

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Daniel Augusto de Matos Assunção

**ELAS SÃO TODAS IGUAIS:**

A FIGURAÇÃO DA EMPREGADA DOMÉSTICA NO CINEMA BRASILEIRO

Belo Horizonte

2020

Daniel Augusto de Matos Assunção

**ELAS SÃO TODAS IGUAIS:**

**A FIGURAÇÃO DA EMPREGADA DOMÉSTICA NO CINEMA BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Cinema

Orientador: Profº Drº Rafael Conde

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG

2020

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Matos, Daniel de, 1995-  
Elas são todas iguais [manuscrito] : a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro / Daniel Augusto de Matos Assunção. – 2020.  
91 p. : il.

Orientador: Rafael Conde.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Comédias cinematográficas – Brasil – Teses. 2. Empregados domésticos – Teses. 3. Mulheres no cinema – Teses. 4. Classes sociais no cinema – Teses. 5. Cinema brasileiro – Teses. I. Conde, Rafael, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

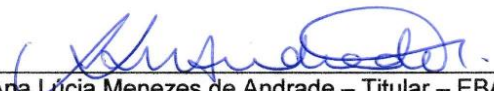
CDD 791.430981

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do  
aluno **DANIEL AUGUSTO DE MATOS ASSUNÇÃO** - Número de Registro:  
**2018672007.**

Título: "ELAS SÃO TODAS IGUAIS: A FIGURAÇÃO DA EMPREGADA  
DOMÉSTICA NO CINEMA BRASILEIRO".



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Jenny González Muñoz – Substituta do orientador – EBA/UFMG



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Titular – EBA/UFMG



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Leonardo Alvares Vidigal – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 23 de março de 2020.

*Para mi abuela,  
Te llevo en mi corazón y cerca me tendrás  
a solas yo te cantaré soñando en regresar.*

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Eu agradeço à minha família, Madalena, Nenem, Davi e Tuca, que acompanharam cada momento do mestrado, do processo seletivo à loucura da reta final. À Mariana, que chegou no segundo tempo, e forneceu apoio, cuidado, carinho, paciência e revisões (muitas revisões). À minha avó, que inspirou minha pesquisa. Ao meu pai, no desejo de que haja uma mini televisão no céu e ele assista à banca. Ao Rafael Conde, pelo espaço nas orientações para que o trabalho fosse meu e fosse, ao mesmo tempo, nosso. Ao grupo Poéticas Femininas, Políticas Feministas, que me aceitou e contribuiu para grande parte das discussões teóricas aqui presentes. À Roberta Veiga, pelo carinho, afeto e pelas aulas ricas e orientações precisas. À Ana Lúcia Andrade, pelas aulas e pelos ensinamentos que me fazem um cinéfilo e uma pessoa melhor. Aos meus muitos amigos que, na impossibilidade de citá-los todos, trago aqueles que estiveram mais perto nos dois últimos anos: Juliana, João, Bruna, Maíra, Victor, Mirian, Marcelo e Vinícius.

## RESUMO

O objetivo da dissertação é entender como as empregadas domésticas foram figuradas nas comédias do cinema brasileiro, especificamente a partir das chanchadas e das neochanchadas. Para tanto, o trabalho é dividido em três momentos distintos e complementares. No primeiro capítulo, uma revisão bibliográfica sobre a origem e a consolidação do trabalho doméstico no Brasil, passando por aspectos ligados ao gênero, raça e classe. A partir desse entrelaçamento, situamos a figura da empregada no imaginário social. No segundo capítulo, uma revisão bibliográfica sobre o gênero das chanchadas, uma vertente de comédia brasileira e suas atualizações posteriores, em ciclos como a pornochanchada e as neochanchadas. Por fim, no último capítulo, escolhemos dois filmes como *corpus* principal da pesquisa, *Cala a boca, Etelvina* (Brasil, 1959), de Eurides Ramos e *O Casamento de Louise* (Brasil, 2001), de Betse Paula e partimos de algumas categorias analíticas para perceber de que maneira a empregada doméstica é figurada, percebendo padrões recorrentes e a influência de tais construções dentro de outras produções audiovisuais brasileiras.

**Palavras Chave:** cinema brasileiro, cinema brasileiro contemporâneo, chanchadas, neochanchadas, empregadas domésticas, trabalho doméstico remunerado.

## ABSTRACT

This thesis aims to understand how the domestic workers were framed in the brazilian comedies, specially in the chanchadas and neochanchadas. To achieve this goal, this thesis is divided in three different and complementary chapters. In the first chapter we have done a bibliographic revision about the domestic work's origins and consolidation, understanding the gender, race and social aspects of it. In the second chapter another bibliographic revision was done, about the chanchadas, a specific brazilian genre and its impact in brazilian industry and production cycles. For the third and final chapter two movies were chosen as the thesis' main subject, *Cala a boca, Etelvina* (Brasil, 1959), de Eurides Ramos e *O Casamento de Louise* (Brasil, 2001), de Betse Paula. They were deeply analysed through categories created for this research, aiming to understand how the domestic workers were framed and portrayed, with specific patterns and how these imagens influenced other productions.

**Key words:** brazilian cinema, contemporary brazilian cinema, domestic maids.

## LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: <i>O andar altivo de Etelevina, a contraposição com Zulmira e o sonho do vestido</i> .....	54
FIGURA 2: <i>Infâncias opostas</i> .....	57
FIGURA 3: <i>Os quartos de Louise (acima) e Luiza (abaixo)</i> .....	58
FIGURA 4: <i>Josilene e Créo: empregadas presas em um ciclo de subalternidade, assim como Luzia</i> . ....	59
FIGURA 5: <i>A imagem da empregada que consome, de maneira desautorizada ou clandestina, um bem de seus patrões é recorrente. À esquerda: Tubo bem (acima) e Cronicamente Inviável (abaixo). À direita: Casa grande (acima) e Romance de empregada (abaixo)</i> .....	59
FIGURA 6: <i>A estranheza causada pelas empregadas nas mesas dos patrões</i> ....	65
FIGURA 7: <i>A prática de oferecer dinheiro às empregadas para conseguir informações ou serviços ilícitas/imorais</i> .....	68
FIGURA 8: <i>Adelino beijando Etelevina, com relutância, para agradar o tio; o verdadeiro casal</i> .....	70
FIGURA 9: <i>A chegada do homem rico e excêntrico, “estrangeiro”, que possibilita ascensão para a empregada</i> .....	71
FIGURA 10: <i>As irmãs de Luzia, respectivamente: uma cortadora de cana, uma mãe de santo, uma camelô, uma catadora de lixo e uma prostituta</i> .....	73
FIGURA 11: <i>Em diversos filmes, os subalternos criam uma comunidade afetiva como frente à opressão de seus patrões. Em cima: Cuidado, madame (à esq) e Trabalhar cansa (a dir). Embaixo: Romance de empregada (à esq) e Que horas ela volta? (à dir)</i> ...	75
FIGURA 12: <i>Pancrácia/Juju (esquerda) e Ernestina (direita): união de classe contra Etelevina, recém alçada à posição de patroa</i> . ....	76
FIGURA 13: <i>Afeto e opressão se entrelaçam: Nas imagens da primeira coluna, Que horas ela volta? e Trabalhar Cansa. Abaixo, Perdida e Como é boa nossa empregada</i> . ...	79
FIGURA 14: <i>Luzia toca panelas na cozinha e canta com os filhos da patroa. Sua brasilidade é reconhecida pelo maestro sueco que a convida para participar da orquestra, tocando panelas</i> .....	80
FIGURA 15: <i>Etelevina, ao que parece, em seu primeiro contato com avião</i> . ....	83
FIGURA 16: <i>Luzia, agora chamada Louise, em um iate que leva seu nome</i> .....	84



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1: A EMPREGADA DOMÉSTICA</b>	<b>18</b>
1.1 Um trabalho realizado por mulheres	18
1.2 Um trabalho realizado por mulheres negras	21
1.3 A empregada doméstica no imaginário brasileiro	26
<b>CAPÍTULO 2: A CHANCHADA</b>	<b>31</b>
2.1 A chanchada como um gênero brasileiro	31
2.2 Aspectos temáticos do gênero	38
2.3 A empregada cômica	43
<b>CAPÍTULO 3: A FIGURAÇÃO DA EMPREGADA DOMÉSTICA</b>	<b>51</b>
3.1 A empregada e os patrões	53
3.1.1 <i>A empregada e suas patroas</i>	53
3.1.2 <i>A empregada e seus patrões</i>	67
3.2 A empregada e outros personagens	78
3.2.1 A empregada e outros subalternos	73
3.2.2 <i>A empregada e os filhos dos patrões</i>	77
3.3 A empregada e o doméstico	80
3.3.1 <i>As tarefas domésticas e o espaço do lar</i>	80
3.3.2 <i>A ascensão social pelo casamento</i>	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>88</b>

## INTRODUÇÃO

O texto da dissertação e seus respectivos capítulos foram escritos na primeira pessoa do plural, por entender que uma dissertação é executada por seu autor, que a escreve, mas não de maneira solitária. Os autores aqui citados são gigantes nos quais subi nos ombros e cujo auxílio foi fundamental para a construção de um pensamento. Os encontros com meu orientador e suas contribuições. Outros encontros, em grupos de pesquisas e membros da banca, colaboraram para a solidez do trabalho, cujas críticas foram indispensáveis para o amadurecimento dos meus questionamentos. Apesar do gesto coletivo, nesta *Introdução* escolho escrever na primeira pessoa do singular, demarcando meu lugar enquanto autor da dissertação, para salientar os motivos e os contextos que me trouxeram até aqui, neste trabalho que não se encerra na conclusão da dissertação.

\*\*\*

No dia sete de setembro de 2015, quase duas semanas depois de seu lançamento em circuito comercial, assisti pela primeira vez *Que horas ela volta?* (Brasil, 2015) dirigido por Anna Muylaert. Guardo meu ingresso, da sala três do Belas Artes, às 14h30. Fui com um grupo grande de amigos, preparados para um debate ao final da exibição. Chorei a sessão inteira, em diversos pontos: na abertura; na cena do jantar; no reencontro entre Val e Jéssica; na cena da piscina. Levei algum tempo para entender porque chorei tanto em um filme que não demandava lágrimas. Ou demandava? Entendi porque o filme me afetou tanto somente no ano seguinte, em 2016.

A história da minha família é, de muitas maneiras, parecida com a história de Val e Jéssica. Minha avó (finalizado a dissertação percebo como ela é um sol em mim e quase tudo que escrevo é uma tentativa de mantê-la viva) era uma mulher negra, periférica, com ensino fundamental incompleto, apesar de alfabetizada. Saiu de São João Evangelista com vinte e poucos anos, assim como muitas narrativas de busca por uma vida melhor e morou em Belo Horizonte pelo resto de seus dias.

Para minha avó, uma mulher negra e favelada, sem instrução superior, o trabalho doméstico remunerado era a alternativa mais óbvia. Lembro, na infância, de caminhar de mãos dadas com ela pelo bairro e vê-la cumprimentar várias mulheres, brancas, igualmente

idosas. Ela dizia que essas mulheres haviam ajudado-a muito. *Ajudar*. Minha mãe e minha tia, assim como Jéssica, ascenderam socialmente por meio do estudo. Nenhuma delas passou ilesa pelo trabalho doméstico remunerado: minha tia, como muitas meninas pobres, trabalhou em casas de família; minha mãe, a caçula, acompanhava minha avó nas casas das patroas. Cresci ouvindo relatos de maus tratos contra empregadas. Aqueles que vez ou outra viralizam em alguma rede social eram memórias costumeiras nas conversas durante o café da tarde.

No início de 2019, logo após o lançamento de *Roma* (México, Estados Unidos, 2018) de Alfonso Cuarón, minha mãe e minha tia visitaram uma ex-patroa de minha avó, com quem elas mantêm vínculos afetivos. Com enorme surpresa, descubro que essa senhora possui uma foto minha guardada dentro de sua Bíblia. Ela tirara uma foto comigo no meu aniversário de um ano, há quase 23 anos atrás. Ela guarda essa foto dentro da Bíblia, todos esses anos depois.

*O que a gente faz com o afeto que nasce na opressão?*

Porque a relação entre a minha avó e essa senhora, entre Geralda e Odete<sup>1</sup> só existe pela opressão. Não é um afeto "neutro", descolado de qualquer dimensão político-social (se é que isso seja possível), mas um afeto que nasce necessariamente porque minha avó, uma mulher negra, pobre e favelada, não tinha muitas alternativas para ingressar ao mercado de trabalho. O que restou foi o trabalho doméstico remunerado. Para uma senhora e uma família branca, de classe média.

À minha avó não foi oferecido a possibilidade de ser professora, dentista ou médica. Advogada ou vendedora. Antes, o trabalho doméstico. Gênero, raça e classe. Tudo ali, concatenado feito um triângulo. Quando minha família visita essa senhora, que sempre foi gentil, educada e cortês, eles visitam uma *amiga da família*. Que amizade é essa? Entendo esse afeto. Ele é bom pra minha mãe, minha tia, que inclusive trabalhou para essa senhora. Em mim ele dói, como um espinho, da mesma árvore espinhosa que é essa relação patroa e empregada, branca e negra, rica e pobre, asfaltada e favelada.

\*\*\*

---

<sup>1</sup> O nome da ex-patroa foi trocado.

O trabalho apresentado aqui é uma espécie de acerto de contas, ainda que do meu ponto de vista, enquanto homem, branco e neto. É um exercício de elaboração da história da minha família. O embrião foi minha monografia de conclusão de curso, orientada pela professora doutora Roberta Veiga, dentro do departamento de Comunicação Social da UFMG, intitulada *O sorvete de Fabinho: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro* (2017).

O título fazia alusão ao sorvete do personagem Fabinho (Michel Joelsas) em *Que horas ela volta?* Em uma das muitas refeições retratadas no longa, a personagem Val (Regina Casé) estranha o comportamento de sua filha, Jéssica (Camila Márdila). A garota quer o “sorvete de Fabinho.” A empregada faz questão de deixar claro que aquele sorvete, em especial, é destinado aos patrões. O sorvete que as empregadas estão autorizadas a tomar é de uma marca inferior, mais barata. A garota indaga o porquê dessa separação, já que o próprio dono da casa havia servido o sorvete especial, e Val responde: “Quando eles oferecem alguma coisa que é deles, é por educação. É porque eles tem certeza que a gente vai dizer não. Se for pra tomar sorvete é desse, que é o nosso.”

No trabalho (2017), comparei o filme de Muylaert com o longa *Domésticas - o filme* (Brasil, 2001) de Fernando Meirelles e Nando Olival. Pareceu oportuno estabelecer um diálogo entre um filme realizado na retomada e um contemporâneo e perceber o que mudou no intervalo de catorze anos na condição da empregada doméstica no Brasil e de quais maneiras isso se refletia na figuração dessas trabalhadoras. O retorno da banca me fez acreditar na possibilidade de ampliação das discussões. Saí da defesa em julho de 2017 e em 2018 estava matriculado no Programa de Pós Graduação, agora em Artes, da UFMG. A ideia, ao transformar uma monografia em dissertação, era de ampliar o *corpus* de análise e trabalhar com quatro filmes, de diferentes ciclos de produção da cinematografia brasileira: chanchada, pornochanchada, retomada e contemporâneo. É claro que tal opção não funcionou, pelo tempo curto de escrita da dissertação.

Durante a escrita, outra ideia mirabolante. Inventariar os filmes brasileiros de ficção possuísem empregadas domésticas como personagens relevantes dentro de suas tramas, sejam protagonistas ou secundárias. O critério principal era: sem empregadas domésticas não haveria filme. A lista, que não pretendeu ser definitiva, se deu por meio de enciclopédias,

livros, artigos, trabalhos acadêmicos e fóruns de discussão da internet. Cheguei a um *corpus* de dezesseis filmes, listados em ordem cronológica<sup>2</sup>:

*Cala a boca, Etelvina* (Brasil, 1959), de Eurides Ramos; *Minervina vem aí* (Brasil, 1960) de Eurides Ramos e Hélio Barroso; *Cuidado, madame* (Brasil, 1970), de Júlio Bressane; *Como é boa nossa empregada* (Brasil, 1973), de Ismar Porto e Victor di Mello; *Perdida* (Brasil, 1975), de Carlos Alberto Prates Correia; *Tudo Bem* (1978) de Arnaldo Jabour; *Romance de empregada* (Brasil, 1988), de Bruno Barreto; *Cronicamente Inviável* (Brasil, 2000), de Sérgio Bianchi; *Domésticas - o filme* (Brasil, 2001), de Fernando Meirelles e Nando Olival; *O Casamento de Louise* (Brasil, 2001), de Betse Paula; *Trair e coçar é só começar* (Brasil, 2006), de Moacyr Góes; *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011), de Marco Dutra e Juliana Rojas; *Casa Grande* (Brasil, 2014), de Felipe Barbosa; *Que horas ela volta?* (Brasil, 2015), de Anna Muylaert; *Aquarius* (Brasil/França, 2016), de Kleber Mendonça Filho e *As Boas Maneiras* (2018) de Marco Dutra e Juliana Rojas.

A inspiração para o inventário veio do trabalho de Mariana Souto (2016), que consiste em inventariar filmes e agrupá-los. A pergunta da pesquisa, em um primeiro momento, foi: *Quais as figuras da empregada doméstica o cinema brasileiro produziu? De que maneira o nosso cinema figurou ou produziu a forma visível da representação da classe: reforçando ou rompendo os estereótipos presentes no imaginário social?*

O termo “figuração” apresentado por Jacques Aumont e Michael Marie (2003) no *Dicionário teórico e crítico de cinema* nos pareceu um ponto de partida para a nossa pesquisa: “A figuração é o fato de figurar, ou seja, de dar forma visível a uma representação. (...) A figuração é, no geral, o ato de produção de figura.” (p. 127). Era minha intenção perceber e agrupar os filmes de acordo com suas semelhanças no modo como construíram a figura da empregada doméstica, buscando padrões e distanciamentos. Uma ferramenta útil foi dividi-los em algumas categorias.

Criar categorias é um gesto narrativo de proporcionar diálogos que, originalmente, não existiriam: “esta é a ideia que nos interessa: a posta em relação de elementos que, antes apartados, agora são aproximados por um gesto ativo do pesquisador.” (SOUTO, 2006, p. 18) Como ela aponta ao apresentar a coleção de filmes de sua tese, não se trata de “uma coleção

---

<sup>2</sup> Citamos apenas filmes assistidos pelo autor da dissertação. Inúmeras chanchadas como *Samba em Berlim* (Brasil, 1943) de Luiz de Barros, *Só naquela base* (Brasil, 1960) de Ronaldo Lupo e *Sonhando com milhões* (Brasil, 1963), de Eurides Ramos, são protagonizadas por empregadas domésticas, mas não tivemos acesso a nenhuma cópia destes filmes.

qualquer ou uma coleção objetiva, mas a coleção desta colecionadora que vos escreve – um pequeno acervo de filmes que constitua este estudo, com os quais e através dos quais se possa pensar.” (SOUTO, 2016, p. 19).

Inspirado pelo trabalho de Roncador (2008), que cataloga os estereótipos das trabalhadoras domésticas presentes e reforçados pela literatura brasileira, cunhei categorias para classificar os filmes. Elas não eram, de maneira nenhuma, excludentes: um filme poderia se encontrar em duas categorias ou em uma intersecção entre elas. As relações entre os filmes, que se dão somente por operacionalização minha, constroem uma nova história do cinema brasileiro e, acima disso, uma nova história sobre as imagens acerca do trabalho doméstico remunerado, uma narrativa minha e que não é, de maneira nenhuma, definitiva ou absoluta. Busquei garantir “aparição” ou emergência do problema” (SOUTO, 2006, p. 27) da minha pesquisa.

A primeira categoria, *A empregada cômica*, era composta por três duplas de filmes a efeito de comparação. Partimos de *Cala a boca*, *Etelvina* e *Minervina vem aí*, duas chanchadas, *O Casamento de Louise* e *Trair, coçar, é só começar*, duas neo-chanchadas e *Romance de empregada* e *Domésticas - o filme*, duas dramédias, para analisar a empregada doméstica sob o prisma da figura cômica, em uma narrativa que se constrói a partir da contradição entre a classe social das empregadas e de seus patrões, além da personalidade forte, engraçada e pouco refinada das trabalhadoras.

Nestes filmes, a figura da empregada doméstica é criada por meio da comicidade e dos estereótipos relacionado a uma figura engraçada, caricata, risível. Embora pertencem a diferentes ciclos de produção, tais filmes se relacionam de modo vertical por se tratarem de comidas. Abordar as chanchadas e obras realizadas durante a retomada, constitui um gesto de resgatar um gênero cinematográfico e perceber sua atualização em um fenômeno contemporâneo, as neo-chanchadas. *Romance de empregada* e *Domésticas* (lançado no mesmo ano de *O casamento de Louise*) não são se constituem chanchadas, embora apresentem elementos humorísticos comuns ao gênero, como demonstraremos devidamente no capítulo.

Apesar de apresentarem um movimento embrionário de problematizar o trabalho doméstico remunerado, os filmes se utilizam da estrutura de tipos na construção de suas personagens, reforçando lugares caricatos e risíveis. Poderíamos agrupá-lo em outra categoria, graças às suas críticas e problematizações ao trabalho doméstico remunerado, mas

entendemos que o caráter estereotípico impede tal filme de ser situado à frente. *Que horas ela volta?* também poderia ser incluído aqui, apesar de não se tratar de uma comédia propriamente dita, situando-se em um lugar entre o drama e a comédia. Ainda sim, a carreira de Regina Casé, marcada por personagens cômicos, como Dercy Gonçalves, afeta a construção da personagem Val, trazendo toques de comicidade.

A segunda categoria, *O corpo da empregada*, era dividido em dois grupo. O primeiro, o corpo dócil, encabeçados por *Como é boa nossa empregada*; o segundo, o corpo não-domesticado, *Cuidado madame*, numa constituição complexa e potente, pois os filmes se situam em espectros diferentes na produção da figura das empregadas, mesmo que partam da mesma materialidade, o corpo de tais mulheres. *Como é boa nossa empregada*, uma pornochanchada, traz o corpo da empregada doméstica, dócil, à serviço dos patrões, assim como em *Casa grande e Perdida*; em *Cuidado madame*, o corpo não domesticado das empregadas, um corpo violento e que violenta as patroas, em diálogo, com *Tudo bem*, que constrói uma ponte entre o primeiro e o segundo grupo. Lidando com o imaginário da Boca do Lixo, são filmes completamente distintos, uma pornochanchada e um filme experimental produzido dentro da Belair. *O casamento de Louise*, apesar de não constar dentro deste capítulo, constitui uma ponte entre a comédia e a visão sexualizada da empregada, a evocação da mulata sensual.

A última categoria, *A empregada revisitada*, composta por três filmes, *Cronicamente Inviável*, *Trabalhar cansa* e *Que horas ela volta?* empreendia um gesto reflexivo por parte dos cineastas que buscam desvelar as violências e explorações vivenciadas pelas empregadas e tomar o trabalho doméstico remunerado como uma construção social. O gesto de tais filmes não os exime, entretanto, de se utilizarem de estereótipos e construções caricaturais e reducionistas para abordar tais temáticas, como é o caso do polêmico *Cronicamente Inviável*.

*Trabalhar Cansa* é um interessante contraponto a *Que horas ela volta?*, por compartilharem de planos dilatados, uma abordagem mais politizada do trabalho doméstico, ainda que sob a chave do cinema de horror. Em ambos os filmes há um claro desconforto nas diferentes classes sociais convivendo no mesmo espaço. Em *O casamento de Louise* há o início de uma discussão sobre a formação do trabalho doméstico, ainda embrionária, construindo também uma ponte entre tal filme e o conjunto aqui selecionado.

No inventário havia uma escala, dentro das categorias, partindo da obra que julguei mais conservadora e opressora no que tange à figuração das empregadas até a última, que traz

uma visão peculiar, distinta e fora dos padrões dedicados à classe. Tal escala está presente na construção interna de cada categoria e a própria ordem de apresentação de cada uma delas.

O inventário mostra a abrangência da pesquisa que realizei desde 2016, já que alguns trabalhos de fôlego detenham seu olhar sob o trabalho doméstico remunerado no cinema brasileiro (Guimarães, 2016; Melo, 2016; Souto, 2016), sendo que nenhuma delas faz o que faço aqui, reunindo um grande grupo de filmes e percebendo as semelhanças e distanciamentos e de que maneira esse coletivo figura a empregada doméstica, ou, ainda, quais as figuras da empregada doméstica o cinema brasileiro produziu.

Trabalhar com tantos filmes, entretanto, é uma tarefa impossível para uma dissertação de mestrado, que se dá num intervalo de dois anos. Decidi, então, operacionalizar recortes dentro desse grande conjunto de filmes que possibilitassem perceber um panorama acerca do trabalho doméstico remunerado, com certa unidade interna e respeitando o curto período destinado à escrita da dissertação. Os outros filmes e outras categorias são possibilidades e mostram o fôlego do levantamento e a necessidade, no futuro, de encaminhar a pesquisa para o doutorado.

Quais critérios levar em conta para chegar a um *corpus* exequível? Ao inventariar tantos filmes distintos, de gêneros e períodos díspares, um denominador comum se mostrou necessário. Seguem os critérios elencados para escolher os filmes deste trabalho:

**O protagonismo das empregadas e a figuração do trabalho doméstico:** optamos por trabalhar com filmes nos quais a empregada doméstica é a personagem principal. Além disso, em algumas obras levantados, como *Perdida*, *As boas maneiras* e *Romance de empregada*, a personagem principal trabalha como empregada doméstica somente em parte do filme. Pensando na homogeneidade do *corpus* e para facilitar as relações apresentadas por nós, optamos por excluí-los das análises.

**O gênero cinematográfico:** dos catorze filmes do *corpus*, nove deles são comédias: *Cala a boca*, *Etelvina*; *Minervina vem aí*; *Como é boa nossa empregada*; *Tudo Bem*; *Romance de empregada*; *Domésticas - o filme*; *O Casamento de Louise*; *Trair e coçar é só começar* e *Que horas ela volta?* Partindo de gênero cinematográfico (a comédia), cinco filmes se relacionam diretamente às chanchadas: *Cala a boca*, *Etelvina*, *Minervina vem aí*; *Como é boa nossa empregada*, uma pornochanchada; *O casamento de Louise* e *Trair e coçar é só começar*, duas neochanchadas. Pareceu interessante a opção por trabalhar a partir de um gênero específico, a chanchada. Por meio dela e de suas atualizações, refletir sobre os modos



como a cinematografia brasileira produziu diferentes imagens acerca da empregada doméstica. Cheguei, enfim, a um *corpus* executável: *Cala a boca*, *Etelvina* e *O casamento de Louise*.

Retornando às principais perguntas da dissertação (*Quais as figuras da empregada doméstica o cinema brasileiro produziu? De que maneira o nosso cinema figurou ou produziu a forma visível da representação da classe: reforçando ou rompendo os estereótipos presentes no imaginário social?*) e aos agrupamentos antes imaginados (*A empregada cômica*, *O corpo da empregada* e *A empregada revisitada*), reformulei o trabalho para agora, responder a uma pergunta, mais objetiva: *Como o cinema brasileiro, por meio da comédia, especialmente nas chanchadas e atualizações do gênero como a neo-chanchada, produziu a figura da empregada doméstica? De que maneira essa figura foi produzida: reforçando ou rompendo estereótipos presentes no imaginário social? Quais valores estão associadas a elas?*

Para responder tais perguntas, a dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, *A empregada doméstica*, é uma revisão bibliográfica que busca entender os processos sociais, relacionados à gênero, Engels (1984) e Federici (2019); raça, Carvalho (2003), Frota (2014) e Roncador (2008); e classe, Akotirene (2019) e Ribeiro (2017), que constituem o lugar social, econômico, político e histórico ocupados pelas empregadas domésticas na sociedade brasileira.

O segundo capítulo, *A chanchada*, é também uma revisão bibliográfica sobre o ciclo das chanchadas e suas reverberações dentro da história do cinema brasileiro. Augusto (1989), Catani e Souza (1983), Desbois (2016) e Dias (1993) são os principais autores que buscam traçar um panorama sobre o gênero chanchada e seu legado e influência dentro do cinema brasileiro.

Por fim, o terceiro e último capítulo, *A figuração da empregada doméstica*, traz análises aprofundadas da dupla de filmes do *corpus*, *Cala a boca*, *Etelvina* e *O casamento de Louise*. Para responder às questões principais da pesquisa, é oportuno trazer as noções de dramaturgia de Renata Palottini (1989), para quem a construção do personagem ficcional está ligada às relações que o personagem estabelece dentro da trama. Por dessas relações que pode-se perceber de que maneira tais filmes constroem a figura da empregada doméstica. Criei categorias de análise cujo objetivo é evidenciar valores e características ressaltadas de tais personagens.

A primeira categoria, *A empregada e o doméstico*, se divide em dois momentos. *O trabalho doméstico* que ilustra o trabalho doméstico remunerado e traz os trechos dos filmes nas quais as personagens refletem sobre seus afazeres, rotinas que compõem o trabalho. *O espaço doméstico*, se volta para a espacialidade do trabalho doméstico em sua concretude, nos cômodos das empregadas, em seus usos e afins.

A segunda categoria, *A empregada e os afetos*, enfoca as relações estabelecidas entre as empregadas e os patrões e diferentes outros trabalhadores, divididas subtópicos: *A empregada e seus patrões*; *A empregada e suas patroas*, *A empregada e os filhos dos patrões* e *A empregada e outros subalternos*.

A terceira e última categoria, *A empregada e os desfechos*, compara a primeira e a última aparição de cada uma das empregadas em seus respectivos filmes, tendo em mente o desfecho destinado a elas e o arco das personagens dentro das tramas.

## CAPÍTULO 1: A EMPREGADA DOMÉSTICA

### 1.1 Um trabalho realizado por mulheres

Em *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, Engels (1984) oferece apontamentos para entender, como o próprio título do livro sugere, a origem da instituição social conhecida como “família”. Na formação daquilo que entendemos hoje por família, a divisão sexual do trabalho, baseada no gênero e nos papéis que os gêneros desempenham na sociedade, é fundamental, principalmente por ainda vivermos em uma sociedade patriarcal, na qual os padrões apontados pelo autor continuam sendo repetidos.

A noção de “propriedade privada” e “posse masculina”, apresentadas por Engels, denotam uma sociedade na qual o direito é masculino: a herança e a descendência são transmitidas através do homem. Um dos processos para o estabelecimento do direito masculino é a monogamia, o casamento, que com suas próprias lógicas serve para conceder regalias aos homens e prejuízo às mulheres (ENGELS, 1984). A monogamia é, para o autor, “uma forma de escravização de um sexo pelo outro, como a proclamação de um conflito entre os sexos” (p. 70):

A divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos. (...) o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. (ENGELS, 1984, p. 70-71).

Nesse sentido, cada gênero passa a ter seu próprio domínio:

O homem vai à guerra, incube-se da caça e da pesca, procura as matérias primas para a alimentação, produz os instrumentos necessários para a consecução dos seus fins. A mulher cuida da casa, prepara a comida, confecciona as roupas: cozinha, fia e cose. Cada um manda em seu domínio: o homem na floresta, a mulher em casa. (ENGELS, 1984, p. 178).

A divisão sexual dos trabalhos gera, por consequência, um processo no qual o trabalho doméstico, desempenhado primordialmente por mulheres, seja visto como inferior, por não ser uma atividade lucrativa, dentro da lógica operacional capitalista: “O governo do lar se transformou em *serviço privado*; a mulher converteu-se em primeira criada, sem mais

tomar parte da produção social.” (ENGELS, 1984, p. 80).

Com a posse nas mãos dos homens, eles são automaticamente alçados a uma posição de poder e dominação, tornam-se donos da casa, terras, animais e de tudo o que há no lar, incluindo a família. O lar, destinado à mulher, transforma-se em mais uma de suas posses. Dessa maneira, é conferido poder ao homem, não somente em relação às suas posses, mas também em relação à sua mulher, em todas as instâncias do cotidiano. Acrescente a isso a própria noção do trabalho doméstico como inferior e é possível perceber o lugar de opressão no qual as mulheres estão inseridas:

O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heróicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida. (ENGELS, 1984, p. 61).

Para Engels, as mulheres só conseguiriam uma posição de equiparação aos homens quando pudessem desenvolver uma atividade que gerasse lucro e a fizesse adentrar no mercado de trabalho. Entretanto, isso implica para a mulher uma condição dupla, ou seja, uma jornada dupla de trabalho, na qual ela precisa lidar com as atividades atribuídas ao seu gênero (as atividades domésticas), além das desempenhadas fora do lar:

Isso demonstra que a emancipação da mulher e sua equiparação são e continuarão impossíveis, enquanto ela permanecer excluída do trabalho produtivo social e confinada ao trabalho doméstico, que é um trabalho privado. (ENGELS, 1984, p. 182).

Silvia Federici, teórica marxista, argumenta em *O ponto zero da revolução* (2019) que o trabalho doméstico é a “manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora.” (p. 42) pois tal trabalho não foi somente imposto às mulheres, mas foi também “transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas (...) porque foi destinado a não ser remunerado.” (FEDERICI, 2019, p. 42-43). Ela finaliza demonstrando a não-naturalidade do trabalho doméstico, já que

são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamentos diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher para esse papel, para convencê-la de que crianças e marido são o melhor que

ela pode esperar da vida. (FEDERICI, 2019, p. 43).

Transformar a mulher em dona de casa é uma ferramenta de suma importância para a manutenção do regime capitalista, de acordo com Federici. O efeito deste processo não afeta apenas às mulheres casadas, mas se estende à qualquer mulher, pois:

Se realizar certas tarefas é considerado natural, então se espera que todas as mulheres realizem e que, inclusive, gostem de fazê-lo - até mesmo aquelas mulheres que, devido à sua posição social, podem escapar de (grande) parte desse trabalho, já que o marido pode pagar empregadas domésticas e psiquiatras e desfrutar de várias formas de diversão e relaxamento. Podemos não servir a um homem, mas todas estamos em uma relação de servidão que no concerne ao mundo masculino como um todo. (FEDERICI, 2019, p. 46).

A hipótese de que a inserção das mulheres na esfera pública e no trabalho realizado fora do lar como “uma forma de transformar as mulheres em figuras autônomas, independentes, emancipadas do lar”, postulada por Engels (1984, p. 182), é provada por Federici (2019) ser um equívoco: “Como anos e anos de trabalho feminino fora de casa têm demonstrado, conseguir um segundo trabalho não muda esse papel (...) aumenta nossa exploração como também reproduz simplesmente o nosso papel de diversas formas.” (FEDERICI, 2019, p. 50). A única forma de romper com o contrato sexual, seria “uma recusa massiva em sermos donas de casa, posição esta que, nós todas nos damos conta, é a primeira causa da discriminação contra a mulher.” (FEDERICI, 2019, p. 116).

A partir da segunda metade do século XX até os dias atuais, a independência financeira e autonomia de muitas mulheres brancas de classe média e alta, bem como o processo de emancipação dessas de seus companheiros, passa pelo uso de mão de obra de mulheres de classe mais baixa, geralmente sem acesso à educação formal e de maioria negra. Endossando os escritos de Federici (2019), percebemos como a tarefa doméstica é uma tarefa destinada à mulher. Entretanto é possível perceber uma complexificação da categoria trabalho doméstico remunerado.

Para trabalhar fora, o grupo de mulheres citado precisa que outras mulheres cumpram suas “obrigações domésticas”. O trabalho doméstico ainda funciona como nivelador social, na medida em que “possibilitou o investimento feminino em trabalhos remunerados e intelectuais, ou mesmo em tarefas altruístas e maternais, sem que se alterasse no contrato matrimonial a divisão sexual do trabalho.” (RONCADOR, 2008, p. 137).

## 1.2 Um trabalho realizado por mulheres negras

Saindo da opressão ligada ao gênero, adentramos agora as opressões de raça, dimensão imprescindível para compreender quem é a empregada doméstica brasileira. Um dos processos formativos fundamentais para o trabalho doméstico remunerado é a escravidão: “Apesar da maior parte da historiografia sobre o sistema escravista se concentrar no estudo do trabalho masculino, o problema do trabalho doméstico feminino é inseparável da própria noção de escravidão.” (CARVALHO, 2003, p. 46).

A ideia de posse e propriedade, do homem como proprietário, está fundamentalmente enraizada na formação do Brasil enquanto nação. A colonização portuguesa foi do tipo de patrimônio, assim, a estrutura brasileira tendia para a patrimonial patriarcal, na qual os homens eram donos das posses e ambicionavam transmiti-las por meio de heranças:

A casa-grande completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, culto dos mortos); de vida sexual e família (o patriarcalismo polígamo). (FREYRE, 2004, p. 36).

Dentro desse sistema, as tarefas ditas domésticas eram realizadas por mulheres, livres e brancas, e por escravas, de origem indígena, nos primeiros anos de colonização e, posteriormente, em maior quantidade, de origem africana. Além da divisão sexual do trabalho, dentro da lógica escravocrata, havia uma divisão racial das tarefas domésticas. Atividades desonrosas eram delegadas às mulheres. A escrava negra era quem realizava a maior parte dos afazeres domésticos e braçais nas casas das famílias brancas, onde a mulher branca é objeto de honra, educação dos filhos, administração dos serviços domésticos (FROTA, 2014). Aqui, percebemos o primeiro traço de uma dupla opressão, causada pelo gênero e pela raça, que encontra ecos ainda na configuração da classe das empregadas domésticas.

A abolição da escravidão marca o fim do “pacto proteção-obediência”, característica da relação entre senhores e escravos.” (RONCADOR, 2008, p. 17). Ainda que antes da abolição da escravidão existissem nos lares brasileiros trabalhadores livres e escravos, o fim do pacto reconfigura as relações de poder e controle entre empregados e patrões, servos e

senhores:

a ténue diferença entre as condições de trabalho de ambos, não se pode negligenciar as mudanças nos contratos, nas formas de tratamento, assim como as alterações de responsabilidade, controle e autoridade, decorrentes da passagem do serviço escravo ao assalariado (...). No Brasil da Velha República proclamada em 1889, a presença de um empregado doméstico na casa era geralmente sentida como ameaça à integridade não somente moral como física da família. A princípio associado ao conforto e à prosperidade, o empregado passou a ser visto como um signo da contaminação. (RONCADOR, 2008, p. 18).

Surge também uma diferenciação no serviço doméstico, uma divisão na qual “as tarefas morais (associadas à mulher doméstica) e aquelas manuais (geralmente sob a responsabilidade de uma criada).” (RONCADOR, 2008, p. 24).

Mesmo no Brasil na virada do século XIX para XX era comum, nos centros das cidades e, com menos força, no campo, mulheres livres, ex-escravas ou brancas de classe social mais baixa encontrar no trabalho doméstico remunerado uma possibilidade de entrada no mercado de trabalho. Visto como natural, pela divisão sexual do trabalho e, ainda, uma atividade mais honrosa do que trabalhar em comércios, por exemplo. “Do outro lado do espectro social, a possibilidade de encontrar trabalho doméstico nos sobrados urbanos atraía a população feminina livre e liberta que morava nas propriedades.” (CARVALHO, 2003, p. 42). Ainda sobre o trabalho escravo e sua transição para o trabalho doméstico remunerado, Melo (1998, p. 8) afirma que há:

uma observação baseada na vivência dos lares brasileiros, memórias de nossas infâncias, o estereótipo de babás e cozinheiras era de negras e mulatas. Tal constatação permite sugerir que no Brasil as negras passaram diretamente da senzala para o trabalho doméstico.

Aqui podemos observar uma movimentação dupla, no sentido do contrato sexual e em uma discriminação racial, que culminaram na formação do trabalho doméstico remunerado como percebido no Brasil. É o que Carla Akotirene (2019, p. 26) retoma ao afirmar que “ao cruzar as dimensões de gênero e classe, a mulher negra se encontra numa encruzilhada, por ser mulher e sofrer machismo; por ser negra, e sofrer racismo.”. A “encruzilhada” recebe um nome técnico: interseccionalidade. Para compreender em profundidade o preconceito, a discriminação e o estigma em torno da figura da empregada doméstica, é preciso entender o próprio significado do termo.

A interseccionalidade, na definição de Akotirene (2019, p. 63) é “uma lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais” capaz de revelar “como e

quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos.” (idem).

Retomando as discussões relacionadas ao trabalho doméstico, pautadas por feministas brancas, é hora de ouvir mais uma vez as pautas das feministas negras, pois as demandas do grupo (que é complexo e diverso) são muito caras ao debate sobre o trabalho doméstico remunerado. Se para a emancipação da mulher branca, de classe média e alta, é necessária a mão de obra de uma mulher mais pobre e, em sua maioria, negra, percebemos que para se ver independente, o primeiro grupo irá expor o segundo a uma nova exploração. A autonomia está circunscrita a um pequeno grupo, dotado de certos privilégios, se comparado a categoria mulher em sua completude.

Isto porque, como mostra Djamila Ribeiro (2017), a dimensão de raça é um fator analítico na constituição daquilo que Simone de Beauvoir chama de *outro*:

Segundo o diagnóstico de Beauvoir, a relação que os homens mantêm com as mulheres seria esta: de submissão e dominação, pois estariam enredadas na má-fé dos homens que as vêem e as querem como um objeto. A intelectual francesa mostra, em seu percurso filosófico sobre a categoria gênero, que a mulher não é definida em si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar do homem. Olhar este que a confina num papel de submissão que comporta significações hierarquizadas. Sob a perspectiva deste olhar, a filósofa funda a categoria do Outro beaivoriano, explicando como esta categoria é antiga e comum que, segundo seu estudo, nas mais antigas mitologias e sociedade primitivas já se encontravam presente uma dualidade: o Mesmo e o Outro. (RIBEIRO, 2017, p. 38).

Se a mulher branca, para Beauvoir, é o *outro* do homem, a mulher negra está ainda num lugar mais complexo: “a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade. (RIBEIRO, 2017, p. 38). Grada Kilomba (2017) evidencia a difícil alteridade encarnada na figura da mulher negra:

As mulheres negras foram postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é o homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde a “raça” não tem lugar. (KILOMBA, 2012, p. 56 *apud* RIBEIRO, 2017, p. 40).

O que pretendemos, citando teóricas do feminismo negro, é enriquecer o debate sobre o trabalho doméstico remunerado, apontando que a precariedade não reside apenas no fato de ser um trabalho realizado por mulheres, mas também por ser executado por uma maioria de mulheres negras. É importante perceber que mesmo algumas mulheres podendo



exercer sua autonomia e recusa em relação a tal função, por liberdades econômicas e sociais, ele ainda recairá sobre outras mulheres, que não possuem o mesmo capital ou oportunidades para tanto.

O último fator que levaremos em conta ao traçar o perfil da trabalhadora doméstica é a classe, pois essa dimensão é um dos dilemas mais apontados e citados em estudos concernentes à profissão. Levantamentos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, o IPEA, apontam que a classe dos trabalhadores domésticos concentra o maior índice de analfabetismo entre os trabalhadores urbanos e também o de pior remuneração (MELO, 1998).

Práticas comuns à formação da categoria consistem em um sistema paternalista e opressor. Mulheres pobres e, em muitos casos, de áreas afastadas dos grandes centros urbanos, trabalham em troca de casa e moradia, sem nenhum tipo de contrato formal, verbal ou escrito. Por produzirem serviços que “não circulam no mercado” e não “mobilizam capital para a realização dessas tarefas, mas rendas pessoais” (MELO, 1998, p. 1) é comum que existam paralelamente e sem nenhuma fiscalização.

Além disso, por se tratar de um trabalho realizado em domicílio, fica difícil para fiscalizações organizadas pelo Ministério do Trabalho e Emprego acontecerem (IPEA, 2011). Outros fatores dificultam a posição do trabalhador doméstico, como:

a permanência de laços pessoais no ambiente de trabalho, influenciado pelas origens patriarcais e escravistas do serviço doméstico no Brasil e marcando essa ocupação como um espaço desvalorizado e desqualificado, pleno de exploração, discriminações e exclusão.” (IPEA, 2011, p. 4).

Tais informações reforçam o lugar marcado socialmente da profissão, um lugar, inclusive, de privação de direitos. As legislações trabalhistas e o Direito do Trabalho tem a função de garantir direitos aos trabalhadores, entretanto, no que tange a classe das trabalhadoras domésticas remuneradas, essa recíproca não se provou verdadeira.

A primeira movimentação para legalizar o trabalho doméstico remunerado acontece na década de 1920, de maneira descentralizada, sendo que cada estado tinha seus próprios aparatos para regularizar a categoria (FROTA, 2014). Em 1943, entra em vigor a Consolidação das leis de Trabalho, a CLT:

Não obstante as expectativas de que, com esse diploma, fossem garantidos direitos

trabalhistas às trabalhadoras domésticas, não foi o que realmente ocorreu, uma vez que o art. 7º, alínea a, do texto consolidado, excluiu expressamente a aplicação de seus preceitos à categoria das empregadas domésticas. Trata-se, com efeito, da primeira manifestação legislativa expressa no sentido de negar às trabalhadoras domésticas equiparação jurídica a outras categorias profissionais. (FROTA, 2014, p. 33).

Trinta anos depois da CLT, em 1972, é regulamentado o emprego doméstico no Brasil, através da Lei nº. 5.859/72. Importante lembrar que as empregadas domésticas “sofreram um considerável abandono legislativo em termos de proteção trabalhista.” (FROTA, 2014, p. 34) Avanços efetivos no âmbito jurídico ocorreram em 1988 e, posteriormente, com a PEC das Domésticas, em 2013:

Assim, a Constituição Federal de 1988, por um lado, avançou na garantia de direitos às trabalhadoras domésticas, sobretudo diante do quadro de marginalização legislativa da categoria até o momento, visto que alguns direitos trabalhistas de índole constitucional passaram a ser aplicados a essa categoria. (...) Tal situação perdurou até 2013, ano em que foi aprovada a Emenda Constitucional n. 72/2013, em um processo legislativo conflituoso, no qual houve bastante resistência e vontade política de manter o status quo. A mencionada Emenda reformou a Constituição, de modo a estender às trabalhadoras domésticas todos os direitos fundamentais trabalhistas elencados no art. 7º do Texto Constitucional, alguns com eficácia imediata, outros mediante regulamentação. (FROTA, 2014, p. 36-37).

Foram necessários mais de cem anos após o fim da escravidão para que o trabalho doméstico fosse regulamentado e direitos iguais aos dos outros trabalhadores fossem estendidos à classe:

Somente hoje, 125 anos depois (do fim) da escravidão, estamos fechando a última senzala e jogando as chaves fora” foi a sentença dita pelo Presidente do Congresso Brasileiro em referência à Emenda Constitucional aprovada em abril de 2013. (...). A Emenda Constitucional gerou transtornos de Norte a Sul do Brasil, considerado o país que tem o maior número de trabalhadores domésticos do mundo, sendo aclamada, por uns, como uma “segunda emancipação da escravidão”, por outros, como uma manobra política apressada às vésperas de ano eleitoral e, pela maioria (empregadores e empregados), como mais um fardo que exige papelada e interpretação de orientações jurídicas inflexíveis e, ao mesmo tempo, imprecisas. (TRIGUEIRO; CUNHA, 2015, p. 121).

As dificuldades do sistema legislativo brasileiro em estender direitos compartilhados por trabalhadores de diversos setores às empregadas domésticas é uma prova clara e concreta de que leis, produzidas por homens, brancos, de classe alta, não conseguem e nem se interessam por dar conta complexidade da sociedade. Tratar um trabalho feminino e racializado (e, por consequência, desempenhado por classes mais baixas) como indigno ou insuficiente comprovam o caráter sexista e racista daqueles que produzem leis.

Apontamentos sobre classe, gênero e raça são fundamentais para entender a consolidação do trabalho doméstico remunerado no Brasil, sua origem, seus processos formativos, responsáveis pela criação de vários estereótipos no imaginário coletivo e popular, por imagens acerca da empregada doméstica, em direto diálogo com as opressões e violência vivenciadas pela classe, desde sua origem até as trabalhadoras contemporâneas:

Vinte anos depois, em 2015, a população geral desses profissionais cresceu, chegando a 6,2 milhões, sendo 5,7 milhões de mulheres. Dessas, 3,7 milhões eram negras e pardas e 2 milhões eram brancas. O nível escolar das brancas evoluiu para 6,9 anos de estudo, enquanto que, no caso das afrodescendentes, chegou a 6,6 anos. "Ainda hoje o trabalho doméstico é uma das principais ocupações entre as mulheres, que são a maioria no setor em todo o mundo, cerca de 80%. No Brasil, permanece sendo a principal fonte de emprego entre as mulheres", diz Claire Hobden, especialista em Trabalhadores Vulneráveis da OIT.<sup>3</sup>

### 1.3 A empregada doméstica no imaginário brasileiro

Em *A doméstica imaginada* (2008) de Sônia Roncador, obra seminal para a nossa pesquisa, a autora faz uma análise profunda e um levantamento acerca da empregada doméstica na literatura brasileira, de jornais, revistas a livros, passando pela *belle époque*, a Nova República, o jornalismo de Clarice Lispector e os relatos contemporâneos das próprias domésticas.

Roncador (2008) faz um apanhado de estereótipos, imagens e figuras relacionadas ao trabalho doméstico e os divide em algumas categorias, que não são necessariamente excludentes entre si, mas ajudam a compor um panorama de tipos de empregadas, sendo elas: 1) a empregada invasora; 2) a empregada criativa e salvadora; 3) a empregada sedutora; 4) a empregada maternal e assexualizada.

A figura da empregada invasora surge logo após o fim da escravidão, na *belle époque*, após a Proclamação da República, em manuais destinados às donas de casa: se ter escravos era sinal de luxo e riqueza, após a abolição, a presença de empregadas domésticas dentro da casa era vista como uma ameaça à integridade moral e física da casa (RONCADOR, 2008). Nesse contexto de apreensão, “o fim da escravidão não superou o medo das elites de seus criados. (...) O antro do cativo foi simplesmente substituído no imaginário das elites pelo submundo dos cortiços.” (RONCADOR, 2008, p. 65) gerando o:

<sup>3</sup> <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43120953>>, acessado em 06/10/2019, às 12h46.

estereótipo da doméstica como *invasora* da privacidade e da intimidade do lar (qualidades intrínsecas ao espaço doméstico burguês), assim como a inclusão, nesses discursos da doméstica *invejosa*, e, pior, consumidora (desautorizada, claro) dos bens e hábitos de classe dos patrões, sobretudo patroas. (...) vistas como sujas, criminosas, lascivas, supersticiosas e doentes. (RONCADOR, 2008, p.28).

O medo dos empregados está localizado numa estrutura racista e classista, na qual esses sujeitos, vistos como inferiores, eram portadores de todo o tipo de doença, de costumes e valores não nobres o bastante para a elite da época. Como citado anteriormente, registra-se uma divisão dos serviços realizados por mulheres. As brancas e de classe abastada eram responsáveis por atividades intelectuais e não consideradas degradantes, como esforços braçais e limpeza. Já as mulheres de cor e de baixo poder aquisitivo, serviam-se das atividades recusadas pelo primeiro grupo. A empregada que rouba, engana, mente, que é suja e lasciva é resultado do próprio medo dos patrões e da necessidade de se firmarem como diferentes.

A partir dos trabalhos de escritores modernistas nos anos 1920 e 1930, como José Lins do Rêgo, Carlos Drummond de Andrade e o próprio Gilberto Freyre, citado anteriormente, numa tentativa e com o projeto de retomar a identidade brasileira, de consolidar a memória brasileira, nutridos de um discurso apaziguador investiram na “construção de duas figuras marcantes no imaginário popular e, posteriormente, no imagético ligado às empregadas domésticas: a mãe preta e a mulata sedutora.” (RONCADOR, 2008, p. 78).

A “mãe preta” passa a ocupar no imaginário o espaço antes ocupado pela figura do “empregado invasor”, criando o “estereótipo do fiel escravo (a boa mucama, a mãe preta, o pai João), espécie de parente pobre da família patriarcal brasileira” (RONCADOR, 2008, p. 35) baseados nas ideias de vínculos e laços estabelecidos entre “a mãe negra e o menino branco” (FREYRE, 2004, p. 388) e um “ideal de assimilação cultural afro-brasileira.” (RONCADOR, 2008, p. 82).

A criação da mãe preta é parte de um processo maior: se antes, no imaginário da República, as amas de leite eram consideradas perigosas e arriscadas, e o ato de amamentar uma criança passava pela noção de contaminação (RONCADOR, 2008), no projeto de nação modernista, apaziguador no que tange às questões raciais, as amas de leite são retomadas como figuras afetivas, parte importante da formação da família colonial e da infância das

crianças de engenho. Nessa relação, que imbrica afeto e opressão, as mães pretas são retomadas na relação em que estabelecem com as crianças, como exemplos de união “afetiva” entre crianças brancas e mulheres negras e, mais do que isso, como uma “confraternização inter-racial” (RONCADOR, 2008, p. 78).

Em seu texto, *Casa Grande e Senzala*, hoje compreendido enquanto racista<sup>4</sup> e sexista, Freyre (2004) descreve tal figura como um “lugar verdadeiramente de honra” ocupado por mulheres “alforriadas, arredondavam-se quase sempre em pretalhonas enormes.” (FREYRE, 2004, p. 435). Ele ainda tenta diluir o racismo afirmando que tais “negras a quem se faziam todas as vontades: os meninos tomavam-lhe benção; os escravos tratavam-nas de senhoras.” (FREYRE, 2004, p. 435), tratando com eufemismos desonestos um lugar marcado pela objetificação e crueldade.

Escravas que haviam perdido seus filhos ou cujos filhos lhe foram tomados eram obrigadas, a servir crianças brancas, as crianças de seus senhores. Mas a construção de uma memória social, a dimensão opressora dessa relação é ignorada, em detrimento de uma narrativa e farsa apaziguadora. Tais mulheres passam a ser vistas como negras de pele escura, largas, gordas e assexualizadas. A maternidade elevada a sua máxima potência. Como citado, seu caráter “bom”, compassivo e servil é também reforçado na construção dessas figuras, no modo como servem às famílias, na entrega à maternidade doadora. Nas próprias palavras de Freyre (2004, p. 419):

A figura da boa ama negra que, nos tempos patriarcais, criava o menino lhe dando de mamar, que lhe embalava a rede ou o berço, que lhe ensinava as primeiras palavras de português errado, o primeiro “padre-nosso”, a primeira “ave-maria” (...) o do negro velho, contador de histórias. O da mucama. O da cozinheira. Importando em experiências que se realizavam através do escravo ou à sua sombra de guia, cúmplice, de curandeiro ou corruptor.

Como parte do movimento modernista, outra figura emerge da memória desses autores: a mucama mulata, sensual e hiper-sexualizada, figura a ser incorporada grandemente no imaginário acerca das empregadas. A suposta sexualidade afluída das mucamas “ou seus encontros sexuais com os senhores e sinhozinhos da casa-grande” (FREYRE, 2001, p. 186) existiu apenas por causa da posição subalterna de tais mulheres: “A mucama era marca indelével de um sistema que autorizava o ‘intercurso sexual’ (FREYRE, 2001, p. 186 *apud*

---

<sup>4</sup>Muitos autores contemporâneos tecem críticas à obra de Freyre, na medida em que ela apazigua as relações entre escravos e senhores, criando um mito inexistente acerca da formação do Brasil. (JÚNIOR, 2013).

RONCADOR, 2008, p. 82) entre os senhores e suas escravas para a satisfação das fantasias eróticas destes ou em benefício econômico (o aumento da massa escrava).” (RONCADOR, 2008, p. 82).

A mucama mulata seria uma mulher com tom de pele mais claro do que a mãe negra, conhecida por sua lascividade e performance sexual, capaz de seduzir seus servos e os servir sexualmente. Nesse sentido, o fato era que

muito menino brasileiro do tempo da escravidão foi criado inteiramente pelas mucamas. Raro o que não foi amamentado por negra. (...) Aprendendo safadeza (...) com eles e com as negras da copa. E cedo perdendo a virgindade. (FREYRE, 2004, p. 433).

O próprio Freyre (2004) problematiza a condição das escravas, ao afirmar que estas não procuravam seduzir os filhos adolescentes de seus senhores, antes, esses homens eram criados desde pequenos para serem conquistadores, e elas, pretas e mulatas para gerar filhos. Sobre as mucamas, as mulatas sedutoras, é preciso dizer que a criação dessa narrativa é parte de um projeto cujo objetivo é diminuir a violência imposta a tais figuras, portanto, um projeto machista: tais mulheres não eram sedutoras, antes, eram obrigadas a ter relações sexuais com seus senhores, sem a possibilidade de recusa. Os filhos dessas relações não eram reconhecidos como filhos legítimos e aumentavam a mão de obra trabalhadora nas colônias. A noção da mulata sedutora, assim como a mãe preta, pode ser percebida em diversos escritos acerca das empregadas domésticas, como se tais profissionais fossem sedutoras e se aproveitassem dos patrões.

É perceptível que o lugar ocupado pela empregada doméstica, tanto no imaginário social, como na sociedade em si, é marcada por várias posições de vulnerabilidade: seja pelos direitos que foram negados às trabalhadoras, por causa do machismo e racismo fundantes à profissão, como os estereótipos negativos, amplamente difundidos em narrativas em diversos suportes, tais como livros, filmes, jornais e telenovelas.

O que chamamos de “lugar”, posicionado concretamente na sociedade brasileira e desenhado, metaforicamente, no imaginário coletivo, é um lugar de extrema subalternidade. A noção de subalternidade apresentada aqui é aquela cunhada por Spivak (2010), e remete a um sujeito pertencente às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, de representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante.” (SPIVAK, 2010, p. 7). A autora

ainda demarca com mais veemência o lugar ocupado pela mulher subalterna:

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. (...) É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos na historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica do gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66)

Usar a noção de subalterno para refletir sobre a mulheres, latino-americanas, pobres e não-brancas é necessário, ainda porque elas se constituem, enquanto sujeitos políticos, naquilo que Spivak chama de “violento arremesso”:

Entre patriarcado e imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figura deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”. (SPIVAK, 2010, p. 119).

É o que Ribeiro (2017) constata ao refletir sobre o título da principal obra de estudos pós-coloniais, escrita por Spivak: *Pode o subalterno falar?* (2010). Para ela, o título do livro “nos ensina sobre como grupos subalternos não têm direito a voz, por estarem num lugar no qual suas humanidades não foram reconhecidas. Por pertencerem à categoria “daqueles que não importam”.” (RIBEIRO, 2017, p. 76)

## CAPÍTULO 2: A CHANCHADA

### 2.1 A chanchada como um gênero brasileiro

Em um capítulo do livro *Brazilian National Cinema* (2007) escrito por Stephanie Dennison e Lisa Shaw, as autoras propõem a seguinte pergunta retórica: A chanchada, o único gênero brasileiro? (Tradução nossa: *The chanchada, the only brazilian genre?*). O parágrafo inicial é uma resposta incisiva ao questionamento do título, afirmando que a chanchada, “a comédia musical” (DENNISON; SHAW, 2007, p. 70) (tradução nossa) é: “indiscutivelmente o único gênero verdadeiramente brasileiro<sup>5</sup>.”<sup>6</sup> (DENNISON; SHAW, 2007, p. 70)

Uma das obras mais importantes e profundas sobre a chanchada, *Este mundo é um pandeiro* (1989) de Sérgio Augusto, antes de adentrar o carnaval de filmes produzidos entre as décadas de 1920 e 1950, com dezenas de fitas sob o nome de chanchadas, retoma importantes nomes da crítica cinematográfica brasileira e suas visões sobre o fenômeno:

A mais sucinta e remota definição do que seja uma chanchada cinematográfica talvez tenha sido aquela cunhada por Alex Viany, no final dos anos 50: “comédia popularesca em geral apressada e desleixada, com intervalos musicais.” Mais tarde, o crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes tornaria ainda mais concisa: “comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical.” Outro interessado no assunto, Jean Claude Bernadet, esquिवou-se, cautelosamente, de uma definição rígida, na revista de *Cinema*, terminando por lhe atribuir uma discutível elasticidade: “Acho que a chanchada é o nome geral que se dá a todas comédias e comédias musicais de apelo popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960, em que apareciam astros do tipo Oscarito.” (AUGUSTO, 1989, p. 17 - 18).

Quais são os limites temporais que demarcaram aquilo que entendemos por chanchadas? A data limite são os anos 1960 (CATANI e SOUZA, 1981). Um dos nossos filmes, *Cala a boca, Etelvina* se localiza numa última geração de produções, no final da década de 1950. Os autores apontam “que se convencionou chamar chanchada localiza-se por

<sup>5</sup> No original: “The roots of the chanchada musical comedies that came to dominate film production in Brazil during the 1940s and 1950s, and which constitute arguably the only truly Brazilian genre, lie in a tradition of documentary films about Rio de Janeiro’s famous carnival.”

<sup>6</sup> A noção de que as chanchadas são um gênero único e especificamente brasileiro não é unanimidade. Autores como AUGUSTO (1989) atestam que experiências parecidas com as chanchadas, comédias de registro popular, podem ser percebidas em cinematografias de países como Itália, EUA e União Soviética.



volta de 1960, quando a televisão começa a se impor e o Cinema Novo lança suas bases.” (CATANI e SOUZA, 1981, p. 9) A chanchada e seu humor carnavalesco, influenciará diretamente telenovelas, que absorverão o tom pastelão do humor e, mais a frente, serão atualizadas no período conhecido como retomada, na década de 1990, em diversas comédias com claras inspirações nas chanchadas e de forte alcance popular. Se a década de 1960 marca o fim das chanchadas, quando seria o início?

O ano de 1927 é um marco importantíssimo na história do cinema mundial, pois nele é lançado o primeiro filme falado *O cantor de jazz* (EUA, 1927) de Alan Crosland. O clima é de uma “falsa euforia” segundo Vieira (2018), isso porque o advento do cinema sonoro, quase coincide com a quebra da bolsa de valores e a crise de 1929. A consequência direta foi uma movimentação protecionista estado-unidense e tecnologias muito caras para a realização de filmes falados, além de todo um processo de adaptação das tecnologias utilizadas por realizadores de filmes silenciosos:

Muita confusão se instalou nesse período com as distribuidoras norte-americanas reprisando velhos filmes mudos, enquanto a má qualidade de reprodução sonora dos filmes estrangeiros afastava cada vez mais a plateia dos cinemas. Com a chegada do som, a produção foi reduzida, e não aumentada, como pensavam os otimistas. Aumentados foram apenas os custos, não só de produção de novos filmes, mas, principalmente, de adaptação técnica das salas de exibição, fortalecendo ainda mais a dependência tecnológica em relação aos Estados Unidos e provocando o fechamento de muitos cinemas ligados a exibidores de menor porte. (VIEIRA, 2018, p. 346).

A dependência, por parte da indústria cinematográfica brasileira, em relação à estadunidense, será um item de suma importância para se pensar nas chanchadas, em seu caráter paródico e no próprio gênero. A chegada do *movietone* e do sistema de sonorização corrente da época, trará inúmeros prejuízos ao cinema brasileiro realizado até então, além de destruir “o grande centro produtor de filmes de ficção daquele tempo que era São Paulo. (...) Do colapso salvou-se o Rio, que aumenta sua produção a partir de 1933-35, puxada pelo carro chefe da chanchada.” (CATANI e SOUZA, 1983, p. 25).

Transformar o Rio de Janeiro no grande centro produtor audiovisual do país traz algumas consequências para nossa cinematografia, sendo a principal delas, a influência do carnaval. Ainda que o advento do cinema sonora tenha se dado somente em 1927, o carnaval e as festividades relacionadas à comemoração, já figuravam no cinema brasileiro. De 1906 a 1930, estima-se que cerca de cinquenta curta-metragens foram lançados no Brasil,

envolvendo a temática da festa e imagens de arquivo do carnaval carioca (DENNISON; SHAW, 2007).

No ano de 1918 um “filme-cantado” é realizado no Brasil, com um grupo de atores cantando em sincronia com a exibição das imagens, atrás das telas. Gradualmente a tecnologia sonora ganha fôlego, até o lançamento do primeiro documentário sonorizado sobre o tema, *O carnaval cantado* (Brasil, 1932) de Vital Ramos de Castro, cujo som foi gravado por meio do método Vitaphone. Outro filme seminal para se pensar as chanchadas, sendo considerado um dos embriões do gênero é o primeiro filme sonoro brasileiro, *Acabaram-se os otários* (Brasil, 1927) de Luiz de Barros:

A chanchada satisfaz os gostos básicos dos espectadores. Antes que a Atlântida consagre o gênero, ela surge no horizonte com *Nhô Anastácio chegou de viagem* e o advento do cinema sonoro. *Acabaram-se os otários*, dirigido por Luiz de Barros em 1929, foi o primeiro filme sonorizado (Vitaphone). Ele prenuncia as comédias musicais dos anos 1930, com roteiro esquemático e elementar cheio de piadas de teatro de revista e com números musicais quase autônomos. (DESBOIS, 2016, p. 46).

Inicialmente, os filmes que viriam a ser reconhecidos como chanchadas, receberam diversos nomes, sendo o principal deles o “filmusical carnavalesco”. As influências do próprio carnaval e de expressões artísticas como o teatro de revista, com suas atrações e números musicais, teatrais e de dança, além do próprio circo, fez com que a primeira fase do que conhecemos hoje por chanchadas, realizada na década de 1930, até o início dos anos 1940, fossem reconhecidas pela falta de coesão e ligação entre os números musicais e a própria trama do filme:

De um lado, a prosa; de outro, a poesia. Como água e o azeite, música (poesia) e ficção (prosa) não se misturavam nas chanchadas. Geralmente, mal se podia distinguir qual de fato funcionava como suporte ou apêndice: se os números musicais (autônomos entre si) ou as peripécias que os entremeavam. (...) A exemplo do que ocorria no teatro de revista, os bailados funcionavam, exclusivamente, como “cortinas musicais”, para “facilitar a construção do roteiro e quebrar a continuidade” (AUGUSTO, 1989, p. 15).

As relações entre as chanchadas e o carnaval carioca fizeram com que a primeira fase das produções estivesse subjugada à festa, principalmente na medida em que os filmes, antes de possuírem um fim em si mesmos, eram plataformas de lançamentos de marchinhas e canções exploradas pelas escolas de samba nas festividades (AUGUSTO, 1989). Além disso, em um país marcado pela oralidade, no qual o rádio era sucesso de audiência, as fitas das

chanchadas serviam de vitrine para artistas do rádio. Como aponta Vieira (2018), as relações com o carnaval e com as rádios eram temáticas recorrentes nos primeiros anos do gênero:

Um esquema narrativo inicial também se desenvolve a partir de matrizes de enredos ambientados em espaços relacionados com a música e o espetáculo, como estações de rádio, cassinos, teatros. O público conhecia o áudio, mas faltava o visual, e o cinema veio preencher essa necessidade muito bem, ora ilustrando o que poderia perfeitamente ser ouvido num programa de rádio, ora buscando e experimentando outros caminhos, ao combinar números musicais com pequenos esquetes cômicos, muitas vezes de forma autônoma entre uma passagem de diálogo com outra de música, ora buscando algum tipo de entrelaçamento, como no clássico *Alô, alô, Carnaval* (1935), de Adhemar Gonzaga, que felizmente sobreviveu e pode ser apreciado por espectadores de hoje. (VIEIRA, 2018, p. 356).

É na tentativa do estabelecimentos de estúdios brasileiros que a chanchada sai do estágio de “filmusicais” (Augusto, 1989) ou “filme musicarnavalesco” (Desbois, 2016) e se aproxima das produções e do imaginário acerca do gênero que conhecemos hoje, com enredos e narrativas mais complexas, a presença de atores e atrizes do teatro de revista<sup>7</sup> e consagrados do público como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito e filmes que deixam de ser apenas meros veículos para números musicais ou vitrine dos rádios, para narrativas que se justificam internamente e sem co-dependência de outras produções, ainda que se valham dos números musicais.

Embora na historiografia clássica do cinema brasileiro (Vieira, 2018) três estúdios sejam elencados como os principais exemplos de estúdios de cinema brasileiro, sendo eles: a Cinédia, fundada em 1930, e “exemplo inaugural que se costuma considerar como modelo de um desejo de estúdio *de verdade*, sobretudo ao longo dos anos 1930 e início dos anos 1940” (VIEIRA, 2018, p. 347), a Atlântida, criada em 1941, cujo sucesso se estende pelas décadas de 1940 e 1950, e, por fim, a Vera Cruz (voltada à produções mais refinadas, inspirada no cinema europeu), fundada em 1949, muitos outros estúdios menores se dedicaram a produção de chanchadas, sendo eles:

Cine Produções Fenelon, Flama Filmes, Watson Macedo Produções, Castelo Filmes, Brasil Vita Filmes, Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, Cinelândia Filmes, Unida Filmes, Herbert Richers, Cinedistri, Produções Luiz de Barros, Cinesul, Cinefilmes, Luso Filmes, Art Films, Serrador Companhia Cinematográfica, Nova América Cinematográfica, Companhia Cinematográfica Maristela e Lívio Bruni S.A. (MAIA e DE AZEVEDO, 2018, p. 105).

<sup>7</sup>O teatro de revista é um gênero teatral que envolve espetáculos circenses, burlescos, musicais, de cunho popular, de bastante sucesso no século nas primeiras décadas do século XX.

É na Cinédia, por exemplo, que *A voz do Carnaval* (Brasil, 1933) dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, é produzido e lançado nos cinemas, “um exemplo do “musicarnavalesco” (ancestral das chanchadas da Atlântida).” (DESBOIS, 2016, p. 31). Entretanto, é na década de 1940 que a evolução no gênero chanchada é perceptível. Com o nascimento da Atlântida, em 1941, o estúdio faz sucesso com produções em larga e contínua escala de filmes do gênero, sendo responsável, de certa maneira, pela própria evolução e na complexificação das narrativas.

Se até o início da década de 1940 as obras eram caracterizadas por “motivos, argumentos e situações simples e com números musicais homogêneos, carnavalescos ou juninos, sendo *Alô, alô, Brasil!*, *Alô, alô, Carnaval!* e *Banana da terra* filmes típicos dessa fase” (CATANI e SOUZA, 1983, p. 68), entre 1940 e 1960, “os argumentos, enredos e situações tornam-se mais complexos e os números musicais mais heterogêneos.” (idem):

É também o período em que a chanchada atinge seu auge, devido à empatia com o público e à conseqüente produção contínua de filmes. (...) No caso das chanchadas, estas acabam gravitando ao redor dos gêneros norte-americanos de filmes, como os musicais, o policial, o *western*, a reconstrução de épocas, etc. (...) Nesse sentido, é através da paródia é que se procura atrair o grande público, tentando capitalizar o sucesso do filme estrangeiro. (idem)

A relação de dependência com o cinema norte-americano, seja de maneira técnica, ou estética, deixa marcas no modo como os filmes serão produzidos. Primeiro, porque os estúdios brasileiros, como a Cinédia, copiavam o modelo de estúdio Hollywood, ainda que sem as condições econômicas dos mesmos, desde a construção arquitetônica, até “a importação de equipamentos especializados de registro e iluminação, um regime de trabalho em que atores e atrizes possuíam exclusividade.” (VIEIRA, 2018, p. 347). A saída para fugir da dependência e alimentar um mercado que consumia vorazmente as chanchadas, sucesso de público (e fracasso de crítica) era produzir filmes que, em alguma medida, fossem semelhantes aos filmes hollywoodianos e que se diferenciasssem por meio dos “determinantes nacionais próprios, como a língua e, principalmente, a música.” (VIEIRA, 2018, p. 355).

Sobre essa relação comensalista, Augusto (1989, p. 24) é mordaz: “Imitávamos mal, e quase sempre, muito mal o que lá fora se produzia, porque esse era o limite da competência que de certo modo nos permitiram ter nossos colonizadores culturais.”. Longe de serem simples cópias, as chanchadas faziam um exercício de re-significação, pois ao satirizar versões de filmes e estruturas narrativas e cinematográficas norte-americanas, “as chanchadas

devolviam-nos o bagaço da cultura colonizadora devidamente mastigada e desnuda, expondo através da sátira e do deboche as mazelas de nossa sociedade”. (DIAS, 1993, p. 10).

O estúdio carioca Atlântida, principal propulsor das chanchadas, nasce com uma missão nacionalista, de criar “uma experiência cinematográfica brasileira ou pelo menos carioca, e, ao mesmo tempo abordar problemas sociais até então ausentes da cinematografia nacional.” (DIAS, 1993, p. 9). Por mais de trinta anos a chanchada se mantém como principal produção do cinema brasileiro e carro chefe do estúdio. A brasilidade ou as questões sociais concernentes aos brasileiros são percebidos nos “arquétipos que refletiam o quadro social brasileiro por tipos característicos, ainda que estilizados” (SILVA e FERREIRA, 2010, p. 148), além de servir não somente como “fonte documental de uma época, mas também reforço de uma memória coletiva que extrapola os quadros sociais históricos de seu contexto, atuando como cristalizador de uma memória social brasileira” (idem).

Os filmes, aqui chamados e entendidos como “chanchadas”, passaram por um processo de generificação. O termo utilizado para designar filmes considerados malfeitos, de má qualidade, técnica e narrativa, carregado de um cunho moralista, transformou-se ao longo dos anos em uma expressão mais neutra:

Nos anos 1940 e 1960 por um processo de substantivação que, posteriormente, ao longo dos anos 1970 e 1980, o livrou de seu juízo de valor e o habilitou para ser utilizado para descrever de uma forma mais objetiva (e simplista) o que seria um gênero de comédias – freqüentemente musicais – especificamente nacional. (FREIRE, 2011, p. 66 - 67).

O termo chanchada era um adjetivo utilizado para identificar, de maneira pouco específica, um vasto número de filmes, “identificados com vários outros gêneros, como comédias e filmes musicais, revistas ou carnavalescos” (FREIRE, 2011 p. 67). Tais produções eram frequentemente chamadas de “abacaxi”, porque “assim como a fruta é difícil de descascar (ou, pior, de engolir com espinhos e tudo mais), os filmes seriam ruins de serem vistos.” (FREIRE, 2011, p. 68). É importante perceber que o adjetivo chanchada como algo ruim se torna um substantivo, para nomear um gênero brasileiro, relacionado, como Freire (2011) aponta a quatro pilares fundamentais:

1) um modelo: filmes musicais com canções carnavalescas produzidos para serem lançados próximos desta celebração anual, sobretudo nos cinemas do Rio e São Paulo; 2) um contrato aceito pelo público que anualmente já esperava por esse tipo desse filme em certa época do ano; 3) uma estrutura percebida pelos críticos, que os descreviam como “filme carnavalesco”, “comédia carnavalesca” ou “revista musical

carnavalesca.” 4) uma etiqueta utilizada tanto no anúncio dos filmes, quanto na presença dessa palavra nos próprios títulos. (FREIRE, 2011, p. 68).

De acordo com Catani e Souza (1981), o ciclo das chanchadas foi a primeira experiência cinematográfica brasileira de longa de produção de filmes, utilizando técnicas pouco elaboradas e a baixo custo. Para Debois (2016, p. 20) “o cinema e o público brasileiro raras vezes viveram uma grande história de amor, e, além disso, conquistou o público de tal forma, hoje, somente a Rede Globo é capaz de fazer, utilizando as telenovelas.”

A influência das chanchadas é inegável dentro da história do audiovisual brasileiro, seja pelo estilo e senso de humor incorporados às telenovelas da Rede Globo, principalmente na faixa conhecida como novela das sete, que envolve tramas leves e engraçadas, assim como em outros momentos da nossa cinematografia, como é o caso das pornochanchadas, produções ligadas ao cinema independente da Boca do Lixo (Desbois, 2016) e que “apesar de esses filmes serem comédias eróticas, e não pornográficas ou “chanchadescas”, mas genuinamente brasileiras.” (DESBOIS, 2016, p. 56), realizadas nas décadas 1970 e 1980. Mesmo sem uma relação mais estreita com as chanchadas, as produções serão relacionadas ao gênero, por seu caráter mais precário e uma valoração entre um cinema que é tido como bom e um cinema tido como ruim, assim como as fitas carnavalescas foram nomeadas em seu auge de produção.

Um outro fenômeno contemporâneo, influenciado pelas chanchadas, são as *neochanchadas*, produções realizadas a partir do período da retomada, compreendido por muitos autores, Desbois (2016), Orocchio (2003) e Ramos (2018), entre o início da década de 1990 e o início dos anos 2000. É interessante saber que o marco fundamental da Retomada, reconhecido como tal pelos autores citados, é o lançamento do filme *Carlota Joaquina* (Brasil, 1995) de Carla Camurati, uma comédia histórica satírica, assim como eram muitas das chanchadas de sucesso, como *Nem Sansão nem Dalila* (Brasil, 1954) de Carlos Manga.

O modelo das chanchadas, inserido no imaginário cinematográfico brasileiro e nas telenovelas é, sem ironia nenhuma, *retomado* no período da Retomada. Além da temática, *Carlota Joaquina* se relaciona com o ciclo das chanchadas também pela relação com o público, sendo um sucesso estrondoso de bilheteria, ainda que a recepção da crítica seja morna e negativa:

funciona como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro. Por que motivo? A resposta do público, principalmente. Se antes do filme de

Carla outros tiveram repercussão e espaço na mídia, este falou diretamente ao espectador. (OROCCHIO, 2003, p. 26).

As comédias, denominadas, posteriormente, de neochanchadas, “florescerão na segunda fase da retomada, com frequência produzidas pela Globo” (DESBOIS, 2016, p. 357), sendo uma corrente estética forte dentro do período: “duas correntes estéticas fortes da primeira Retomada estarão presentes nos lançamentos ocorridos em 1994: a comédia leve e a crônica dos costumes” (RAMOS, 2018, p. 413) em oposição a uma segunda corrente, ligada a docudramas e a filmes cuja temática envolve denúncia social, exploração da miséria e da pobreza:

A crônica leve do cotidiano, muitas vezes puxando para a comédia, compõe um dos continentes da Retomada, sendo responsável por grandes bilheterias nos anos 1990. Esse movimento continua no século XXI. As chanchadas, as pornochanchadas e, nos anos 2000, as comédias de grande público são exemplo da preferência nacional pelo riso franco. (p. 417) (...) As comédias românticas foram e continuam sendo o gênero cinematográfico que atrai com regularidade o público para o cinema brasileiro. Essa é uma constatação histórica, certamente não apenas para o cinema nacional, e tem relação com o caráter popular do gênero. (RAMOS, 2018, p. 417 e p. 546).

## 2.2 Aspectos temáticos do gênero

Tematicamente, as chanchadas propunham uma versão da sociedade brasileira carnavalesca, pelo menos em duas instâncias. A primeira está relacionada ao fato das chanchadas enquanto gênero cinematográfico serem derivadas dos filmes de carnaval. Tal constatação é óbvia. O segundo pilar para a construção de uma versão carnavalesca do Brasil é percebido porque as chanchadas eram, muitas vezes, uma forma de enfrentamento contra o cinema estrangeiro, que abocanhava de maneira voraz o mercado nacional. Sem verbas ou estúdios que pudessem fazer frente, em pé de igualdade, aos filmes hollywoodianos, a chanchada se constituía “através da paródia é que se procura atrair o grande público, tentando capitalizar o sucesso do filme estrangeiro” (CATANI e SOUZA, 1983, p. 68).

As sátiras empreendidas pelas chanchadas não estão restritas apenas aos filmes norte-americanos, mas também à própria sociedade que os produziu, a sociedade brasileira. “Elas mexiam com os tipos brasileiros clássicos, ridicularizavam a hierarquia social. Esse deboche tinha o cunho contestatório na medida em que as posições sociais não eram respeitadas.” (DIAS, 1983, p. 50). Os conflitos de classes sociais não eram sublimados, mas,

antes, evidenciados e reforçados, “podemos perceber que a contradição ricos x pobres não é escondida, pois ainda que de forma simples, a chanchadas faziam críticas aos ricos” (DIAS, 1983, p. 59) além de debocharem de uma sociedade “que valoriza qualquer símbolo de status até mesmo os falidos, com seus títulos de nobreza.” (DIAS, 1983, p. 60). Em um de nossos filmes, *Cala a boca, Etelevina*, tal aspecto é percebido no enredo cuja origem principal de ação da trama é a falência dos patrões.

As críticas realizadas pelas chanchadas também se relacionam ao fato delas “apresentarem um modelo ou um valor cultural diferente daquele da elite letrada da época” (DIAS, 1983, 35). Para Silva e Ferreira (2010) há, inclusive, um “espaço de resistência de figuras marginalizadas no dia a dia, que, nas comédias musicais da Atlântida, ganham lugar de destaque, sendo, muitas vezes, alçadas ao status de herói.” (SILVA; FERREIRA, 2010, p. 150).

Ao preferir o cômico, a sátira, o riso, a comédia, o gênero não participava do que seria chamada ideologia da seriedade, que dá valor ao que é sério e aparentemente produz algum tipo de saber. Antes, as chanchadas, como afirma Dias (1983), não possuíam limites nas suas críticas ao poder “sendo um látigo mais cortante quanto enlouquecido e sem tutores.” (DIAS, 1983, p. 35). Por meio desse diálogo com a oralidade, com um humor de origem e matriz popular, extremamente acessível, o alcance e a potência crítica das chanchadas era indiscutível:

Usando a comicidade, a chanchadas comentaram, satirizaram e criticaram certos aspectos da sociedade brasileira de forma bastante veemente, como a falta de água e de luz, de feijão, de dinheiro, a burocracia do funcionalismo público. Expunha uma visão irônica e popular “da alta sociedade”. As chanchadas eram filmes críticos que faziam um tipo de sátira muito ligada a vida cotidiana. (...). As chanchadas conseguiam ser mais diretas e corrosivas do que muitas outras críticas, além de atingirem o público muito maior que a imprensa, considerando o analfabetismo do período. (DIAS, 1983, p.35).

Longe de serem alienadas da realidade brasileira, as chanchadas, ainda que comédias musicais, iam além da cópia dos filmes estrangeiros, “transpiravam brasilidade por quase todos os fotogramas (...) algo lhes traía a inconfundível nacionalidade.” (AUGUSTO, 1989, p. 16). Eram filmes que abordavam também, inúmeras precariedades da vida do brasileiro médio, como “a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática.” (AUGUSTO, 1989, p. 16).



Tantos fatores tornam as chanchadas objetos de difícil análise, pois carregam uma ambiguidade: “ao mesmo tempo que definem um horizonte cultural nacional-burguês veiculam claramente a concepção de mundo das classes subalternas” (CATANI; AFONSO, 1983, p. 72). Isso porque possuem uma virtude caricatural, de deformação e re-criação da sociedade:

Um outro aspecto presente nas chanchadas também merece ser explorado, qual seja, *sua virtude cômica-caricatural*, elaborada numa perspectiva toda especial de recriação do real. Assim, situações e personagens são construídos através da comédia, da deformação do real, transfigurando-se a realidade social e aproximando o espectador do filme. É através do divertido e caricatural que a chanchada rompe com as convenções sociais vigentes: são criados alguns cenários, hábitos e comportamentos, além de serem feitas algumas críticas. (CATANI; AFONSO, 1983, p. 74).

Muitos dos personagens que povoam as produções são subalternos, pensando no conceito de subalternidade de Spivak (2010): sujeitos cujos direitos são negados, cujas vozes não são ouvidas, sujeitos invisibilizados, vidas que não importam. Por um lado, as chanchadas possuem uma linguagem clássica e estética narrativa, transparente, uma resposta ao cinema clássico norte-americano. Por outro, o gênero brasileiro é habitado por seres que:

não participam do pacto social estabelecido entre grupos sociais naqueles anos [década de 1950 e 1960]: não são protegidos por legislações sociais ou trabalhistas, não mercantilizam sua força de trabalho. Em suma, *a chanchada trata dos simplórios que não entram no jogo desenvolvimentista*; de pessoas que não têm um projeto de vida (e/ou político) que vá além de viver o dia-a-dia, de ir se arrastando e sobrevivendo. De fato, não há lugar dentro do jogo desenvolvimentista, para camelôs, empregadas domésticas, mulherengos, preguiçosos, malandros, donas de pensão, manicures, barbeiros, etc. (CATANI; AFONSO, 1983, p. 78).

Os personagens típicos, “tipos e flagrantes genuínos da vida carioca” (DIAS, 1993, p. 16), figuras como os malandros desbocados, os “viradores” e o funcionário público que não vai trabalhar, por exemplo, criavam vínculos com as audiências.

Para Catani; Afonso (1983, p. 86) é a partir da chanchada “que a realidade nacional começou a aparecer nas telas”. O papel dos atores de rádio e teatro de revista é fundamental para tal movimento, pois a trajetória humilde e de dificuldades financeiras vividas pelos personagens das chanchadas e pelos espectadores de tais filmes fazia parte também da própria trajetória dos atores, cuja “origem artística da maioria deles remonta ao circo, ao teatro de revista, ao rádio, tendo percorrido árduos caminhos até se tornarem famosos (mas sem muito ou com pouco dinheiro)” (CATANI; AFONSO, 1983, p. 79).

Uma das estruturas medulares das chanchadas é a troca. O troca-troca realizada dentro dos filmes está vinculada às comédias de erros, as *screwball comedies* e obras de cineastas clássicos norte-americanos, como Ernst Lubitsch e Billy Wilder, por exemplo, reforçando a resposta do nosso cinema às produções estrangeiras. “O macete medular da chanchada era a troca - de objetos e identidades. Trocava-se e roubava-se de tudo nas chanchadas.” (AUGUSTO, 1989, p. 15).

Afilhadas de Momo, as chanchadas eram pródigas em disfarces, inversões e apropriações indébitas de identidade. Como no carnaval, homem virava mulher, pobre passava por rico e plebeu por nobre. (...) Fingia-se de todo jeito e pelos mais variados motivos (...) para saborear as delícias de um status social superior (uma especialidade de Dercy Gonçalves, conforme se viu em *Samba em Berlim, Cala a boca Etelevina e Minervina vem aí*). (AUGUSTO, 1989, p. 177).

O troca-troca das chanchadas, a inversão, é uma ferramenta bastante eficaz para evidenciar as desigualdades. Ao inverter personagens de posições sociais distintas, na fricção e na fratura dessas relações, as disparidades são potencializadas, grifadas, pois transforma o pobre em nobre, por exemplo. Neste mecanismo “todo um conjunto de pessoas, papéis sociais e categorias, no dia a dia escondidos e marginalizados, invertem seus papéis e juntam-se a segmentos sociais de prestígio e poder.” (DIAS, 1983, p. 61)

A atuação de muitos dos artistas (Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Oscarito) eram um dos pontos fortes dos filmes, capazes de criar vínculos estreitos com o público, pois tais atores estavam vinculados ao teatro de revista e ao circo:

A atuação ímpar e personalíssima do elenco das chanchadas foi indubitavelmente a principal responsável pelo sucesso popular e pela especificidade dos filmes. (...) Havia por parte desses atores uma forma de atuação em que todo o corpo representava, os rostos exprimiam dezenas de caretas, as pernas faziam verdadeiros malabarismos, voavam. (DIAS, 1983, p. 20).

Um dos aspectos mais marcantes do *star system*, incorporado também de Hollywood, é de uma extrema associação entre a figura pessoal dos atores e de seus personagens no cinema. A trajetória humilde de Dercy e seu sucesso posterior se confunde aos próprios personagens interpretados por ela. “A estrela é muito mais do que um ator encarnando um personagem, ela incorpora-se nele e estes nela encarnam.” (DIAS, 1983, p. 25).

Augusto (1989) avalia as comédias, principalmente as realizadas durante o governo

JK, como “escapistas” (AUGUSTO, 1989, p. 174) nas quais é “relativamente fácil subir na escada social e prudentemente recomendável misturar as classes sociais” (idem). Conforme o autor (AUGUSTO, 1989), nas chanchadas muitos prêmios e heranças eram adquiridos por pessoas aparentemente sem perspectivas de vida, como por exemplo, a manicure Gonçalves, interpretada por Dercy Gonçalves, que se descobre herdeira da viúva de um varão em *A baronesa transviada*.

As heranças e mobilidades sociais são parte recorrente das personagens interpretadas por Dercy Gonçalves ao longo de sua carreira, em diálogo com um cinema que trabalha com tipos, arquétipos. Em sua filmografia, selecionada por nós, com base em três sites não-oficiais, destacamos os personagens interpretados pela atriz durante a era das chanchadas. Em tais filmes, é comum Dercy interpretar alguém de classe baixa, em situação de marginalização.

A atriz interpreta empregadas domésticas em: *Samba em Berlim* (Brasil, 1943) de Luiz de Barros; *Cala a boca, Etelevina* (Brasil, 1958/1959), de Eurides Ramos; *Minervina vem aí* (Brasil, 1960) de Eurides Ramos e Hélio Barroso; *Só naquela base* (Brasil, 1960) de Ronaldo Lupo; *Sonhando com milhões* (Brasil, 1963), de Eurides Ramos.

Em outras obras ela é uma figura marginalizada: uma mulher interiorana e analfabeta em *Abacaxi azul* (Brasil, 1944) de Ruy Costa e Wallace Downey; favelada em *Depois Eu Conto* (Brasil, 1956) de José Carlos Burle e Watson Macedo; costureira em *Uma certa Lucrecia* (Brasil, 1957) de Fernando de Barros; manicure em *Baronesa Transviada* (Brasil, 1957) de Watson Macedo; a procura de um homem rico para casar e ascender socialmente em *Entrei de gaiato* (Brasil, 1959) de J.B. Tanko e *A viúva Valentina* (Brasil, 1960) de Eurides Ramos e uma dona de bordel em *Dona Violante Miranda* (Brasil, 1960) de Fernando de Barros.

Além das empregadas domésticas interpretadas por Dercy Gonçalves e por Zezé Macedo, outro exemplo é a personagem de Eliana em *Samba em Brasília* (Brasil, 1960) de Watson Macedo. Sobre o filme, que infelizmente não tivemos acesso a nenhuma cópia, Dias (1993) relata o confronto de classes expresso na relação entre a protagonista do filme, Teresa, e sua patroa:

Já no filme *Samba em Brasília*, há uma cena demonstrando que a cultura das classes populares também penetra no *high society*. Heloísa Helena, patroa de Eliana, resolve despedi-la por ter estragado a recepção, fazendo bolinhos carregados de pimenta. No

entanto, muda de ideia quando a outra diz que não problema algum em ficar sem emprego “Meu santo é forte!” Heloísa Helena ao ouvir isso exclama: “Ela entende de macumba!” e decide contratar os serviços da empregada, para que a mesma lhe faça “um despacho”. A grã-fina acreditava que por meio deste artifício, seria incluída na lista das “dez mais elegantes do Dagô” (o colunista social da fita). No filme, há várias cenas em que patroa e empregada se unem em rituais africanos, e o mais surpreendente é que o “despacho” dá certo e a patroa entra para a tão desejada lista. (DIAS, 1993, p. 20).

Sobre as mulheres nas chanchadas e as personagens femininas nas produções do gênero, Dias (1983, p. 12) ressalta que “apesar de não ser desfraldada uma bandeira feminista, nas chanchadas, a mulher tem uma participação bem mais marcada na vida pública, não estando confinada somente aos espaços domésticos.”. Os filmes da década de 1950 apresentam personagens femininas que trabalhavam e ocupavam espaços públicos dedicados aos homens: “hotéis, boates, estúdios de televisão, de cinema, e outros locais de trabalho. Entretanto, isso não parecia ser tão corriqueiro, pelo menos no que se refere à grande parte da população feminina.” (DIAS, 1983, p. 86).

Tal fato se relacionava, segundo Dias (1983), mais uma vez, ao mundo avesso das chanchadas, onde a maior parte das personagens femininas ocupavam espaços socialmente destinados aos homens, isto é, estavam distante da condição da mulher na sociedade na referida época que se localizavam. Ou seja, essas personagens trabalhavam fora, sendo muito mais valorizadas por seu dotes artísticos do que domésticos. Entretanto, a autora pontua que apesar das rupturas a figura da mocinha:

será expressão da ambiguidade dos personagens femininos, pois estarão inscritas no universo público: trabalharão fora, serão atrizes, cantoras, funcionárias públicas. No entanto, em termos de padrões morais e comportamentais, essa mocinha estará presa aos estereótipos da mulher recatada, jovem, alegre, ingênua, cândida, prestativa, amorosa. (DIAS, 1983, p. 91).

### **2.3 A empregada cômica**

Roncador (2008), em um trabalho voltado para a literatura brasileira, lista e categoriza alguns estereótipos, imagens e figuras relacionadas ao trabalho doméstico e os divide em algumas categorias, que não são necessariamente excludentes e ajudam a compor um panorama de tipos de empregadas, sendo elas: 1) a empregada invasora; 2) a empregada

criativa e salvadora; 3) a empregada sedutora; 4) a empregada maternal e assexualizada. Tais estereótipos ajudam a conformar e construir, no imaginário social, valores e sentidos relacionados ao trabalho doméstico remunerado. O cinema não está desvinculado ou alienado desse imaginário. Pelo contrário, está em constante diálogo com a sociedade que o produz.

Não é possível dizer qual é o primeiro filme brasileiro a trazer uma empregada doméstica como personagem, mas podemos dizer que durante o ciclo das chanchadas a figura da trabalhadora doméstica cômica, engraçada, desastrada e, por vezes, aproveitadora, se firmou com sucesso. Primeiro pelos cinco papéis desempenhados por Dercy Gonçalves, atriz de sucesso da época e que representou várias empregadas domésticas. Não somente Dercy, como também Zezé Macedo, que ganhou alcunha de “empregadinha do Brasil”, apesar de não ter protagonizado películas como Gonçalves, ocupando papéis secundários.

Dos filmes protagonizados por Dercy na figura de empregada doméstica, tivemos acesso, infelizmente, somente às cópias de *Cala a boca*, *Etelvina* e *Minervina vem aí*. Não encontramos cópias disponíveis de *Samba em Berlim*, *Só naquela base* e *Sonhando com milhões*. Graças a essa repetição de caricaturas e sabendo que as chanchadas exploram personagens caricatos, arquetípicos, estereotipados, é possível supor supor que a figura da empregada doméstica cômica fez sucesso na carreira de Dercy e no ciclo de produção.

Por causa do gênero é valorizada uma construção de personagem cujo humor é físico, cômico, escrachado e imensamente popular, por vezes se apropriando da estrutura das comédia de erros, dos equívocos. Outro aspecto importante é a construção dessas figuras com base na oposição entre as patrões e as empregadas, sendo o segundo grupo disruptivo no que é esperado de uma figura feminina. São barulhentas, ruidosas, escrachadas, expansivas, nada recatadas, embora sejam mulheres e trabalhem no lar.

O uso dos estereótipos que conformam as empregadas em um lugar diminuto e inferiorizado, ainda que haja ambiguidade, pois se tratam de personagens fortes, irreverentes e desobedientes, os próprios filmes carregam um discurso no qual essas características são negativas e as personagens tidas como exemplos são aquelas elegantes, educadas e que ocupam outra posição social. As domésticas também são vistas como moralmente volúveis, interesseiras e desonestas.

A criação de uma figura, que aqui chamaremos de *empregada cômica*, numa referência ao trabalho de Roncador (2008), mas também por entendermos que é o termo mais adequado por se tratar do gênero das chanchadas e da própria natureza risível da personagem,

será um estereótipo recorrente e atualizado em diversos momentos do cinema brasileiro. Nas pornochanchadas, tomando *Como é boa nossa empregada* como exemplo, a figura da empregada cômica, engraçada, risível é atualizada de maneira que possa envolver também a dimensão sexual.

O filme é composto por três episódios: “Lula e a Copeira”, “O terror das empregadas” e “O melhor da festa”, todos envolvendo o desejo sexual dos patrões por suas empregadas. Uma nova dimensão é adicionada ao gênero, a raça. É importante salientar também que apesar de trazer no título a palavra “empregada” em nenhuma das narrativas a classe de trabalhadoras é personagem principal. No primeiro episódio, Lula (Pedro Paulo Rangel), filho dos patrões supervisiona o processo de contratação da nova empregada de sua casa, favorecendo Clara (Vilma Chagas), uma jovem bela e esguia, que desperta o interesse do personagem e também de seu pai.

Em inúmeros momentos é construída a noção de que a empregada é, de fato, uma propriedade da família. Enquanto serve o jantar, pai e filho esfregam suas pernas na perna da moça. Tal noção de propriedade e do uso que pai e filho fazem da moça será retomado no desfecho da trama: após a demissão de Clara, a personagem passa a ser sustentada pelo seu ex-patrão, que a mantém num apartamento cheia de confortos. O homem se despede da empregada e marca o próximo encontro para a semana seguinte. Ao sair da residência, Lula aparece na varanda para mais um encontro sexual, que parece ser recorrente. A empregada doméstica continua a ser propriedade da família, sendo usufruída por pai e filho.

Além de Clara, há outra empregada na casa, a negra e gorda Gertrudes (Clélia Simões), cujo corpo é marcado pela falta de sexualidade ou desejo, uma personagem religiosa e ignorante, oposta à figura esguia e sensual de Clara. A contraposição entre os dois corpos é novamente reforçada em uma sequência na qual Clara, com um vestido rosa e curto, coloca as roupas no varal. Seguida por ela, Lula decide se aproveitar e ir a um nível abaixo da casa, onde possa observar o que o vestido esconde, sem interrupções. Seu futuro cunhado, Ricardo, tem a mesma ideia e decide espionar o corpo da empregada no mesmo espaço. Entretanto, a empregada negra da casa se oferece para substituir a jovem na tarefa, frustrando as expectativas dos homens.

No segundo episódio, “O Terror das Empregadas”, acompanhamos Bebeto (Stepan Nercessian), um jovem de dezesseis anos, com desejos sexuais incontrolláveis. O principal problema do personagem é sua fixação por empregadas domésticas, o que causa diversos

transtornos e constrangimentos, para as empregadas e para sua própria família. “Então você continua se metendo com empregadinhas?” É a reação da mãe de Bebeto ao encontrá-lo com a empregada na cama. O que começa como algo da ordem do risível, com as empregadas rindo e fugindo do garoto, se torna mais sério quando uma delas expõe sua virgindade para se livrar desses inoportunos ataques, tentando preservar-se.

Preocupada com a saúde do filho, a mãe de Bebeto marca uma consulta com um psiquiatra. O profissional tenta naturalizar as práticas do personagem: “Ora, ora, isso é normal. No Brasil, como ainda não temos educação sexual, os rapazes costumam ter sua educação sexual com (...) as empregadas, pois elas já estão em casa, são mais acessíveis.” O diagnóstico é de que o jovem sofre de um “problema de inferioridade”, por isso sente atração sexual por alguém de uma classe social inferior a dele.

Uma das táticas utilizadas pelo médico para curar Bebeto é contratar Leila (Meiry Vieira) uma prostituta para seduzir o garoto. O plano é que ela se apresente como a mais nova empregada da casa e, após transar com ele, revele que não passa de uma prostituta. Bebeto, entretanto, percebe a maquinação e descobre a verdadeira profissão de Leila. Nesse momento, o garoto não consegue manter uma ereção e revela, numa das frases mais emblemáticas do filme: “Eu só sei comer empregada.”

O último episódio, “O melhor da festa”, é uma comédia de erros cujo personagem principal é o empresário Naná (Jorge Dória), grande moralista e que preza pelos valores clássicos, criticando o namorado “cabeludo” de sua filha ou o fato de seu filho manter relações sexuais com as empregadas da família. Naná, entretanto, marca um encontro com uma empregada negra - denominada no filme como “mulata” -, esguia e sensual (Aizita Nascimento). O desfecho envolve uma troca de casais, na qual um amigo de Naná (Carlos Mossy) tem um caso com a esposa do empresário (Neuza Amaral).

O episódio, talvez o mais reflexivo do filme, aponta a hipocrisia e o falso moralismo da burguesia carioca, por meio do personagem Naná constrói críticas complexas e afiadas. Ao encontrar seu filho agarrada à empregada na cozinha, ele grita: “Quando eu acordar amanhã eu não quero mais ver essa maldita empregada. (...) Querendo se aproveitar da inocência do menino. a empregada resolver comer o filho em plena cozinha.”

A proposta do encontro sexual parte do filho, mas a culpada por tal encontro é a empregada doméstica. Naná ainda critica o vestido decotado da esposa e a pune por receber cantadas na festa, ao passo em que persegue e entrega seu telefone a uma empregada, o que

desencadeará toda a trama da história.

A *figura cômica* é reforçada pelo fato das empregadas sempre riem das investidas dos patrões, se deliciando e se divertindo com situações claramente abusivas. O corpo negro da empregada Gertrudes passa por um processo de construção risível, caricatural, proferindo comentários ignorantes e supersticiosos, com caretas e expressões exageradas.

Nas neochanchadas, para além de *O casamento de Louise*, filme que atualiza o imaginário das personagens de Dercy Gonçalves e Zezé Macedo e acrescenta uma dimensão racializada da questão do trabalho doméstico remunerado, ao selecionar a atriz Dira Paes para a personagem Luzia. Outros dois filmes, lançados em um intervalo de tempo muito curto, fazem frente ao longa de Betse de Paula, sendo eles *Domésticas - o filme* e *Trair e coçar é só começar*.

Em *Domésticas - o filme*, o foco central da narrativa são as empregadas domésticas. Apesar de não se tratar de uma neochanchada propriamente dita é uma comédia controversa, prelúdio das questões estéticas pelas quais Meirelles seria criticado ao realizar *Cidade de Deus* (Brasil, 2002) e sua *cosmética da fome* (BENTES, 2007). Curiosamente é o único filmes de todos os citados nesta dissertação em que as patroas e os patrões nunca são vistos, apenas citados. Por não haver apenas uma protagonista e, sim, cinco, nenhuma das tramas tem condução linear e se perpassam e afetam mutuamente: cenas no transporte coletivo mostram as várias empregadas seguindo juntas para o serviço e acontecimentos marcantes são testemunhadas por várias personagens.

As personagens principais são: Raimunda (Cláudia Missura), que prefere ser chamada de Railde por não gostar do nome de batismo. Rígida e metódica, seu maior desejo é casar, ainda que resista às investidas de Claudiney (Gero Camilo), seu colega de profissão. Conhece Gilvan (Tiago Moraes) durante um assalto empreendido por ele, mas é quando o rapaz começa a trabalhar no prédio em frente ao de seu serviço, que ambos se apaixonam e noivam. Por negligência dos moradores do prédio e do porteiro, no dia em que Railde apresentaria Gilvan aos seus patrões, o rapaz é esquecido dentro do elevador do prédio no qual trabalha. Tal fato culmina no término da relação. A trama de Railde se finaliza com seu casamento com Jailto (Robson Nunes), amigo de Gilvan e parceiro de assalto.

Roxane (Graziela Moretto) sonha em se tornar modelo e artista de televisão e diz “não ser doméstica, mas, estar doméstica”. Dona de um enorme senso de humor e de um



sotaque carregado, faz um curso de modelo, mas acaba sendo enganada e se tornando prostituta. Sua fala encerra o filme: “o emprego doméstico não é um sonho, é uma sina”.

Quitéria (Olívia Araújo), cuja madrinha é Zefa (Cleide Queiroz), jovem migrante, não consegue se fixar em nenhum emprego. Desastrada, ela é demitida por quebrar porcelanas, não sabe cuidar de crianças e cai em um golpe planejado armado para prejudicar seus patrões. A inocência de Quitéria é substituída por uma acomodação em relação ao futuro, a certeza de que a vida é dura e que não há esperança de melhorias.

Créo (Lena Roque), neta de empregada domésticas e bisneta de escrava, religiosa fervorosa, condena festas e não perde a oportunidade de ir à missa. A personagem tenta obrigar a filha, Kelly (Roberta Garcia), a se tornar uma empregada doméstica, ao passo que a moça recusa tal profissão. A garota foge de casa e a trama de Créo passa a ser a busca desesperada pela filha. O plano que fecha o longa é o reencontro das duas personagens em meio ao caos urbano de São Paulo.

Cida (Renata Melo), casada com Léo (Plínio Soares), vive um casamento infeliz: seu marido sempre está no sofá, assistindo à televisão, e a vida sexual dos dois praticamente não existe. Ela conhece Uilton (Luciano Quirino), motorista dos patrões de Créo, sua vizinha, e acaba tendo um caso. Após o falecimento de Léo, ela se casa com Uilton que, ironicamente, substitui as intensas transas pela televisão.

A montagem é acelerada e cria um ritmo agitado. A composição dos quadros privilegia os cômodos das empregadas, o transporte coletivo e suas residências, em detrimento dos cômodos dos patrões ou qualquer outro signo dos mesmos. A trilha incidental atua prevendo piadas e criando uma atmosfera jocosa. As personagens são muitas vezes tolas, ignorantes, cometendo erros de português, caindo em golpes simplórios, produzindo um retrato que envolve bastante preconceito ao compor personagens tão obtusas e planificadas. *Domésticas* também realiza discussões sobre desigualdade social e reflete, de certa maneira, sobre o que levou suas personagens ao trabalho doméstico remunerado. Entretanto possui um tom extremamente fatalista e pune as personagens em situações de miserabilidade, sem nenhuma perspectiva de melhoria.

*Trair e coçar é só começar* é uma espécie de irmão caçula de *O casamento de Louise*, sendo lançado em 2005, quatro anos após o primogênito. Baseado em uma peça de teatro (assim como *Cala a boca*, *Etelvina* e *Domésticas*) o longa traz como personagem principal da trama Olímpia (Adriana Esteves), uma empregada carismática e fofoqueira, que

presta atenção aos mínimos detalhes e acontecimentos da vida de seus patrões. Foi um sucesso de público, com quase quinhentos mil espectadores (RAMOS, 2018). Nos primeiros minutos de tela, a personagem lê trecho da obra, em doze volumes, escrita por Divineide da Silva, uma ex-empregada que se tornou patroa e escreve dicas de pequenos golpes e abordagens sugeridas para que as trabalhadoras consigam aumentos e outras oportunidades.

O evento principal da trama é o aniversário de casamento de quinze anos de seus patrões, Inês (Bianca Byington), uma arquiteta, e Eduardo (Cássio Gabus Mendes), um médico, moradores de um condomínio de classe média alta. Olímpia é a responsável pela organização do evento, que será uma festa surpresa, já que Eduardo está viajando. A empregada, entretanto, interpreta e passa adiante informações erradas sobre a vida de seus patrões, entendendo que Eduardo trai a esposa com uma dançarina de dança do ventre e Inês está tendo um caso com Cláudio (Otávio Muller), ao síndico do prédio. Outros amigos do casal, Cristiano (Mário Schoemberger) e Lígia (Mônica Martelli), também casados acabam sendo arrastados para a teia de confusões de Olímpia, gerando mais caos.

A multiplicidade de tramas se apoia numa estrutura de narrativa seriada, semelhante a uma novela, com uma figura principal responsável por unir todos os núcleos. Embora tematize pouco o trabalho doméstico remunerado, alguns momentos do filme esclarecem a visão da obra acerca das empregadas domésticas. Começando pelo desfecho, em que todos os envolvidos na teia de desinformação de Olímpia cobram ressarcimento. Para se safar, a empregada aplica um dos golpes prescritos por Divineide, que inclui um pivô de ouro falso a ser retirado da boca como garantia de pagamento. Dizendo não ter nada, Olímpia entrega suas economias, entrega o pivô aos seus patrões, conta uma história triste sobre sua origem família e arruma suas malas para deixar a casa. Arrependidos, os patrões prometem um aumento a empregada.

Seguindo seu plano, ela diz precisar deixar a casa, principalmente por ter causado tanta infelicidade a várias pessoas. Confinados no quarto de empregada, os personagens do filme dizem que ela não errou e que suas intenções foram boas. Olímpia tranca o cômodo e foge com seus pertences, enganando a todos. Em outros momentos, a personagem faz uso indevido das bebidas e batons dos seus patrões, corroborando com uma noção comum de que a empregada é apropriadora e consumidora desautorizada de tais pertences. Ela também cobra para revelar informações, se mostrando manipuladora e chantagista, a fim de alcançar seus objetivos pessoais.

Por fim, antes de aprofundar nas duas películas principais do nosso trabalho, é preciso dizer que nem mesmo o cinema autoral independente conseguiu fugir completamente da figura da empregada cômica e a prova disso é a escalação de Regina Casé<sup>8</sup> para interpretar Val, a protagonista de *Que horas ela volta?*, uma empregada doméstica que trabalha na casa de Bárbara (Karine Telles) e Carlos (Lourenço Mutarelli), cuidando de Fabinho (Michel Joelsas) desde a infância. Para tanto, ela deixa a filha Jéssica (Camila Márdila), em Pernambuco. Adulta, a garota decide prestar vestibular em São Paulo e passa a morar com a mãe, que vive nos aposentos de seus patrões. A chegada da personagem instaura diversas situações conflituosas na trama, evidenciando questões relacionadas ao gênero e a classe social das personagens.

Em inúmeros momentos a personagem profere frases engraçadas, chavões que viralizaram na internet, como o trecho que opera como metonímia do filme: “Como é que uma pessoa tira o gelo e coloca a forma vazia dentro do freezer? A pessoa tem que ser muito ruim. Isso me dá uma raiva.” Em outro momento Val diz que Fabinho é mais bonito que o príncipe da Inglaterra. “Um menino lindo desse não tem nem no Brasil.” Mesmo que seja um filme que funcione em uma lógica bastante diferente das comédias aqui citadas, por seu ritmo lento, planos longos e dilatados que percorrem o cotidiano das personagens e por um senso de humor contido e seco, é inegável em Val a influência e herança da figura da empregada doméstica cômica, por seu jeito expansivo, seu sotaque carregado e pelas frases engraçadas disparadas pela personagem ao longo do filme.

---

<sup>8</sup> Regina Casé é conhecida pelas personagens cômicas ao longo de sua carreira, todas em produções da Rede Globo, em programas como *Cambalacho* (1986), *TV Pirata* (1988 - 1992), *Muvuca* (1998 - 2000) e *Esquenta!* (2011 - 2017).

### CAPÍTULO 3: A FIGURAÇÃO DA EMPREGADA DOMÉSTICA

*Cala a boca, Etelevina* dirigido por Eurides Ramos é baseado na peça homônima escrita por Armando Gonzaga em 1925. Produzida por Oswaldo Massaini na Cinedistri, o filme é uma, dentre várias parcerias que Dercy estabeleceu com Massaiani e Ramos. Sobre a parceira, é preciso ser dito que a atriz:

foi uma das grandes estrelas do elenco que costumava trabalhar nas produções de Massaini. Para ele, a atriz filmou uma série de comédias de sucesso na década de 1950 – todas elas como protagonista e vivendo personagens cujos nomes terminavam com as mesmas sílabas: Gonçalina, Minervina, Etelevina, Valentina etc. Foi o próprio produtor quem teve essa ideia de sublinhar para o público a continuidade de seu empreendimento por meio dos nomes das várias personagens interpretados por essa comediante que era para a Cinedistri o mesmo que o Oscarito representava para a Atlântida. (RAMOS, 2014, p. 6).

A trama do longa acompanha Etelevina (Dercy Gonçalves), empregada doméstica expressiva e engraçada que trabalha na casa de Adelino (Paulo Goulart) e Zulmira (Mara di Carlo), casal que passa por uma crise financeira e conjugal.<sup>9</sup> Cansada das humilhações impostas pela dívidas do marido (incluindo a devolução de casacos de peles e aparelhos eletrodomésticos), Zulmira, a conselho de sua mãe, Emília (Sara Nobre), abandona o lar. Macário (Manoel Vieira), excêntrico criador de jacarés e o tio rico de Adelino, faz uma visita inesperada à casa do sobrinho e confunde Etelevina com Zulmira. Com medo da reação do tio ao saber o real estado de seu casamento e, por consequência, ser deserdado, Adelino e seu sogro, Libório (Humberto Catalano), convencem Etelevina a manter a farsa. Os conflitos da trama se acentuam quando Zulmira decide voltar para casa e Macário decide ficar como hóspede mais tempo do que o previsto.

Embora aceite a farsa e obedeça ao patrão, a empregada busca meios de lucrar nessa situação. Aproveitando seu posto, Etelevina acentua sua rixa com a cozinheira, Ernestina (Grace Moema) e contrata outra empregada Pancrácia (Zezé Macedo), para exercer seus privilégios de patroa em outra pessoa. A resolução do conflito se dá quando Pancrácia descobre a farsa e revela à Macário a verdadeira identidade de Etelevina. Apaixonado, o

---

<sup>9</sup> Em *Sonhando com milhões*, outra comédia da Cinedistri, com direção de Eurides Ramos e produção de Oswaldo Massaini, Dercy Gonçalves interpreta Agripina, uma empregada doméstica que ajudava os patrões em apuros financeiros. Infelizmente não tivemos acesso a uma cópia do filme durante a escrita da dissertação.

criador de jacarés decide se casar com a personagem, em um final feliz marcado pela ascensão social por meio do casamento.

O outro filme a ser analisado é *O casamento de Louise*<sup>10</sup>, dirigido por Betse de Paula. Filha do cineasta Zelito Viana e sobrinha do comediante Chico Anysio, o cinema se fez presente em sua formação desde a infância. O retorno de Betse e a escolha por dirigir uma chanchada com roupagem nova, diz também do próprio interesse da diretora pela história do cinema brasileiro, como mostra sua filmografia, especialmente em *Desarquivando Alice Gonzaga* (Brasil, 2017) no qual a diretora acompanha o arquivo de Alice Gonzaga, herdeira da Cinédia, importante companhia cinematográfica brasileira, que nos anos 1930 e 1940 dedicou-se à produção de dramas e comédias populares.

A trama, que bebe nas chanchadas a partir de seus troca-troca, apresenta duas personagens homônimas: Louise (Sílvia Buarque) e Luzia (Dira Paes). As semelhanças entre as personagens incluem também suas datas de nascimento e aproximações em suas histórias pessoais, mas acabam por inscrevê-las em contextos sociais distintos: Louise é uma violinista clássica e Luzia é uma empregada doméstica semianalfabeta. O mote da trama é um almoço que Louise organiza para seduzir o maestro da orquestra com quem ela trabalha, o sueco, Helstrom (Mark Hopkins). Durante o evento, o ex-marido de Luzia, Bugre (Marcos Palmeira) aparece com a intenção de reconquistar a ex-esposa e levá-la para morar na Bolívia, onde ele conseguiu um contrato como jogador profissional de futebol.

Os pares românticos são trocados e, ao final do filme, as duas personagens femininas acabam em lados opostos: Luiza vive uma vida de luxo em uma Suécia gelada, tocando painéis profissionalmente e até serve feijoada para rainha; Louise abre mão de sua carreira de violinista para acompanhar o marido, agora jogador de futebol na Bolívia. A empregada passa a ser chamada de Louise no novo país, já que os suecos não conseguem pronunciar Luzia ou Luzineide, efetivando o caráter duplo do filme e que se encontra no título da obra.

Dentro da noção de transparência (XAVIER, 2005), o cinema busca uma filiação com o espectador para que ele se sinta como parte da história. É um dispositivo que não é

---

<sup>10</sup> “Sobre as relações entre seu filme e a alcunha de “neochanchada”: O Casamento de Louise é uma neochanchada? Betse não gosta do rótulo. “O humor do filme non é pastelão nem chanchada. Tem ingredientes dos filmes do Manga e do Carvana». E – arrisca-se – até das comédias do Almodóvar, Woody Allen e Mel Brooks. Mas meu filme é outra coisa. Não sei bem, confesso, onde situá-lo”. Disponível em: <<http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/entrevistas/betse-de-paula-estreia-o-primeiro-longa/>> Acessado às 01:45 em 20/02/2020.

revelatório de suas próprias lógicas de funcionamento. Antes é tomado como a única verdade possível, que esconde seus mecanismos constituintes, que busca uma continuidade ilusória, e vinculado a uma narrativa clássica, o momento de primeira aparição de um personagem é muito revelatório e parte importante de um mecanismo para desnudar as intenções e características de tais personagens.

Dentro das lógicas desse tipo de narrativa, a constituição do personagem, de maneira verossimilhante, é criada de modo a produzir identificação e empatia com o espectador, de modo que o último se percebe no lugar do primeiro e, assim, sinta-se junto e se engaja na ficção. Para construir uma personagem com tamanha capacidade de identificação é preciso que ela seja complexa, crível, processo que, para Palotini (2003) passa pelas relações que a personagem estabelece com outros personagens do universo ficcional. Por isso, as relações que as empregadas domésticas estabelecem dentro dos filmes são fundamentais para entender de que maneira elas são figuradas.

### **3.1 A empregada e os patrões**

#### *3.1.1 A empregada e suas patroas*

Não é por coincidência que tanto *Cala a boca, Etelvina* como *O casamento de Louise* apresentam suas personagens principais, Etelvina e Luzia, logo nos primeiros minutos de tela, em oposição à suas patroas, Zulmira e Louise, respectivamente. A maior parte do humor e das situações cômicas engendradas pelos longas surge na disparidade entre o universo das empregadas e o universo das patroas, colidindo e produzindo piadas. Tanto Etelvina como Luzia, quando comparadas às patroas (e aos patrões e demais personagens da classe social mais alta), revelam ausência de tato, modos e certa grosseria.

A primeira imagem de Etelvina é uma sequência na qual ela anda pela casa de maneira pomposa, pouco natural, vestida com o uniforme clássico da empregada doméstica. Quem toca a campainha é o primeiro dos cobradores, um funcionário da “Gelotrux”, empresa fictícia líder dos aparelhos eletrodomésticos, questionando o pagamento atrasado das prestações de um ar-condicionado. Etelvina se apresenta como a empregada doméstica da casa e diz estar autorizada a “resolver a questão da porta da casa para fora.” Após fechar a porta, de maneira grosseira, na cara do cobrador, Zulmira pede satisfações sobre a visita

inesperada e Etelvina diz que são os homens responsáveis pelo “aparelho de fazer vento gelado”. A patroa a corrige, de maneira corriqueira: “o ar condicionado.”

A primeira de muitas disparidades. Os poucos segundos fornecem informações precisas sobre a diferença entre a patroa e a empregada. Zulmira, patroa, está vestida de maneira elegante, tom de voz calmo, doce, sabe o que é um ar condicionado. Em oposição a ela está Etelvina, vestida de uniforme, cujo tom é ríspido, grosseiro, espalhafatoso, expressivo, chamando o ar condicionado de “aparelho de fazer vento gelado.”

Mais um toque na campainha. Etelvina teme ser outro cobrador. Ao receber os pais de sua patroa, ela comenta: “Não é cobrador não!” A frase é o principal disparador para a situação que desencadeará toda a movimentação dramática da trama. Ao ouvir que a filha está sendo obrigada a lidar com cobradores, Emília aconselha sua filha a deixar o lar. É na ausência de Zulmira, a esposa, que Macário toma a empregada por patroa, Etelvina por Zulmira. A frase também demarca o lugar bisbilhoteiro, atrevido e espalhafatoso.



*Figura 1: O andar altivo de Etelvina, a contraposição com Zulmira e o sonho do vestido.*

Cabe um parêntese para refletir sobre a figuração dos tipos femininos dentro de *Cala a boca*, *Etelvina*, pensando em como tais personagens reforçam ou subvertem certos estereótipos e expectativas em torno dos papéis de gênero correntes na sociedade, principalmente na sociedade brasileira dos anos 1950, década na qual o filme foi realizado. Para uma obra de tal período, algumas imagens são bastante curiosas, e, em certa medida, subversivas.

Um exemplo é Emília, mãe de Zulmira. A personagem é traída por seu marido, Libório, que uma amante, Mariazinha, citada inúmeras vezes. O caso de Libório e Mariazinha é conhecido pela maioria dos personagens, embora seja tratado como segredo. O homem até pede dinheiro emprestado para Etelvina, pois Mariazinha o chantageia e liga para a casa de sua filha.

Emília é enérgica, dura e impositiva. Causa medo e desconforto em seu marido, que obedece suas ordens a contragosto (apesar dessas características, a personagem ainda é traída). Ao saber do hábito consumista e das dívidas de seu genro, a portuguesa sugere que a filha abandone o lar. Tal estratégia visa fortalecer o casamento e fazer com que Adelino a valorize e pare de se endividar e causar constrangimentos à Zulmira. Emília é enfática ao dizer, olhando para o marido: “Mulher que se preza *bota* um cabresto no marido.” A frase é inesperada por romper uma expectativa “bela, recatada e do lar” esperado das mulheres e performada por Zulmira, cuja oposição é furacão Etelevina.

Abandonar o lar de nada adianta: além da confusão e troca-troca (comum às chanchadas) causadas, Zulmira procura Adelino, após um dia na casa dos pais, profundamente arrependida. “Essa separação me fez agir erroneamente.” Como apontaremos mais a frente, trata-se de um filme dúbio: por ser protagonizado por Dercy Gonçalves, cuja atuação se mistura ao caráter expressivo da atriz, num personagem irreverente, carnavalesca e indomada, *Cala a boca, Etelevina*, pode parecer progressista nas questões relacionadas ao matrimônio e aos papéis desempenhados por mulheres na sociedade, pois Etelevina demarca um gesto avançado de insubordinação. Entretanto, na figura de Zulmira, o filme consolida as noções do certo e errado, do que deve ser esperado de uma mulher.

Na última sequência antes de Zulmira deixar o lar, a personagem arruma uma mala com seus pertences. Quem carrega tal objeto não é a patroa, mas, Etelevina, com bastante dificuldade. O que não é digno ou não possível de ser carregado por uma dona de casa, uma mulher de classe social alta, é uma tarefa perfeitamente executável por uma empregada doméstica, de uma classe social inferior.

Ao arrumar suas malas, Zulmira decide se desfazer de algumas de suas roupas. Etelevina, num misto de deslumbre e ganancia, pergunta se pode ficar com algumas das peças e se surpreende com a resposta positiva. Em Etelevina, porém, as roupas não servem tão bem, graças ao seu corpo menos esguio e magro que o de Zulmira. O vestido possui babado e costuras que a transformam numa versão infantilizada, caricata, ao invés da mulher classuda que é a patroa. “Esse vestido fecha o comércio sem ser feriado!” constata Etelevina após experimentar a roupa e se olhar no espelho.

O vestido de Etelevina é importante pois ressalta a diferença entre os seus bens de consumo e os de Zulmira, a falta de classe da empregada e o luxo da patroa. O fato do caimento do vestido não ser adequado é utilizado para construir situações de humor, pois



causa estranheza e torna aquele corpo, o corpo da empregada, ainda mais risível. É também uma evidência, o símbolo de que ela ocupa aquele lugar por meio da farsa, daquilo que não lhe é de direito e nem lhe foi destinado.

Um lugar comum a diversos filmes e ao imaginário sobre o trabalho doméstico é o consumo desautorizado dos produtos destinados aos patrões, por parte dos empregadas. Os bens variam de filme para filme: a cama dos patrões para a empregada ter relações sexuais (*Cronicamente inviável*, *Casa grande*), os produtos de beleza, cremes, secadores, roupões (*Que horas ela volta?*, *Romance de empregada*, *Tudo bem*), bebidas alcoólicas (*Trair e coçar é só começar*). Apesar de não citá-los nas análises, eles possuem momentos nos quais a empregada consome algo que não é devido e tal gesto representa uma tentativa de se apoderar, mesmo que simbolicamente, daquilo destinado a uma classe da qual as empregadas não pertencem. É a concretude de uma relação estrutural. O sonho de Etelvina em usar o vestido de Zulmira se filia a esse grupo de imagens.

Ainda no campo das vestimentas, a cena do jantar em *Cala a boca*, *Etelvina* é um momento no qual, mais uma vez, a demarcação entre a empregada e sua patroa é efetivada. Sem a presença de Zulmira na casa e se passando por patroa, Etelvina pede “Ernestina, vai trazer a *boia*.” e convida o restante dos membros de sua “família” para o jantar: “Vamo, macacada, vamo comer!” Com um guardanapo preso em seu pescoço, ela toma sopa de maneira ruidosa, desastrada, em oposição a Macário, Libório e Adelino (Ernestina não faz parte dessa cena), limpa os dentes na mesa e causa espanto. Uma cena de jantar é praticamente espalhada em *O casamento de Louise*.

Se a comparação entre patroa e empregada em *Cala a boca*, *Etelvina* é feita de maneira orgânica e sutil, por meio de situações cênicas que obrigam as personagens a contracenarem e, por consequência, revelarem seu caráter díspar, o filme de Betse de Paula investe em comparações pouco sutis através de uma montagem, que inclui imagens de arquivo e narrações em *off*, para evidenciar o histórico das protagonistas. “Meu nome é Louise. Eu tenho esse nome porque meu pai gostava muito do Louis Armstrong. Nasci em Brasília no dia 27 de abril de 1970. Eu media 52 centímetros e pesava quatro quilos e duzentos.” Logo no início, um tour pelo quarto de Louise, a patroa, mostra partituras espalhadas, móveis de madeira, fotos dos filhos, livros, indicando que ali vive alguém de uma determinada classe social. A música ao fundo é um violino. Louise está deitada e um som de talheres batendo em panelas invade o ambiente.



Figura 2: Infâncias opostas

A invasão, o som de talheres batendo em panelas e que incomoda a personagem, a ponto de fazê-la revirar na cama, é indicativo da primeira presença de Luzia na *misè en scene* do filme. Não a vemos, mas ouvimos. E a ouvimos ancorados na perspectiva narrativa de Louise, que se incomoda com o barulho, o primeiro gesto que evidencia o modo como a patroa percebe a empregada. Após introduzir a patroa e seu violino é a vez de introduzir a empregada e suas panelas.

Diferente do ambiente de Louise, pomposo, bem decorado e silencioso, exceto pelo som das panelas, ao apresentar os espaços ocupados por Luzia, um carro de som compõe a paisagem sonora, oferecendo serviços de reparos em panelas. A decoração do quarto é simples: um altar com diversos santos (católicos e de matriz afro-brasileira), rádio-relógio, um vaso com espada de São Jorge, pôsteres de Leonardo DiCaprio colados na parede. A trilha sonora que acompanha a narração em *off* de Luzia, um samba:

Quando eu nasci tinha estrela que luzia muito forte. Então meu pai achou de me chamar de Luzineide, mas todo mundo me chama mesmo é de Luzia. Eu nasci em Brasília no dia 27 de abril de 1970. Eu tinha dois palmos e quase três quilos. Eu era tão mirrada que minha mãe pensou que eu não ia vingar.

Até nas roupas a disparidade social é evidenciada. Louise veste uma camisola branca, clássica, longa. Luzia, um vestido curto, vermelho. Luzia acorda de sobressalto, arruma a própria cama, escova os dentes no tanque da área de serviço, sem acesso a um banheiro como seria o esperado. A sequência inicial do filme, que acabamos de descrever, é de suma importância para captar o espírito do filme, que trabalha com a constante diferença

entre Louise e Luzia. Uma narração acompanha diversos momentos de suas vidas, desde o nascimento, passando pela trajetória dos pais e das mães das personagens:

Meu pai veio do Rio de Janeiro para trabalhar como engenheiro na construção de Brasília. Ele foi um dos homens que fez essa cidade. [Louise]

Meu pai veio da Bahia para trabalhar como pedreiro na construção de Brasília. Ele foi um dos homens que fez essa cidade. [Luzia]

Minha mãe trabalhava em casa mesmo, era do lar. [Louise]

Minha mãe trabalhava em casa de família mesmo, era empregada doméstica. [Luzia]



Figura 3: Os quartos de Louise (acima) e Luiza (abaixo)

*O casamento de Louise* estabelece um diálogo profundo com outros dois filmes lançados no mesmo período: *Domésticas*, cuja a cena de abertura é um monólogo<sup>11</sup> sobre o caráter cíclico do trabalho doméstico remunerado, e *Cronicamente Inviável*, que em seu elenco de personagens tem Josilene (Zezeh Barbosa), empregada doméstica de Maria Alice (Betty Goffman), uma das personagens com mais destaque. Os pais de Josilene trabalharam em condições precárias e informais para os pais de Maria Alice e o ciclo não é rompido, com Josilene trabalhando para Maria Alice.

<sup>11</sup> Creo (Lena Roque) inicia o filme de Fernando Meirelles e Nando Olival em uma cena de *mockumentary*, cuja personagem, encara câmera, em preto e branco, dá um depoimento. “Nasce e morre. Cada vez que a gente nasce, a gente é um tipo de gente. (...) Por que é que eu é que tinha que nascer assim desse jeito? Pobre, preta e ignorante. (...) A minha bisavó foi escrava. A minha vó foi doméstica. A minha mãe, quando eu nasci, ela disse que me preferia ver morta do que me ver empregada doméstica. Eu sou doméstica.”



Figura 4: *Josilene e Créo*: empregadas presas em um ciclo de subalternidade, assim como Luzia.

Nesses três filmes de ficção, lançados no intervalo de um ano (2000 - 2001), principalmente em *O casamento de Louise*, trazer tal informação é um gesto de denúncia, ao comprovar a precariedade do trabalho doméstico e como ele se repete em famílias de classe social mais baixas? Ou uma construção tipificada do que é ser empregada doméstica? Lembrando Shohat e Stam (2006) nenhuma figuração é somente boa ou ruim, uma resposta cartesiana a uma questão matemática. Um mesmo filme pode ser progressista e conformador, caricato e complexo, ao mesmo tempo, em níveis diferentes.

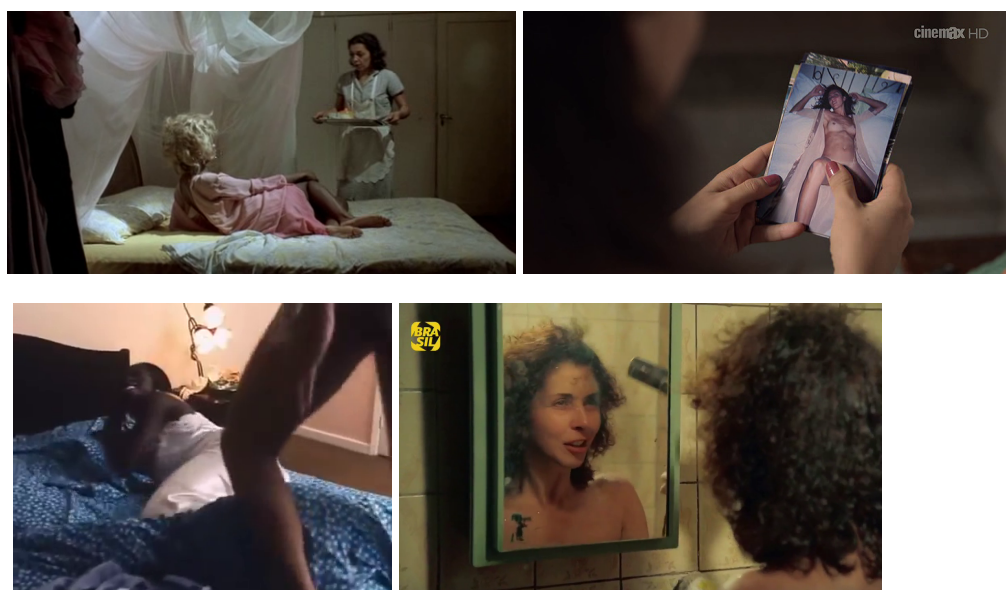


Figura 5: A imagem da empregada que consome, de maneira desautorizada ou clandestina, um bem de seus patrões é recorrente. À esquerda: *Tubo bem* (acima) e *Cronicamente Inviável* (abaixo). À direita: *Casa grande* (acima) e *Romance de empregada* (abaixo)

Louise ganhou dos pais pianinhos e diversos instrumentos musicais ao longo da infância e é um contraponto à figura de Luzia, cujo primeiro brinquedo foi uma “panela

velha”. “Fiquei muito boa em tocar panela, acho que é por isso que gosto tanto de música. Mas acabei mesmo sendo é empregada doméstica. Hoje em dia eu só uso panela pra cozinhar.” Luzia protagonizará números musicais envolvendo batucadas na panela, que incluem o reconhecimento por seus talentos, com uma apresentação com a orquestra de Brasília e a participação na orquestra da Suécia como “paneleira”.

“Acabei sendo é empregada doméstica”, confessa Luzia. Uma condição que não foi desejada ou sonhada pela personagem, antes, se deu na vida. Outra contraposição, os sonhos. De de um lado, Louise pôde experimentar uma gama de instrumentos antes de se decidir pelo violino. Do outro, Luzia transformou a panela, brinquedo que ganhara na infância por falta de brinquedos reais e se transforma na sua ocupação enquanto trabalhadora doméstica remunerada.

Louise possui diversas fotos da infância, em oposição à Luzia que tem acesso apenas a um recorte de jornal, com a devida ampliação revela uma versão de si criança. Elas estão inseridas em narrativas maiores: Louise é passível de identificação e individualização, recebeu o nome de um artista; Luzia recebe o nome por acaso. Uma possui fotos da infância, a outra se contenta com imagens de uma infância esquecida, apagada em meio a outras infâncias. Ter registros fotográficos é um demarcador social.

O casamento é tema fundamental dentro da ambos os filmes. Etelvina é questionada por vizinhas o motivo pelo qual ainda não se casou e a conclusão do arco da personagem envolve um casamento. O matrimônio, como o próprio título demonstra, é a pedra fundamental em *O casamento de Louise*. Antes dos casamentos de Louise e Luzia, os eventos aos quais o título do filme faz referência, uma outra sequência compara o casamento das duas mulheres, com aqueles que são, agora, seus ex-maridos (Flávio e Bugre). A primeira é Louise, com marcha nupcial ao fundo:

**Louise:** O meu sonho sempre foi encontrar meu príncipe encantado e morar num país distante. Tinha que ser um príncipe corajoso, um guerreiro com uma coroa de luz. Mas eu acabei mesmo casando com o Flávio. Ele era dono de um pequeno banco. Quando o banco faliu, ele ficou mais rico ainda. No Brasil é assim.

Para Luzia pertence a um culto de religião de matriz africana.

**Luzia:** Meu sonho era casar um príncipe bem loiro e morar bem longe. Ele tinha que ser um homem bem gentil, educado, que beijasse meus pés e me chamasse de deusa. Mas é claro que não arranjei nada disso e acabei me casando mesmo com o

Bugre, jogador de futebol centro-avante. Ele trabalhava num banco, banco de reserva.

A questão da religião de matriz africana, os santos de Luzia, a construção de uma empregada doméstica racializada, diferente de Etelvina, traz um questionamento. É um gesto potente, ao trazer a religião de matriz africana para a personagem principal de um filme ou um gesto problemático e estereotípico ao investir e dizer que a única personagem racializada é filiada a uma religião de matriz africana?

A oposição entre as personagens cria uma tensão velada, mascarada pelo tom bem humorado e pelo pacto de cumplicidade delas, mesmo com a presença constante de alfinetadas e críticas implícitas por ambas as partes. Louise reclama das músicas de axé que a empregada escuta e coloca seus filhos para dançar, dizendo “Essa batucada estraga os neurônios”. Luzia demarca seu gosto musical “isso é música de verdade, não aquilo que a mãe de vocês toca.”

A diferença racial das diferenças entre a empregada e a patroa é catalisadora de outros conflitos. Assim como a religião e as músicas dançadas por Luzia, outros fatores serão comparados à Louise. Um exemplo é a questão culinária. Retornando às chanchadas e aos musicais, *O casamento de Louise* possui cenas nas quais a música, cantada pelos personagens, é motor da narrativa. Um deles é a música sobre a feijoada, cantada por Luzia enquanto prepara o prato:

Ela tem costela? / Tem. / Ela tem orelha? / Tem. / E ela tem rabo, tem? / Ai se tem. / Então é uma feijoada. / Feijoada pra ser gostosa tem que ser sebossa e bem gordurosa. / Feijoada pra ser de verdade tem que ter quantidade, / tem que deixar saudade. / Feijoada é muito bom! / Dá indigestão! / Em qualquer cristão, / no inverno ou no verão. / Dá indigestão em qualquer cristão. / Feijoada só é completa / se tem carne seca, rabo e costela. / Feijão paio, laranja e farinha. / Orelha, rabo, costela, uma mandioquinha, farinha e uma ambulância na porta.

A composição da cena é marcada por batucadas em panelas, marca registrada da personagem, com a participação dos filhos da patroa, que brincam com os talheres, se divertem (em oposição às reações que esboçam quando a mãe os obriga a cantar música clássica) enquanto Luzia corta os ingredientes. Ela completa, após o número: “Viu? Isso que é música! Não aquilo que a mãe de vocês toca.” Louise, sem habilidades culinárias, fica em dúvida do que preparar para impressionar o maestro sueco. Decide cozinhar um salmão, em contraposição à feijoada de Luzia. O peixe queima e a patroa é obrigada a servir feijoada. Antes, num espelho, um diálogo é produzido:

**Luzia:** Eu tô fazendo feijoada hoje.

**Louise:** Aquilo que tem costela?

**Luzia:** Tem.

**Louise:** Que tem orelha?

**Luzia:** Tem.

**Louise:** Que tem rabo?

**Luzia:** Ai, se tem!

**Louise:** Não é muito pesado?

O pequeno diálogo é o início de uma conversa maior entre as duas sobre as expectativas relacionadas aos primeiros encontros. Para Louise, “é como uma dança de tango: quando um avança, o outro recua. Quando um recua, o outro avança.” Para Luzia “é mais como um forró, quando um avança o outro avança também e começa o remelexo.” Mais uma demarcação social. Sobre o prato principal, o filme produz um diálogo absurdo:

**Louise:** Ai, meu Deus, por que os escravos foram inventar um prato tão complicado?

**Luzia:** É só abaixar o fogo.

**Louise:** Pra você é fácil, você é neta de escravos.

Outro momento absurdo e bastante revelador é uma cena na qual Louise decide tirar cartas de tarô para confirmar as possibilidades de conquistar o maestro sueco. Ela queima incensos, em um quarto composto por vários budas. Luzia, bisbilhota pela fechadura, reforçando o imaginário da empregada invasora é gritada pela patroa e entra no ambiente. Estala os dedos acima de sua cabeça e aponta uma contradição na relação com a patroa: “Pros meus santos eu não posso acender vela, agora a senhora pros seus.” Louise responde: “Os meus não são africanos, Luzia, são indianos.” O fato dos santos de Luzia serem africanos faz com que eles sejam inferiores, indignos de serem acessados dentro da casa grande, a casa de Louise. Os budas e os santos indianos revelam um caráter místico e intelectualizado, de uma elite que busca nas religiões orientais espiritualidade, ao passo que renega as tradições africanas.

Embora possamos discutir se Dira Paes é uma mulher negra ou não, é inegável que, dentro do elenco do filme, ela é a personagem racializada, cujo tom de pele foge do branco padrão e idealizado. Muitos debates dentro do movimento negro recente discutem a questão

do colorismo<sup>12</sup> e não pretendemos nos aprofundar neles. O que queremos aqui é apontar o caráter racializado da empregada, fortalecendo e corroborando com a noção da mulata sensual, da serva e empregada cujo tom de pele é mais escuro e está relacionada a um caráter sexualizado, cuja sensualidade é exacerbada, (FREYRE, 2004).

O tom de pele de Luzia é um tópico constante nas conversas entre os personagens. Em determinada cena ela é chamada de “minha preta” por seu ex-marido, ao que ela responde “nem sua, nem preta, e sim morena clara”. O convidado sueco demonstra interesse afetivo-sexual na empregada, declarando que “lá na Suécia não temos mulheres como você, morenas assim.” Em *off*, durante o jantar, ouvimos um de seus pensamentos: “Não sei o que é melhor, esse feijão preto ou essa mulher negra.”

A noção escravagista de que a mulher branca é fonte de pureza e organizadora intelectual dos afazeres domésticos e a mulher negra serve para o trabalho braçal e execução de atividades pesadas é reiterada de diversas maneiras durante o filme. A dicotomia entre o intelecto, o pensamento (Louise) e o serviço braçal, a prática (Luzia) é tão explícita que toma forma nas palavras das personagens: “Teoria” Luzia aponta para Louise, “prática”, aponta para si própria. “A senhora que sabe ler sabe essas coisas de livro. Eu que não sei ler, sei as coisas das coisas”, afirma a empregada logo após socorrer um dos filhos de Louise que se acidenta na piscina, enquanto a patroa decide buscar um livro de medicina para aprender como tratar o machucado. Luzia, apesar de analfabeta ou semianalfabeta, sabe lidar com questões práticas, como a cozinha e o trato com as crianças, ao contrário de sua patroa, que é alfabetizada, mas não detém nenhum dos saberes citados.

Em outro momento, Louise faz questão de demarcar seu lugar enquanto detentora do conhecimento, produzindo longos monólogos educacionais para Luzia. Ela explica à empregada o que é um salmão, o habitat do animal, seus ciclos reprodutivos. O comportamento da patroa é uma maneira de castigar, irritar a empregada, ela própria atestando suas táticas nos *offs* do filme:

---

<sup>12</sup> O colorismo ou a pigmentocracia é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. De uma maneira simplificada, o termo quer dizer que, quanto mais pigmentada uma pessoa, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer.

Disponível em:

<[https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=CjwKCAiA1rPyBRAREiwA1UIy8JND-lzato1i98s5hISwrgtvFXFvtP1KMJ9t1NKoHKxy3Zl\\_KC2EeBoCZfIQAvD\\_BwE](https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/?gclid=CjwKCAiA1rPyBRAREiwA1UIy8JND-lzato1i98s5hISwrgtvFXFvtP1KMJ9t1NKoHKxy3Zl_KC2EeBoCZfIQAvD_BwE)>. Acessado às 02:33 em 20/02/2020.



**Luzia:** Detesto quando ela fala assim que nem enciclopédia, eu finjo que tô prestando atenção, mas nem tô escutando.

**Louise:** Eu sei que ela detesta quando eu falo desse jeito, falo só pra irritar mesmo.

A ironia da situação consiste também no fato de que Louise, apesar dos conhecimentos acadêmicos e científicos, é incapaz de preparar um salmão. “Dona Louise, você entende tudo de salmão, né?”, debocha a empregada. “Menos o jeito certo de cozinhar” a patroa confessa.

O evento principal dentro da narrativa do filme é a sequência do almoço, a tentativa empreendida por Louise para conquistar Helstrom. Primeiro, a personagem apresenta a feijoada como se fosse uma realização sua e, à contragosto, reconhece a participação de Luzia na preparação do alimento. A empregada e seu ex-marido servem aos patrões. Helstrom estranha a situação e pergunta se eles não serão convidados para sentarem na mesa e almoçarem. “Na mesa?” Louise questiona. “Onde mais?” responde o gringo, evidenciando a obviedade da situação. É por ocupar a figura de estrangeiro que ele pode, com facilidade, apontar para as contrariedades da situação. Em *Cala a boca, Etelevina*, a presença das empregadas à mesa também causa desconforto e constrangimentos. Um diálogo entre Flávio e Louise revela a mentalidade tacanha da elite brasileira e seu gesto generoso de convidar os empregados para não parecerem primitivos:

**Flávio:** Que isso, Luzia, tá ficando doida? Serviçais à mesa?

**Louise:** Deve ser um costume dele lá na Suécia, sei lá.

**Flávio:** Mas, Louise...

**Louise:** Você quer que ele pense que a gente é terceiro mundo?



Figura 6: A estranheza causada pelas empregadas nas mesas dos patrões

Após serem aceitos (ou tolerados?) na mesa de jantar, a direção de Betse Paula oferece um momento interessante estilística e narrativamente: num *travelling* ao redor da mesa, ouvimos os pensamentos dos personagens em *off*. A ferramenta, utilizada ao longo do filme, potencializa ainda mais as tensões de classe e fornecem comentários sobre as aparências sociais em instituições como a família e o casamento. Por trás das máscaras de contentamento e felicidade se escondem comentários maliciosos. O fluxo dos pensamentos das personagens, evidenciados pelo recurso do *off*, faz com que o filme, ao espectador, soe como uma grande conversa coletiva, sem que nenhuma das personagens abra a boca.

**Louise:** Essa feijoada da Luzia é uma delícia e esse Bugre também.

**Bugre:** Hm, essa que essa dona Louise tá me dando bola, e se der bola pra centro avante, eu marco pro gol.

**Flávio:** Fui trocado por um sueco, acho que vou me suicidar. Não, vou tomar uma cervejinha.

**Luzia:** Esse sueco é meio branquelo, mas tem um certo charme.

**Helstrom:** *Não sei o que é melhor, esse feijão preto ou essa mulher negra.* [grifo nosso]

**Marina:** Como é bom ser filho de pais separados.

**Tomás:** É, todo aniversário a gente ganha dois presentes.

**Louise:** Será que o Bugre acha a Luzia mais bonita que eu?

**Luzia:** Será que o sueco acha a dona Louise mais bonita que eu?

**Bugre:** A Louise tem belo seios, mas a Luzia tem...

**Helstrom:** ... Uma bunda maravilhosa. Se a gente pudesse...

**Bugre:** Juntava metade de cada uma.

O diálogo é o ápice de uma construção que investe na oposição e, por consequência na rivalidade feminina, pois as personagens comparam suas aparências físicas na busca para saber quem é a mais bela ou qual delas será melhor sucedida na conquista do partido ideal. A disputa está relacionada aos padrões sociais construídos em torno do gênero feminino e suas aspirações, como casamento. É, portanto, uma construção machista.

A questão racial chega ao clímax do absurdo, nos comentários do sueco, que compara uma pessoa (Luzia) a um alimento e na constatação, entre os dois homens, de que a mulher perfeita seria uma mistura da branca com a racializada, em alguém que pudesse unir o melhor dos dois mundos, capaz de atender demandas sexuais e intelectuais, com o corpo perfeito.

Um último número musical antes do desfecho da trama envolve, mais uma vez, uma comparação entre Luzia e Louise. Após obrigar os filhos a cantar uma peça de Bach, enquanto faz o acompanhamento no violino, deixando todos os convidados entediados, exceto Bugre, que lembra da infância, quando trabalhava numa funerária. As crianças pedem para

tocar uma música com Luzia. Louise ri: “A Luzia não sabe tocar nada.” “Ela sabe sim, panela!” responde a menina. Com a desculpa de não querer incomodar Helstrom, que poderia ficar escandalizado com uma tocadora de panelas, Louise nega dar espaço à adversária. “Eu nunca vi ninguém tocando panela”, reforça o maestro, endossando o pedido.

No número Luzia toca, como percussão, duas panelas de cobre e caminha pelo cenário, como em uma coreografia de macarena, sendo seguida pelos personagens. Ao final, a conclusão de Helstrom: “é isso, esse é o tempero que falta para a orquestra.” Para homem que classifica mulheres e alimentos na mesma categoria, descrever a mulher racializada (e exótica) como tempero é um elogio. Louise perde o posto de solista da orquestra para sua empregada. A canção, escrita por Carlinhos Brown, é intitulada “Música, música”:

Música, música, não é só coisa de gente bem. / Música, música, é coisa pro pobre também. / Música, música, não é só coisa de gente bem. / Música, música, é coisa pro pobre também. / Tem gente que pensa que música é só violino. / Mas música é também panela, cuíca e sino. / Tem gente que pensa que só rico é que sorri. / Mas mesmo sem dente pobre sabe rir. / Música, música, não é só coisa de gente bem. / Música, música, é coisa pro pobre também. / Panela serve pra qualquer coisa. / Pra cozinhar e pra tocar. / E se um marido, chegar bem tarde, ainda serve pra esmurrar. / Música, música, não é só coisa de gente bem. / Música, música, é coisa pro pobre também. / Música, música, não é só coisa de gente bem. / Música, música, é coisa pro pobre também. / É de zinco ou de latão, pra quem é rico ou muito pobre, panela é a solução.

Em um texto<sup>13</sup> de Eduardo Valente e Ruy Gardnier, para a *Revista Contracampo*, durante cobertura ao Festival de Cinema de Recife em 2001, os críticos fazem os seguintes comentários, cirúrgicos, sobre o filme:

Embora o filme possua sim cenas absolutamente constrangedoras (como os números musicais, que alguém precisava ter a sapiência de cortar fora do filme), e alguns diálogos que chegam a chocar pela inadequação, o que fica mesmo ao final da projeção é a sensação de uma retomada da linguagem da chanchada como possibilidade cômica válida e sutilmente crítica e atual. Claro que a chanchada hoje é, além de auto-referente, muito mais "inteligente", ou seja, cheia de jogos de roteiro e de linguagem cinematográfica digamos, "pós-modernos", que antes não eram parte do seu repertório. A cena da feijoada talvez seja a mais representativa e bem sucedida, neste sentido.

É interessante pensar no termo utilizado pelos críticos, “uma retomada da linguagem da chanchada como possibilidade cômica válida e sutilmente crítica e atual”. Tal trecho, inclusive faz parte de uma linhagem da crítica cinematográfica que percebe a chanchada como um gênero menor. Entretanto, foi essa crítica, em especial, que abriu nossos olhos para

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/28/recifelongas.htm>>. Acessado às 02:40, em 20/02/2020.

a possibilidade de um diálogo entre uma chanchada e o filme de Betse de Paula. Quarenta anos separam os dois filmes e, mesmo assim, eles investem em figuras tão similares. Da pompa das patroas à falta de classe das empregadas, o espectro das boas mulheres, educadas, finas, elegantes e das mulheres de segunda categoria, as mulheres pobres, é transposto do século XX para o século XXI com pouca ou quase nenhuma atualização.

A figura de Dira Paes, suas roupas sensuais, a podolatria do personagem maestro, fazem coro à um tipo de imagem bastante específica: a empregada sensualizada, a mulata sedutora, tão cara à Gilberto Freyre (2004) em sua visão conciliadora sobre nossa nação. Talvez essa seja a maior diferença entre Luzia e Etelvina, a sexualidade. Dercy não corresponde a um padrão de beleza idealizado, não corresponde à figura da mocinha clássica das chanchadas, posição ocupada por Eliana Macedo. Por isso, ao invés de sedutora, ela é escrachada. Dira, entretanto, é construída de maneira a evidenciar sua beleza “exótica”, selvagem, capaz de conquistar um maestro sueco. Mesmo tão diferentes, Luzia e Etelvina, continuam ocupando o espectro da empregada exótica, engraçada, risível. Ainda que sejam distintas entre si, continuam representando um lugar da mais forte alteridade se comparadas às suas patroas.

### 3.1.2 A empregada e seus padrões

Segundo Kofes (2001), a figura das patroas é um lugar devidamente marcado na relação entre patroas e empregadas, uma linha que delimita o nós, as patroas, e elas, as empregadas. É evidente as diferenças entre patroas e empregadas. Pensando no ambiente doméstico, quais relações serão estabelecidas entre as empregadas domésticas e os padrões? A figura do padrão tradicional, existe apenas em *Cala a boca, Etelvina*, no personagem Adelino, de quem a empregada finge ser esposa. Entretanto, para fins analíticos, consideramos também como padrões Libório, pai da patroa de Etelvina (Zulmira) e Macário, tio de Adelino, pois eles exercem, em relação a Etelvina, uma relação de poder, social e econômica.

Para *O casamento de Louise*, a regra é a mesma: por ser divorciada, Louise conta com a figura do ex-marido Flávio, que é frequente em sua casa. Já o maestro estrangeiro Helstrom, por ser do estrato social de Louise, figura como padrão. Classificamos como padrões aqueles homens que, mesmo sem manterem o vínculo empregatício direto com as empregadas, estão em uma relação de superioridade em relação à elas, por meio da classe

social.

É evidente o espelhamento entre os dois filmes. Em *Cala a boca, Etelevina*, os três homens estabelecem diferentes relações com a empregada: Adelino, patrão galante e apaixonado pela esposa, vê a empregada como uma inferior e a farsa de tê-la como esposa parece um exercício penoso, por sua falta de classe e modos; Libório tem uma visão instrumentalizada de Etelevina, percebendo nela os momentos em que pode lucrar, como quando pede dinheiro emprestado para pagar Mariazinha ou oferece suborno financeiro para concretizar a farsa; por fim, Macário, constrói uma relação tio-sobrinha bastante nebulosa com a personagem, cheia de elogios, contatos físicos e concretizam-se com o casamento ao final da trama.



*Figura 7: A prática de oferecer dinheiro às empregadas para conseguir informações ou serviços ilícitas/ímorais.*

Em *O casamento de Louise*, Flávio sintetiza as figuras de Adelino e Libório, sendo o típico ex-marido mulherengo, bancário corrupto, ausente nas relações paternas e atrasa a pensão. Com Luzia, estabelece uma relação sem muitas proximidades, mesmo oferecendo subornos para informações relativas à vida pessoal e rotina da patroa, reforçando o caráter interesseiro das empregadas. Além de questionar, por exemplo, o porquê de Luzia e Bugre se sentarem à mesma com os patrões, em uma sequência analisada no tópico anterior.

Adelino, o patrão de fato em *Cala boca, Etelevina*, parece ver na empregada alguém pertencente a uma classe inferior, indigna de sua atenção. Até mesmo a farsa é prejudicada por causa do modo como ele vê a empregada. Em dois momentos isso fica evidente. A primeira reação do homem ao ver Etelevina com um dos vestidos de sua esposa é gritar:

“Meta-se no seu uniforme.” A ausência do uniforme cria uma situação, pois é um marcador social importante. Em outro momento, fica mais evidente a desigualdade da relação.

Macário sugere conhecer as zonas boêmias do Rio de Janeiro. A contragosto, Adelino leva o tio para um cassino. No recinto, dois números musicais completamente aleatórios e desconexos da narrativa são apresentados, como é de praxe nas chanchadas. Macário sugere que o sobrinho dance com a esposa. Tal cena serve para gerar risadas por meio da comparação entre a empregada e o patrão. Etelvina não consegue executar os passos, tropeça, cai no chão, bebe do copo da mesa de desconhecidos, faz tudo de maneira cômica. Adelino, mantém a classe e a postura. Macário contrata um fotógrafo para registrar um momento romântico do casal e pede que Etelvina e Adelino se beijem. Relutante, Etelvina cede à sugestão. Adelino continua resistente e parece beijá-la com certo nojo, desdém.

Libório, pai de Zulmira e sogro de Adelino, é uma figura dúbia, que exerce o papel de maquirar e organizar as farsas, oferecendo subornos e gratificações. À Ernestina, oferece dinheiro para que a cozinheira não delate a farsa na qual Etelvina se passa por Zulmira. Para Etelvina, a promessa é a mesma. Apesar de falido, está sempre oferecendo dinheiro e manipulando os envolvidos para execução de seus planos. Como, por exemplo, ao contratar assassinos falsos para “matar” Etelvina e incriminar Macário, obrigando o personagem a voltar para suas terras e permitindo que os outros personagens finalizem a farsa.

Um momento marcante é quando Etelvina, insatisfeita com as condições de trabalho, ameaça contar a Macário toda a farsa. Libório bajula a personagem dizendo: "Não faça isso, Etelvina, nós sabemos que você é a melhor empregada do mundo." Etelvina, alçada a uma nova posição dentro dessa cadeia alimentar, rebate: "Empregada não, patroa."



*Figura 8: Adelino beijando Etelvina, com relutância, para agradar o tio; o verdadeiro casal.*

Depois dos patrões, de fato, chega-se aos príncipes encantados. Mais uma vez, sob a justificativa do gênero das chanchadas e seus regimentos internos e troca-trocas, as empregadas acabam se relacionando com os patrões, que tornam-se príncipes encantados, capazes de oferecer riquezas e luxo. Entretanto, são príncipes feios, homens que não correspondem ao padrão de beleza dos galãs, mais velhos e nada sedutores. De alguma maneira, esse ainda é um indicativo sobre com quem as empregadas são dignas de se relacionarem.

Macário, tio de Adelino e tio “emprestado” de Zulmira, logo em sua primeira aparição abraça Etelvina de maneira bastante fervorosa e efusiva, para dizer o mínimo. Ela responde, de maneira irreverente: “Deixa de *bulinagem*. Eu tô de saco, mas não quero virar *pirê* de batata.” A referência ao saco é o vestido de sua patroa. Por causa do corte e caimento em seu corpo, a própria personagem havia se referido à roupa como um saco de batatas. No primeiro contato entre os dois personagens pode-se perceber um caráter que extrapola a relação tio-sobrinha e que culminará no pedido de casamento que Macário fará ao saber que Etelvina não é esposa verdadeira de seu sobrinho.

A tensão sexual entre eles é percebida em diversos diálogos e no modo como Macário apalpa o corpo da sobrinha e nos elogios, destinados à beleza física de Etelvina. Apesar de cortar certas investidas, a postura de Etelvina é sempre risonha e complacente. “Falando assim eu fico toda arrepiada, olha só.”, responde a personagem. Refletindo sobre a solteirice do senhor, ela pondera: “Um homem como o senhor, tão simpático, não arranjou uma mulher. Lindo não é, mas é simpático.” A resposta é reveladora: “A não ser que aparecesse uma moça assim como você, Zulmira.” Mais um diálogo evidencia precariedades em Etelvina, como seu analfabetismo, informação implícita no filme. Macário pede que ela leia uma carta, pois está sem óculos. A empregada disfarça, constrangida, e diz que sem óculos também não lê nada.

Helstrom, também ocupa o lugar de um visitante, estrangeiro, interesse romântico de Louise e, portanto, vinculado socialmente à patroa. O maestro reforça a noção do gringo excêntrico, daquele que não conhece as regras e acordos tácitos relativos ao contexto que visita, o que lhe possibilita quebrá-las como se portasse um passe livre. Por ser de um país nórdico, a Suécia, a oposição que estabelece com Luzia é ainda mais evidente do que a relação entre patroa e empregada.



*Figura 9: A chegada do homem rico e excêntrico, “estrangeiro”, que possibilita ascensão para a empregada.*

O primeiro encontro entre Luzia e o maestro se dá no quintal da casa. Tentando expulsar o ex-marido de casa, Louise pede que a empregada entretenha o convidado. Luzia o recebe de biquíni, brincando com as crianças na piscina. Ao se apresentar para a personagem, ele é empurrado por Tomás para dentro da piscina. “Muito prazer, meu nome é Luzia.” se adianta a personagem, interrompida pela filha da patroa “Ela é a empregada”. Luzia ameniza a situação “Secretária para assuntos de administração doméstica.” O lugar da é reforçado e nomeada até mesmo pelas crianças, pelos filhos de Louise, que ainda não são patrões, mas um dia serão.

Helstrom estabelece com Luzia uma relação pautada no caráter exótico da personagem. Em vários momentos ele elogia o tom de pele dela, apontando para a falta de pessoas assim Suécia: “Lá na Suécia não temos assim, morenas como você.” Reforçando seu caráter excêntrico, machista e colonizador, Helstrom lambe o dedo e encosta em Luzia, tenta beijar e lambe seus pés a todo o tempo. Ele a vê, como apontamos anteriormente, como um alimento exótico, uma fruta tropical.

Em uma cena de intimidade entre os personagens, o maestro mostra fotos de seus filhos para Luzia, cujo desejo é seguir na carreira de medicina e direito. Ele pergunta quando Luzia desenvolveu a habilidade de cuidar de crianças e da casa e ela responde que



desenvolveu a aptidão quando cuidava das irmãs mais novas, cinco ao todo. A personagem apresenta brevemente cada uma de suas irmãs e imagens de arquivo são mostradas:

**Luzia:** Uma tá no ramo da agricultura, é a Gilvaneide, preferiu morar no campo, levar uma vida mais tranquila, sabe? A Valdineide trabalha em comércio externo, com importação, exportação. Marineide, que sempre teve muita fé, virou religiosa. Mais ou menos uma freira. A caçula, a Risoneide, ela trabalha com *reciclage*. E a *mar* bonita de todas, a Gilneide, trabalha assim, com relações públicas.

A contradição está entre o que é dito e o que é mostrado: as imagens de Gilvaneide mostram uma mulher do campo, trabalhadora rural; Valdineide é uma camelô, vendendo relógios falsificados; Marineide é mãe de santo e faz trabalhos em cachoeiras; Risoneide é catadora de lixo e Gilneide é uma prostituta. Revelando, assim, a disparidade entre os trabalhos e ocupações que Luzia diz que sua família tem e aqueles, de fato, exercidos por elas.

Mais uma dúvida em relação ao filme: Por que uma família pobre deve sempre ser relacionada a miséria? Luzia ameniza, distorce a sua realidade. Cabe também questionar: a família pobre é construída aqui por que pessoas pobres geralmente ocupam tais posições sociais ou por que a cineasta e seu roteirista acham que pessoas pobres só podem ocupar tais funções sociais? Diante das imagens, dos estereótipos e das planificações realizadas ao longo do filme, parece razoável ser o caso da segunda alternativa.



*Figura 10: As irmãs de Luzia, respectivamente: uma cortadora de cana, uma mãe de santo, uma camelô, uma catadora de lixo e uma prostituta.*

Os padrões, de maneiras diferentes daquelas performadas pelas patroas, também são colocadas como figuras acima, melhores, mais polidas do que as empregadas. Se não por meio da semelhança entre gêneros e uma comparação mais óbvia e evidente entre mulheres de origens diferentes, por outros marcadores sociais que evidenciam a disparidade econômica entre eles. É curioso pensar como também as personagens são vistas por meio de sua sexualidade. Ou os homens as rejeitam, por serem de uma categoria anterior, como fazem Adelino e Flávio ou as exaltam, pelas características, que são percebidas como exóticas, chamativas, instigantes, como é o caso de Macário e Helstrom.

### 3.2 A empregada e outros personagens



Figura 11: Em diversos filmes, os subalternos criam uma comunidade afetiva como frente à opressão de seus patrões. Em cima: Cuidado, madame (à esq) e Trabalhar cansa (a dir). Em baixo: Romance de empregada (à esq) e Que horas ela volta? (à dir)

#### 3.2.1 A empregada e outros subalternos

A maioria dos filmes citados em nosso *corpus* preliminar, presente na *Introdução*, trazem cenas de cumplicidade entre os subalternos, um senso de comunidade entre aqueles que servem e que estabelecem, em algum nível, ainda que mínimo, certa resistência em

relação aos patrões. Enquanto *O Casamento de Louise* não investe em nenhuma personagem além da empregada Luzia, *Cala a boca, Etelvina* trabalha uma profunda rivalidade entre a personagem principal e Ernestina, cozinheira da casa. Com a chegada de Pancrácia/Juju, as duas últimas estabelecem uma relação de união contra Etelvina, agora, patroa.

Ernestina, figura moralmente complexa, ao saber do plano de Libório, pergunta: “Você não tinha outra melhor para arranjar?”, revelando o início de uma grande rivalidade com Etelvina. A princípio, se mostra contra toda armação do golpe (“Bom, isso não é muito honesto, né, seu Libório?”), porém, concorda com o plano após receber propostas de gratificação financeira (“Depois eu lhe dou uma boa gratificação.”). Ernestina não é passiva e impõe seus próprios termos de contratos: “Só por alguns dias. Mas tem uma coisa, seu Libório. Avise Etelvina para não se meter comigo. Se ela pisar nos meus calos, eu piso os dela.”. Um traço capaz de complexificar ainda mais tal relação é o fato de Etelvina, ao ocupar o lugar de Zulmira e se tornar, mesmo que ficcionalmente, uma patroa, agir como uma patroa real, oprimindo as outras empregadas e reproduzindo comportamentos de seus patrões. A partir do novo posto alcançado, ela implica com Ernestina, produzindo uma das sequências mais engraçadas da trama, ao verificar se a cozinheira está realizando as tarefas domésticas de maneira adequada:

**Ernestina:** Que que há?

**Etelvina:** Está muito pouco esfregado, você poderia ter esfregado isso melhor.

**Ernestina:** Ou você está pensando que é patroa mesmo?

**Etelvina:** Eu te meto o esculacho na cara. A mamãe é boazinha, mas não se faz de boba não que eu te entro na ripa.

Na cena, elas protagonizam um conflito bastante próprio das chanchadas, envolvendo humor físico, gestos corporais grandiosos, espalhafatosos e agressões. Com empurrões, briga exagerada e xingamentos proferidos em alto tom (“Não começa com fricote não, se não eu me esquento! E quem manda nessa porcaria aqui sou eu!”; “Não facilita não que a mamãe é boazinha, mas é boa de briga.”).

A confusão é percebida por Macário, para o espanto de Libório e Adelino. As duas mulheres disfarçam a briga com a desculpa de estarem recriando um episódio que viram na feira, uma coisa “muito feia”: “Acho tão feio mulher brigar, horroroso.” Em seguida, a cena do jantar, citada anteriormente, um dos muitos momentos que nivela e demonstra outridade de Etelvina se comparada aos patrões. Alimentando a rivalidade, Etelvina dá ordens: “Ernestina,

vai trazer a *boia*.”. A resposta da criada é carregada de ironia, uma falsa servidão: “Sim, patroa.”.

Para dar credibilidade à farsa, Etelvina contrata uma empregada que possa executar suas antigas funções de trabalho e coloca um aviso no jornal. A primeira candidata é Pancrácia, figura extremamente caricata, magérrima, expressiva, ossuda, interpretada por Zezé Macedo, humorista recorrente em chanchadas, reprisando seus papéis como empregada doméstica<sup>14</sup>. A recepção de Pancrácia não é calorosa. Ernestina a recebe em casa e a apresenta como candidata à vaga: “Tá aí essa preciosidade!”. Contratada, Pancrácia é subjugada por Etelvina, que exerce seu poder de patroa e renomeia a mulher: “Pancrácia. Isso que é nome feio. A partir de hoje você vai se chamar Juju.”. Até o final do filme, Pancrácia é chamada de Juju.

Pancrácia cumpre o requisito da figura cômica, infantilizada e burra. Uma conversa entre Etelvina e Macário, o homem elogia a beleza da empregada. Pancrácia serve café na sala, se aproxima de Etelvina e fiscaliza seus braços, olhando com atenção e bastante proximidade. “Que é?” pergunta a patroa. “Eu acho que tá mais é pra encalombado.” A personagem demarca seu poder, agora que ocupa outra posição social e chama empregada pelo nome inventada: “Juju, coloque-se no seu lugar!”. A voz com a qual Juju faz essas acusações é anasalada, fortalecendo mais uma vez o lugar risível e ridículo destinado às empregadas domésticas.

Indignada, Etelvina, tece um comentário que carrega em si o espírito de toda a classe social dos patrões e reforça o senso de humor do filme. Diante das opiniões de Pancrácia, ela declara “Tá vendo, essas empregadas de hoje são todas assim. Nenhuma presta. Ô raça miserável.”. Percebendo o ato falho, emenda: “Na verdade, alguma presta.”. Ao deixar de ser empregada, ainda que de maneira farsesca, Etelvina esquece a classe à qual pertence e age como uma patroa, de fato.

---

<sup>14</sup> “A comediante ficou associada aos papéis de empregada, e realmente ninguém as interpretava com tanta graça e malícia.” A figura da empregada doméstica é marcante na carreira de Zezé Macedo, que desejava, também, interpretar papéis dramáticos.  
Disponível em: <<https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/414/Zeze-Macedo/3>>. Acessado às 20:50, em 20/02/2020.



*Figura 12: Pancrácia/Juju (esquerda) e Ernestina (direita):  
união de classe contra Etelvina, recém alçada à posição de patroa.*

Por fim, as empregadas domésticas, Pancrácia/Juju e Ernestina têm um papel fundamental na revelação da farsa. Ao arrumar o quarto dos patrões, Pancrácia/Juju encontra uma fotografia dentro das gavetas, uma foto, com a verdadeira Zulmira e Adelino e dizeres que indicam a lua de mel. “Lua de mel, com essa aqui? Essa aqui não é a lá de baixo.”. O início da formulação de uma dúvida.

Com a demora de Macário para voltar às suas terras, Libório planeja uma solução, absurda, de armar um assassinato falso de Etelvina cujo objetivo é fazer com que Macário ao tentar ajudar Etelvina, espalhe suas digitais nas armas do crime, se incrimine e fuja para o Pantanal, permitindo que a farsa seja finalizada. Pancrácia e Ernestina observam a movimentação e decidem contar para Macário tal plano. Uma aliança inusitada entre as empregadas contra os patrões. As personagens, sabendo da farsa e após alertarem Macário do golpe, fingem sofrer pela morte de Etelvina, acendendo uma vela. “Coitada da dona Zulmira, já estava gostando tanto dela.”. “Ela brigava muito comigo, mas no fundo era uma boa pessoa.” Um traço vingativo nas empregadas é perceptível. Além de invasoras, bisbilhoteiras e fofoqueiras.

A principal função das personagens Pancrácia/Juju e Ernestina é reforçar a dimensão ridícula, caricata e interesseira da empregada doméstica. À primeira vista, elas parecem um

contraponto à farsa empreendida por Libório, Adelino e Etelvina. Portanto, moralmente íntegras. Porém, no desenrolar da trama é perceptível o caráter interesseiro e vingativo: elas estão pouco interessadas em serem justas. Desejam se vingar de Etelvina, principalmente quando passa a ocupar o lugar da patroa. A situação revela um marcador social, pois ao se tornar patroa a empregada é má vista. É o signo de algo errado. Uma empregada deve se manter sempre como tal.

A relação com as outras empregadas é importante para revelar o próprio caráter de Etelvina. Ao sofrer vários abusos de seus patrões e, posteriormente, ser alçada à posição de patroa, mesmo que de maneira farsesca, ela não hesita em reproduzir as práticas sofridas por ela. Ao renomear Pancrácia, ela exercita todo seu poder de patroa, tratando a empregada como um objeto. Um patrão não renomeia. Um senhor, sim. Etelvina torna-se senhora das empregadas. Mais um espelhamento é perceptível: ao se casar com o maestro Helstrom e ir morar na Suécia, Luzia muda seu nome para Louise. Ela, enquanto patroa, é dotada do poder de mudar nomes, assim como Etelvina.

### 3.2.2 *A empregada e os filhos dos patrões*

A relação entre as empregadas domésticas e os filhos dos patrões compõe grande parte da cartografia relacionada à figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro. Os filhos dos patrões estão numa zona cinzenta, um entre: não são patrões, mas um dia serão. As empregadas domésticas desempenham um papel atrelado à maternidade, aos cuidados, ao afeto.

Apesar disso, elas são *quase* da família, posição social demarcada diariamente. São imagens de afeto, mas também de luta de classe. Imagens que dão conta da relação entre os ricos e pobres. A herança de uma sociedade escravagista e do afeto que perpassa a tecitura da opressão. Uma imagem emblemática para se pensar as relações entre empregadas domésticas (e babás) e os filhos de seus patrões é a cena de abertura do curta *Babás* (Brasil, 2010) de Consuelo Lins. Lins faz um trabalho arqueológico sobre as relações entre babás e crianças, remontando o período colonial brasileiro. A imagem em questão é uma fotografia na qual uma criança branca se agarra a uma ama-de-leite negra. A narração de Flávia Castro em *off* reflete sobre a complexidade das relações presentes na imagem e finaliza com uma frase síntese: "Cabe o Brasil todo nessa imagem."

Para se pensar a relação Luzia e os filhos de sua patroa, é necessário retomar o imaginário de relações constantes no cinema brasileiro. Imagens por vezes contraditórias que o nosso cinema produziu sobre as relações complexas entre filhas e filhos de patrões e as empregadas.

Os filmes do *corpus* preliminar poderiam ser classificados em diferentes categorias. Em alguns deles, existe o afeto maternal entre a empregada e o filho ou filha dos patrões, como é o caso de *Que horas ela volta?*, *Trabalhar cansa* e o próprio *O casamento de Louise*. Em outros, a relação é estressante, desgastante e revela o nível de reificação experienciado pelas empregadas em suas jornadas de trabalho, como *Romance de empregada*. Há ainda filmes que transformam as empregadas em objeto de luxúria e lascívia, com diversas investidas e cenas de violência sexual protagonizadas pelos filhos dos patrões, filmadas de maneira a excitar o espectador ou fazê-lo rir e minimizar a gravidade de tais atos, como fazem os filmes *Como é boa nossa empregada*, *Casa grande e Perdida*.



*Figura 13: Afeto e opressão se entrelaçam: Nas imagens da primeira coluna, Que horas ela volta? e Trabalhar Cansa. Abaixo, Perdida e Como é boa nossa empregada.*

*O casamento de Louise* vincula-se ao grupo de imagens que enfatiza os afetos estabelecidos entre a empregada e os filhos dos patrões. Louise é mãe de Marina e Tomás, mas sua rotina de trabalho não permite um papel mais efetivo na criação dos filhos. Luzia é a

oposição à mãe, colocando axé para as crianças dançarem, ensinando conhecimentos ligados à prática e à oralidade, em contraposição a uma mulher cientificista, racional.

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

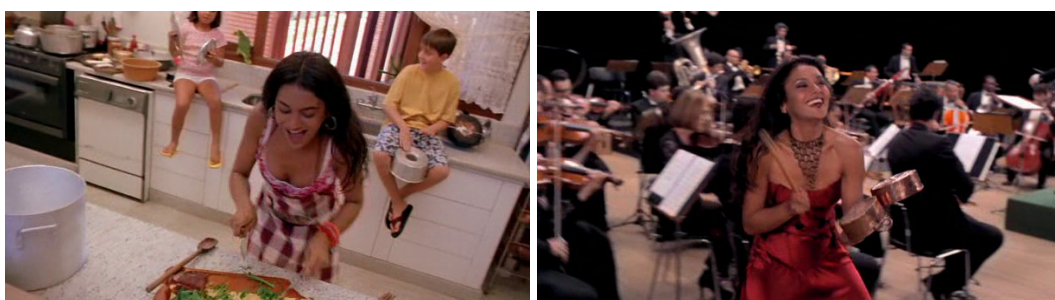
**Luzia:** Pronto, dona Louise, já parou, já parou.

**Louise:** Sem o livro?

**Luzia:** É.

**Louise:** Como você conseguiu, Luzia?

**Luzia:** É, dona Louise, a senhora que sabe ler sabe essas coisas de livro, eu que não sei ler, sei as coisas das coisas. Por exemplo, a senhora pega uma receita, sabe ler, mas não sabe cozinhar. Eu que não sei ler cozinho muito bem.



*Figura 14: Luzia toca panelas na cozinha e canta com os filhos da patroa. Sua brasilidade é reconhecida pelo maestro sueco que a convida para participar da orquestra, tocando panelas.*

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

**Louise:** O Flávio é que tá certo. Só pega as crianças no fim de semana, na hora de passear. No bem e bom. Agora quem tem que ajudar na lição, dar bronca, bancar a chata?

**Luzia:** Eu.

**Louise:** Quem?

**Louise:** A senhora.



### 3.3 A empregada e o doméstico

#### 3.3.1 As tarefas domésticas e o espaço do lar

De maneiras distintas, os dois filmes trabalham com a noção de que o trabalho doméstico remunerado é uma atividade desonrosa e indigno, seja por meio dos comentários tecidos pelos personagens ou na ascensão social experienciada por Luzia e Etelvina, que ao atingirem o patamar de patroas podem contratar outras mulheres para ocupar a função da empregada.

Em *Cala a boca, Etelvina*, um bom exemplo disso é a sequência na qual Macário, carregando malas pesadas, não permite que Etelvina o ajude, por achar que ela é a esposa de seu sobrinho. Em que momentos anteriores da trama, a empregada carregara malas pesadas de Zulmira, malas tão pesadas que nem mesmo Libório, pai da patroa, consegue carregar. Os comentários tecidos por Macário ao ver Etelvina executando as tarefas domésticas também dão conta desse lugar. O homem parece horrorizado ao imaginar que a esposa de seu sobrinho faça tarefas de casa, como cozinhar, lavar ou passar. “Você deixa sua esposa trabalhar desse jeito?”. A mensagem, implícita, é de que uma boa dona de casa, respeitável, não pode fazer as desonrosas tarefas domésticas. Na composição das outras personagens tal conotação é reforçada, quando, por exemplo, Pancrácia aproveita das tarefas para bisbilhotar o conteúdo das gavetas dos patrões. Outra característica marcante é o uso do uniforme, um demarcador social importantíssimo, utilizado por todas as empregadas.

Em contrapartida, Luzia passa a maior parte do filme com roupas do cotidiano, curtas, em relação às de Louise, sem um uniforme restrito. Somente em um diálogo a patroa cobra da personagem que vista o uniforme típico: quando ela se torna uma ameaça ao plano de sedução de Louise. Percebendo a proximidade entre Luzia e o maestro sueco, a patroa ordena que a empregada use uniforme. Ao ser questionada pelo hábito inexistente, Louise responde: “em ocasião importante, com visita, você usa uniforme”.

Louise e Etelvina (disfarçada de Zulmira) proferem frases de sentido idêntico ao reclamarem de suas empregadas. Na cena do jantar, em que Etelvina diz que “nenhuma empregada presta” a noção é de que a classe de trabalhadoras é uma classe difícil, mesquinha,

enganadora, enfim, indigna dos patrões. Louise, em discussão com Luzia, desabafa: “Como é difícil encontrar uma empregada boa!”.

Um ponto favorável de *O casamento de Louise* é oferecer possibilidade (ainda que cheia de limitações) de resposta por parte da empregada. Se parece ser universal a reclamação dos patrões, a voz de Luzia é única, no sentido em que inverte a jogada e aponta para a dificuldade de uma empregada encontrar um bom patrão: “É difícil encontrar uma patroa.” Ainda nos diálogos espelhados, as duas personagens constataam a mesma verdade, o motivo pelo qual se toleram são as crianças:

**Louise:** Só fico com ela por causa das crianças.

**Luzia:** Só fico aqui por causa dos meninos.

A crítica sobre o desempenho da empregada também revela uma debate sobre territorialidade, pois a casa é uma posse, um bem, e a empregada, invade esse espaço para prestar seu serviço. Ainda na lógica das inversões, Louise reclama “Empregada troca tudo de lugar!” e Luzia, em outro ambiente, responde: “Patroa na cozinha só serve pra fazer sujeira. Eu quero ver quanto tempo ela aguenta sem me chamar.” Por se tratar de uma comédia, cujo humor é rápido e ritmo acelerado, segundos depois a patroa grita pela empregada. Resolvidas, temporariamente, as desavenças, um momento afetivo entre ambas acontece: “O que seria de mim sem você?” pergunta, retoricamente, Louise. A resposta franca de Luzia é certa: “Uma mulher faminta com a casa toda desarrumada.”.

### 3.3.2 *A ascensão social pelo casamento*

A semelhança final entre os dois filmes é a ascensão social pelo casamento. Os lugares de precariedade e subalternidades ocupados pelas personagens principais dos longas são rapidamente transformado por meio do matrimônio.

Após o falso assassinato sofrido pela empregada, e sabendo da mentira, Macário faz várias declarações de cunho romântico-afetivo direcionadas à personagem: “Se ela não tivesse morrido e não fosse a esposa do Adelino queria ela pra mim. É justamente de uma mulher como a Zulmira que eu estou precisando. Uma mulher que possa compartilhar comigo o dinheiro que ganhei com o petróleo.”. É importante marcar o tipo de construção frasal, denotando posse: “queria ela para mim”. Ele frisa a característica interesseira da empregada,

ao demarcar suas posses e condição financeira de riqueza. Etelvina levanta de súbito e revela que não passa de uma farsa sua morte. O diálogo que se segue é revelador ao trazer algumas noções sobre matrimônio e o lugar da empregada doméstica.

**Macário:** Quando eu soube de toda a verdade, eu disse pra mim: esse material bem que podia ser meu.

**Etelvina:** O material era eu, era?

(...)

**Etelvina:** Mas eu vou ficar como empregada ou vou funcionar como patroa?

**Macário:** Não, você vai ser a minha patroa.

Após a resolução do conflito, um corte e o plano de Macário e Etelvina correndo para a escadaria de um avião. Juntos, eles seguirão para as fazendas de jacaré do tio rico. Assustada com a turbina, Etelvina deixa o chapéu voar, comete várias outras gafes se relacionando com o avião, em comparação a Macário, acostumado a viajar. As personagens como Etelvina são vistas como grosseiras, pouco refinadas e sem acesso à educação formal, sendo o único modo de ascensão social as vias do matrimônio.

A herança e as fortunas do pretendente são um motivo válido e enfático para que a personagem se case. Ela é vista também como um “material”, um pertence: se antes era pertencente aos seus patrões, agora ela é pertencente ao marido, que não deixa de ser um patrão, pois foi nessas condições que os dois se conheceram.

Luzia, assim como Etelvina, sonha com a ascensão social, vinda da patroa, pois o plano original envolvia Louise seduzir e se casar com o maestro. A esperança da violinista é se mudar para a Suécia, um país de primeiro mundo. Para Luzia, a mudança da patroa significa uma mudança em sua própria vida, como também de maiores possibilidades. Um dos exemplos dados por Louise para convencê-la é o da suposta Rainha Sílvia, brasileira que era recepcionista, se casa com o rei da Suécia e se torna majestade. Até aqui o lugar de inferioridade da empregada é demarcado, como mostra o diálogo:

**Louise:** A rainha é uma brasileira?

**Luzia:** Ela trabalhava como recepcionista, conheceu o rei e ele casou com ela.

**Luzia:** Bom, se uma recepcionista pegou um rei, uma empregada pega um...

**Louise:** Um barão, um conde, um marquês. É claro, Luzia. E tudo loiro.

**Luzia:** Eu odeio um frio, mas adoro um loiro.

Há também uma valorização do homem estrangeiro, daquilo que é “importado” sendo melhor do que o “produto nacional”. O diálogo, mais uma vez, reforça o estereótipo da

mulher interesseira, gananciosa. Uma informação presente no roteiro é de que o almoço para o maestro se dá no dia de folga da empregada, que havia marcado outros compromissos, como a manicure. A promessa de ascensão social faz com que Luzia abdique de necessidades básicas, como a folga, em detrimento de um possível casamento de sua patroa, que também a beneficiará. Luzia é tão materialista e interesseira quanto sua patroa.



*Figura 15: Etelvina, ao que parece, em seu primeiro contato com avião.*

Depois de se casar e ir viver na Suécia, Luzia escreve uma carta para a antiga patroa, a quem ainda chama de senhora. Na carta, várias novidades. Uma delas envolve uma mudança bastante simbólica e reveladora: “Como aqui ninguém dá conta de chamar Luzineide e nem Luzia, eu aproveitei e mudei meu nome pra Louise. O meu nome é Louise Helstrom.”. Etelvina, sob a égide de patroa, pode realizar mudanças nos nomes dos subalternos, de acordo com seu gosto pessoal. Alçada a tal patamar, Luzia também pode mudar nomes para ser aceita e agradar, o nome, no caso, é o seu próprio. A mudança no nome efetiva o abandono de uma identidade servil e de uma adequação ao padrão internacional. Luzia, sem sombra de dúvidas, deixa de ser empregada. Torna-se patroa.



*Figura 16: Luzia, agora chamada Louise, em um iate que leva seu nome.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes das considerações finais deste trabalho, pareceu oportuno evocar dois clássicos da teoria do cinema. Em *A estética do filme* (2012), o teórico francês Jacques Aumont é cirúrgico ao constatar que “o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma.” (AUMONT, 2012, p. 98). Adiante, ele reflete sobre o papel ocupado pelo cinema como um substituto de narrativas míticas e mitológicas: “A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.” (idem).

A outra obra, *Crítica à imagem eurocêntrica* (2006), escrita por Shohat e Stam, busca entender as imagens e representações de povos e culturas, como o próprio título sugere, não eurocêntricas, não brancas, povos que estão localizados na periferia, na subalternidade, se tomarmos o sujeito branco e ocidental como referência. Embora esteja tratando de povos e culturas, a noção da subalternidade é fundamental ao livro, e não parece um salto argumentativo usá-la, aqui, para nossas críticas às imagens produzidas das empregadas domésticas:

Muitos dos estudos sobre a representação étnica/racial e colonial nos meios de comunicação tem sido “corretivos”, ou seja, dedicam-se a demonstrar que certos filmes, de um jeito ou de outro, “cometeram algum erro histórico”, biográfico ou de algum outro tipo. Se essas análises sobre os estereótipos e as distorções” propõe questionamentos legítimos sobre a plausibilidade social e acuidade mimética, sobre imagens positivas e negativas, elas geralmente tem como premissa uma aliança exclusiva com uma estética da verossimilhança. Uma obsessão com o realismo emoldura a discussão, que parece se resumir a uma simples questão de identificar “erros” e “distorções”, como se a verdade de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e “mentiras” fossem facilmente desmascaradas. (SHOHAT e STAM, 2006, p. 261).

Retorno ao nosso inventário inicial. Dezesseis filmes, num intervalo de cinquenta anos. Pouco mais de duas obras para cada intervalo de dez anos de produção cinematográfica brasileira, um filme a cada cinco anos. Filmes também que trazem empregadas domésticas como protagonistas são mais raros ainda dentro da cinematografia brasileira, chegando apenas a cerca de dez obras, em um intervalo de sessenta anos. Embora a classe de trabalhadores seja uma das mais populosas do país, são poucas obras ficcionais nas quais a empregada doméstica desempenha uma figura de destaque, como personagem principal ou

secundária relevante.

A quantidade de filmes é, por si só, um reflexo de um contexto social e político no qual as empregadas domésticas são subvalorizadas, tem seus direitos negados e sofrem várias violências simbólicas e concretas em suas vivências. Se classificarmos os filmes de acordo com os estereótipos e caricaturas utilizadas pelas empregadas, fica mais evidente como o imaginário coletivo penetrou (ou foi penetrado) pelo cinema, que absorveu completamente a subalternidade da empregada doméstica, como atestam Vanoye e Goliot-Lélé (2012, p. 51): “um filme sempre ‘fala’ de uma interpretação do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e agora de seu contexto de produção.”.

Outro dado é o racismo estrutural fica evidente. Embora a classe das trabalhadoras domésticas seja composta, majoritariamente, por mulheres negras, somente sete filmes trazem atrizes negras interpretando tais personagens (*Como é boa nossa empregada*, *Tudo Bem*, *Cronicamente Inviável*, *Domésticas - o filme*, *Trabalhar Cansa*, *Casa Grande* e *As Boas Maneiras*), um reflexo de como o cinema, hegemonicamente, opta por clarear e embranquecer narrativas.

O papel de subalternidade e invisibilidade experienciado pelas empregadas domésticas encontra desdobramentos no número pequeno de filmes que abordam a temática e a escassez de personagens principais que são empregadas domésticas. A falta de estudos sobre a empregada doméstica no cinema brasileiro aponta para uma questão maior: com suas devidas exceções, poucas vezes os estudos de cinema se voltam para obras nas quais os trabalhadores são protagonistas, segundo Mendonça e Jordão (2008, p. 2):

É verdade que sempre existem, nas mais diferentes tramas cinematográficas, personagens pertencentes às classes trabalhadoras, mas em papéis secundários ou como suporte para ações expressivas de outros personagens. Atualmente tem se tornado mais comum a mudança do foco para grupos chamados grupos periféricos, em geral compostos por indivíduos ou grupos pertencentes a organizações ilegais e quase sempre violentas ou, por outro lado, ligados a manifestações culturais, musicais e folclóricas.

Novamente Shohat e Stam (2006). Sabemos que as empregadas domésticas ocupam uma posição de subalternidade na sociedade brasileira. Os filmes que compõem essa pesquisa, uma chanchada e uma neochanchada, se envolvem nessa problemática: a de representar, de criar imagens, de um grupo subalterno, com direitos trabalhistas precários, demarcações sociais (gênero, raça e classe). É um grupo que “historicamente marginalizados

não tem controle sobre sua própria representação” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 270). Portanto, cabe aqui, nas nossas articulações, refletir sobre “Que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas, recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação?” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 270). São perguntas fundamentais para que não caiamos em uma dicotomia rasa de “boas” e “más” representações.

Em diversos momentos, as empregadas Etelvina e Luzia, são figuradas como figuras fortes, engraçadas, com agência em suas próprias narrativas, donas de seu próprio destino. A irreverência de Etelvina, expressa na interpretação de Dercy Gonçalves, sua insubordinação aos padrões e as respostas de Luzia...

Ao mesmo tempo, tudo na construção dos filmes corrobora para uma ideia de inferioridade das empregadas, de sua falta de classe, de tato, seu interesse e ganância. Ao final, a ascensão por meio do casamento. O interesse ou as relações afetivas e sexuais entre patrões e empregadas são uma temática amplamente explorada nos filmes levantados por nós. Em seis deles (*Cala a boca, Etelvina, Como é boa nossa empregada, Perdida, O Casamento de Louise, Casa Grande, Que horas ela volta?* e *As Boas Maneiras*) as patroas ou os patrões se envolvem sexualmente com as empregadas ou com as filhas delas, como é o caso de *Que horas ela volta?*

Em nenhum filme há a possibilidade de ascensão social pela educação. O trabalho doméstico remunerado quando abandonado como é o caso de *Trabalhar cansa* e *Que horas ela volta?* é substituído por outras ocupações marcadas pela vulnerabilidade: a empregada do primeiro filme se torna faxineira de um *shopping center* e a do segundo vislumbra o futuro como profissional liberal morando em uma favela.

É notável o fato de que o primeiro ciclo de produções cinematográficas brasileiras, a chanchada, constrói uma imagem, um estereótipo da empregada doméstica cômica, bisbilhoteira, interesseira, marcado por características negativas e que se estenderá, será atualizado e reverbera ainda hoje nas produções audiovisuais do país. Isto porque nos filmes, independente de qual for o objetivo de seus realizadores (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar):

A sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em

parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um contramundo etc). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista. (VANOYE e GOLIOT-LÉLÉ, 2012, p. 52).

As comédias brasileiras reforçaram o lugar de subalternidade experienciado pelas empregadas domésticas, negando-as, enquanto classe, um papel que não fosse o de uma caricatura. Não é de se espantar que tais filmes produzam figuras tão planas, cartesianas, obtusas, se pensarmos que somente em 2013, por meio da PEC das Domésticas, essas trabalhadoras foram reconhecidas enquanto classe e receberam direitos e garantias há décadas alcançadas por outras categorias.

Se reconhecemos as inegáveis relações entre o cinema e seu contexto social, político, econômico, histórico que a produz, é evidente que um cinema, principalmente realizado por homens em suas diversas instâncias de poder, heterossexuais e brancos, a maioria dos filmes que trazem empregadas domésticas como personagens principais (somente *O casamento de Louise*, *Trabalhar cansa*, *Que horas ela volta?*, *As boas maneiras* e *Três Verões*, dentre todos os filmes citados na pesquisa, foram dirigidos ou co-dirigidos por mulheres) irá reproduzir lugares e opressões sociais nas telas.

A empregada doméstica, vulnerável dentro da sociedade brasileira é também sujeita subalterna dentro da *misère en scene*. Para romper com as violências sofridas por essa categoria de trabalhadoras é necessário também romper com uma tradição imagética e cinematográfica que reforça, por meio do cinema, tal lugar e violência.



## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade / Carla Akotirene*. -- São Paulo : Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques et all. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *ALCEU* - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BRITTO, Marcelo. *Empregadas Domésticas: Intimidade e Distanciamento nas relações de Trabalho*. Dissertação elaborada na disciplina isolada Pensamento Sociocultural nas Américas. (Online). Unimontes, 2012.

CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARVALHO, Marcus J. M. de. “De portas adentro e de portas afora: trabalho doméstico e escravidão no Recife, 1822-1850”. In: *Afro-Ásia*, n.29/30, 2003, p. 41-78.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O Mundo como Chanchada: Cinema e Imaginário das Classes Populares na Década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Centauro, 1984.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. – I. 45. Ed. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2004.

IPEA. *Situação atual das trabalhadoras domésticas no país*. Brasília: Ipea, 2011.

KOFES, Suely. *Mulher, mulheres - identidade, diferença e desigualdade na relação*

entre patroas e empregadas domésticas. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

MAIA, G., & DE AZEVEDO, E. Quanto vale uma Chanchada? Disputas conceituais e valorativas em torno das comédias cinematográficas brasileiras (1940-50). *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*, v. 6, n. 1, p. 105-125. 2018.

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

MELO, Max Miliano. Dissertação de mestrado: Personagens Brasileiras: As domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert. UFF: Niterói, Rio de Janeiro, 2016.

MENDONÇA, Maria Luiza Martins de; JORDÃO, Janaína Vieira de Paula. Domésticas no Cinema: identidade e representação. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, 255 pgs.

PALLOTTINI, Renata. Introdução à dramaturgia - A construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa Ramos. In: “A Retomada: nação inviável, narcisismo às avessas e má consciência”, Fernão Pessoa Ramos (p. 410 - 565) In: RAMOS, Fernão Pessoa. SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. 600 p., v. 2.

RAMOS, Luciano Vaz Ferreira. Tese de Doutorado: Oswaldo Massiani - Um produtor na história do cinema brasileiro. UNICAMP: Campinas, 2014.

RIBEIRO, Djamilia. O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramentos: Justificando, 2017.

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

SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. *BAKHTINIANA*, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 145-154, 2o sem. 2010

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

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

SPIVAK, Gayatri G. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TRIGUEIRO, Edja; Viviane Cunha. O quarto da empregada: história de um apartheid imutável num espaço doméstico em mudança. In: Doméstica, GUIMARÃES, Victor; et all. Recife: Desvio Produções: Recife, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉLÉ, Anne. Ensaio Sobre a Análise Fílmica. 7ª edição. Campinas: Papirus Editora, 2012.

VIEIRA, João Luiz Vieira. In: “A chanchada e o cinema carioca (1930 - 1950), p. 344-391. In: RAMOS, Fernão Pessoa. SCHVARZMAN, Sheila. Nova história do cinema brasileiro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. 528 p., v. 1.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.

**Filmes**

*Aquarius* (Brasil, 2016), de Kleber Mendonça Filho

*Babás* (Brasil, 2010), de Consuelo Lins.

*Cala a boca, Etevína* (Brasil, 1959), de Eurípides Ramos

*Casa Grande* (Brasil, 2014), de Fellipe Barbosa

*Como é boa nossa empregada* (Brasil, 1973), de Ismar Porto e Victor di Mello

*Cronicamente Inviável* (Brasil, 2000), de Sérgio Bianchi

*Cuidado, madame* (Brasil, 1970), de Júlio Bressane

*Domésticas - o filme* (Brasil, 2001) de Fernando Meirelles e Nando Olival.

*Minervina vem aí* (Brasil, 1960), de Eurides Ramos e Helio Barbosa

*O Casamento de Louise* (Brasil, 2001) de Betse Paula

*Perdida* (Brasil, 1975), de Carlos Alberto Prates Correia

*Que horas ela volta?* (Brasil, 2015) de Anna Muylaert.

*Romance de Empregada* (Brasil, 1988), de Bruno Barreto.

*Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011), de Marco Dutra e Juliana Rojas

*Trair e coçar é só começar* (Brasil, 2006), de Moacyr Góes