Zaíra. **Domesticidade**: "Cativeiro" Feminino? Rio de Janeiro: Achiamé/CMB, 1983.

FERRAZ, Lígia. **Na casa dos outros**: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano. Mestrado (Dissertação). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

FONSECA, Rodrigo. Muito além da área de serviço. **Jornal do Brasil**, São Paulo, p. 3, set., 2001. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_12/50167. Acesso em: 25 maio 2022.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

GOLDSMITH, Mary. Políticas y programas de las organizaciones de trabajadoras domésticas en México. *In*: CHANEY, Elsa; CASTRO, Mary (orgs.).



Muchacha/cachifa/criada/empleada/empregadinha/sirvienta y... más nada: trabajadoras domésticas en América Latina y Caribe. Venezuela: Ed. EPU, 1993.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs**, 1984. p. 223-244. Disponível em: <https://patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GONZAL1.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2025.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere (Vol. 1):** Introdução ao Estudo da Filosofia. A Filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere (Vol. 6):** Literatura. Folclore. Gramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HIGMAN, Barry. An historical perspective, colonial continuities in the global geography of domestic service. *In*: HASKINS, Victoria; LOWRIE, Claire (orgs.). **Colonialisation and Domestic Service: Historical and Contemporary Perspectives**. Londres, Nova York: Routledge, 2015. pp. 19-37.

JANOT, Marcelo. OPINIÃO - Domésticas. Ficou na intenção. **Jornal do Brasil**, São Paulo, p. 9, set., 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=dom%C3%A9sticas%20o%20filme%20fernando%20meirelles&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=49774. Acesso em: 25 maio 2022.

KAPLAN, Ann. **Women & Film: both sides of the camera**. Londres: Methuen, 1983.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - Estudos Culturais:** identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KOFES, Suely. **Mulher, Mulheres:** identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

LAGNY, Michele. **Cine e historia:** problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LANNA, Marcos. **A dívida divina:** troca e patronagem no nordeste brasileiro. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LEMONS, Renato. Jovens cineastas voltam as câmeras em documentário e ficção para o cotidiano das domésticas brasileiras. **Jornal do Brasil**, São Paulo, p. 11, março 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=dom%C3%A9sticas%20o%20filme%20fernando%20meirelles&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=4915. Acesso em: 25 maio 2022.

LEÓN, Magdalena. Trabajo doméstico y servicio doméstico en Colombia. *In*: CHANEY, Elsa; CASTRO, Mary (orgs.). **Muchacha/cachifa/criada/empleada/empregadinha/sirvienta y... más nada:** trabajadoras domésticas em América Latina y Caribe. Venezuela: Ed. EPU, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios as mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.



MATTOS, Ulisses. O casamento de Louise. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 6. ago, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=o%20casamento%20de%20louise&pagfis=48731. Acesso em: 19 maio 2022.

MENDONÇA, Maria; JORDÃO, Janaína. Domésticas no Cinema: identidade e representação. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Natal, RN, 2 a 6 de setembro de 2008.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. Maid in Hollywood: producing Latina labor in an antiimmigration imaginary. In: _____ **Dangerous Curves: Latina bodies in the media**. Nova York: NYU Press, 2010.

MISSURA, Cláudia. Entrevista com a atriz CLAUDIA MISSURA sobre o filme DOMÉSTICAS. [Entrevista concedida a] Kiko Mollica Youtube. 20 de maio de 2021, 8 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JvtMnlGgMWw&list=TLPQMjYwNDIwMjl6wLN_t97pOg&index=1&ab_channel=KikoMollica. Acesso em: 24 maio 2022.

MOTTA, Alda. **Visão de mundo da empregada doméstica** - um estudo de caso. Mestrado (Dissertação). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1977.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-27, Outono de 1975.

MULVEY, Laura. Afterthoughts on “Visual pleasure and narrative cinema” inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In: _____ **Visual and other pleasures**. Londres: The Macmillan Press Ltd, 1989. p. 29-38.

MULVEY, Laura. Pandora’s Box. Topographies of Curiosity. In: _____ **Fetishism and Curiosity**. Londres: BFI/Indiana University Press, 1996. p. 53-64.

NUNES LEAL, Victor. **Coronelismo, enxada e voto**. São Paulo: Alfa-Omega, 1975.

PODALSKY, Laura. **The politics of affect and emotion in contemporary Latin American cinema**: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

RAMOS, Vit Tiscoski. **Domésticas - o filme (2001) e O casamento de Louise (2001)**: uma virada crítica nos ‘filmes de domésticas’. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

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

SANTOS, Rosana. Por que eu tinha que nascer assim, preta, pobre e ignorante? As representações das trabalhadoras domésticas em *Domésticas: O filme*. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 26, n. 2, Jul/Dez. 2013. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/24676>. Acesso em: 31 dez. 2025.



SHAW, Deborah. Intimacy and distance: domestic servants in Latin American women's cinema: La mujer sin cabeza/The headless woman and El niño pez/The fish child. *In*: MARTIN, Deborah; SHAW, Deborah (orgs.). **Latin American women filmmakers: production, politics, poetics**. Londres, Nova York: I.B.Tauris, 2017, p. 123-148.

SILVA, Odinaldo. **Domésticas - o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal**. Mestrado (Dissertação). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. São Paulo: Editora Papirus, 2003.

TAVARES, Helena. Confronto entre dois mundos. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, p. 3-3. ago, 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=100439_14&pesq=o%20casamento%20de%20louise&pasta=ano%20200&hf=memoria.bn.br&pagfis=17865. Acesso em 19 maio 2022.

VALIM, Alexandre. História e Cinema. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WERNECK, Alexandre. Melhor ler o roteiro: "O casamento de Louise" tenta fazer fábula sem fadas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 7-7. ago. 2001. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&Pesq=o%20casamento%20de%20louise&pagfis=49090. Acesso em: 19 maio 2022.

ZIMMERMANN, Tânia. Representações de trabalhadoras domésticas nas páginas de jornais e revistas nas décadas de 1970 a 1980. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 25, n. 1, Jan./Jun. 2012.



¹ Vit Tiscoski Ramos

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Membro do Núcleo de Estudos em História e Cinema (NEHCINE).

E-mail: vitiscoski@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado de pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Santa Catarina.

Fontes de financiamento:

Este trabalho foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Recebido em: 20/12/2024. Aprovado em: 15/07/2025.