

IMAGENS FANTASMAGÓRICAS DAS EMPREGADAS DOMÉSTICAS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Lígia Maciel Ferraz¹

RESUMO

Este trabalho busca analisar o caráter fantasmagórico das empregadas domésticas em quatro filmes brasileiros contemporâneos, a fim de perceber a construção imagética dessas figuras baseada numa invisibilidade visível. Para tanto, recorreu-se ao método comparativo, em que se relacionam filmes a partir de um eixo para analisar suas semelhanças e diferenças, e verificar os diálogos possíveis entre as obras. Os filmes *Babás* (2010), de Consuelo Lins, *Do outro lado da cozinha* (2013), de Jeanne Dosse, *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, exploram a figura da empregada doméstica como pessoas historicamente invisibilizadas. Nas quatro obras, uma mesma cena se repete: são apresentadas fotografias ou imagens de arquivo de babás com os filhos dos patrões em que elas se encontram ao fundo, na margem, sem seus rostos visíveis. Esse trabalho apoiou-se nas discussões de Débora Gorban (2012), Esther Peeren (2014) e Mariana Souto (2016) para compreender as relações entre patrões e empregadas domésticas, e analisar as imagens fantasmagóricas produzidas por tais relações no cinema brasileiro contemporâneo. A ideia de presença ausente, lançada por Gorban (2012), dialoga com uma noção de espectralidade que pode ser desenvolvida pelas empregadas domésticas que oscilam entre o visível e o invisível na relação diária com seus empregadores. Ao mesmo tempo que os patrões esperam que elas estejam sempre disponíveis para atender suas demandas, esperam que o façam de modo que não se perceba a sua presença. Além disso, segundo Peeren (2014), o termo "espectro" invoca algo que é visível e que provoca terror. Assim, a espectralidade abrange os fantasmas do passado que assombram o presente e também as assombrações dos fantasmas vivos que são produzidos no e pelo presente. O caráter fantasmagórico das imagens das empregadas domésticas nos quatro filmes analisados reforça que o passado colonial e escravocrata do Brasil ainda reverbera nas relações do presente entre as empregadas domésticas e seus patrões. Ao tirá-las da invisibilidade, cada filme parece buscar uma reconciliação com esse passado, sem deixar de evidenciar suas contradições.

Palavras-chave: Cinema comparado. Fantasmagoria. Empregadas domésticas.

¹ Graduada em Comunicação social — Cinema e vídeo (UNISUL) e mestre em Estudos Comparatistas (UL).

INTRODUÇÃO²

Do início do século XXI até os dias atuais, diversos filmes latino-americanos em geral, e brasileiros em particular, vêm trazendo a figura da empregada doméstica para o centro de suas narrativas. Deborah Shaw (2017) percebe essa tendência e a define como sendo um novo gênero temático do cinema latino-americano recente, que se propõe a refletir sobre as desigualdades nacionais e sociais, a partir das relações diárias e íntimas entre patrões e empregadas que ocorrem no espaço doméstico. Dentre esses filmes podemos destacar *O pântano* e *A mulher sem cabeça* (Lucrécia Martel, 2001 e 2008); *Santiago* (João Moreira Salles, 2007); *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009); *A criada* (Sebastián Silva, 2009); *Babás* (Consuelo Lins, 2010); *O som ao redor* e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2012 e 2016); *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012); *Do outro lado da cozinha* (Jeanne Dosse, 2013); *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014); *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018).

Ao tecer sobre montar uma coleção de filmes para formar um *corpus*, Mariana Souto (2016, p. 35) desenvolve uma metodologia que nomeia de constelação fílmica, cuja "leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas". Como argumenta Souto, o *corpus* a ser constelado forma uma tensão entre o particular e a totalidade. Do mesmo modo que se deve aproximar individualmente de cada filme para perceber detalhes específicos da obra, é preciso recuar para poder ver a coleção toda. Formar o agrupamento permite observar como os filmes reagem mutuamente e quais relações produzem, a partir de um estímulo de quem os agrupou, ou mesmo da relação dos objetos entre si. São os filmes que formam a coleção que despertam inquietações e nos colocam perguntas, "Assim, partimos dos filmes, vamos à teoria e retornamos aos filmes" (SOUTO, 2016, p. 23), evitando serem instrumentalizados.

Para esta constelação fílmica específica, escolhemos quatro filmes brasileiros para compor o *corpus*: *Babás*, *Do outro lado da cozinha*, *Que horas ela volta?* e *Aquarius*. A escolha deu-se por conta de uma cena em comum que se repete nesses filmes: em um determinado momento, são exibidas fotografias familiares em que babás aparecem, mas não ocupam o centro da imagem, pelo contrário, estão no fundo ou na margem do quadro, entrecortadas, sem seus contornos bem definidos, como uma sombra ou um vulto. Assim, esse *corpus* relaciona-se a partir de um eixo: as imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas. Partindo dessa cena em comum, interessa-nos saber como se dá a construção imagética dessas figuras baseada em uma invisibilidade visível. Os filmes mantêm-nas na margem ou no fundo do quadro? A presença delas reorganizam o primeiro e o segundo plano? Reproduzem as hierarquias ou rompem a dinâmica entre patrão e empregada?

OS FILMES E AS FOTOGRAFIAS

Babás, de Consuelo Lins, é um documentário em primeira pessoa, que reflete sobre as imagens de babás no Brasil do fim do século XIX até os dias atuais. A cineasta filma as trabalhadoras que foram responsáveis pelo cuidado de seus filhos e entrevista outras para conhecer suas histórias. O filme abre com uma foto de 1870, de uma mulher negra segurando no colo uma criança branca. A reflexão parte da premissa de que o Brasil todo cabe nessa foto, e analisa os contextos e as formas em que essas trabalhadoras aparecem nas imagens de arquivos públicos e nas de seu acervo pessoal. O filme traz imagens dos séculos passados como meio de compreender as relações do presente entre patrões e trabalhadoras domésticas, ou melhor, o papel que elas ocupam na vida íntima das famílias

² Algumas reflexões apresentadas no presente texto partem da minha pesquisa de mestrado, intitulada *Na casa dos outros: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano*.

empregadoras. Dos quatro, esse é o filme que mais trabalha com fotos de empregadas domésticas, portanto, não partiremos de uma foto específica, mas sim de várias.

Do outro lado da cozinha, de Jeanne Dosse, é um documentário íntimo, também em primeira pessoa, no qual a cineasta visita sua antiga babá Zelita. É um retorno às lembranças do passado e um exercício de valorizar quem se dedicou aos cuidados dela e de seus irmãos. Entre algumas imagens de arquivo pessoal, a cineasta mostra uma foto em que Zelita aparece ao fundo, usando um avental azul, com um leve sorriso no rosto. Não é possível ver seus traços com nitidez, ela está entrecortada pela avó da cineasta, uma senhora de vestido branco, óculos e expressão séria. Visto pelo número de crianças e adultos e pela decoração com balões, a foto mostra um evento em que os parentes da família empregadora se reuniram. Eles parecem estar virados para uma outra câmera, já que quase todos estão com o rosto voltado para o mesmo lado e sorrindo como quem posa. Pela disposição das pessoas no quadro, é possível supor que também nessa foto Zelita não apareceria inteira.

Que horas ela volta?, de Anna Muylaert, é uma ficção que conta a história de Val, trabalhadora doméstica, que recebe a visita de sua filha Jéssica, com quem não mantinha contato há dez anos. A presença de Jéssica, na casa onde sua mãe vive e trabalha há muitos anos, desnaturaliza as hierarquias entre patrões e empregadas, e desestabiliza as relações de poder. Carlos, o patrão, mostra à filha da empregada uma foto em que sua mãe aparece. Nela, a família empregadora está sentada ao lado da piscina, em um momento de lazer, enquanto Val trabalha. No primeiro plano estão Carlos, o filho Fabinho, quando era criança, segurando um brinquedo, duas garotas, uma delas comendo, e um cachorro. No segundo plano está Val, de lado, vestindo um uniforme branco, e segurando uma mangueira de jardinagem nas mãos.

Aquarius, de Kleber Mendonça Filho, também ficção, fala de Clara, uma mulher que vive em um apartamento, e sofre pressão de uma construtora para vender seu imóvel, o último ocupado do edifício. O filme destoa-se dos outros três, pois não tem o trabalho doméstico como tema central. Em certos momentos, a história trata da relação de Clara com as empregadas de modo secundário, como um pano de fundo, para compor a protagonista. Após a metade do filme, em um encontro com a família, Clara revê fotos antigas e aponta para uma, em que um homem segura um bebê no colo, e no canto esquerdo está a babá, de uniforme branco, com os braços esticados em direção ao bebê, e a boca aberta, como se falasse com a criança. Parte da cabeça e um pedaço das costas da babá estão fora de quadro. Diante da foto, Clara tenta lembrar o nome da mulher, diz que ela fazia uma comida maravilhosa, mas roubou as joias de sua mãe.

Figura 1 — Fotos de babás.



Fonte: *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Figura 2 — Foto com Zelita.



Fonte: *Do outro lado da cozinha* (Jeanne Dosse, 2009).

Figura 3 — Foto com Val.



Fonte: *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

Figura 4 — Foto com Juvenita.



Fonte: *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

FANTASMAS DO PASSADO

Em *Aquarius*, na cena do retrato da babá, Clara tenta lembrar como ela se chamava e pergunta ao irmão: "Como era o nome dessa criatura?". Na continuação da cena, Clara levanta-se para buscar mais álbuns e, por alguns segundos, para diante da porta do quarto anterior, e entra no quarto seguinte. Enquanto a câmera foca na cunhada olhando as fotos, no segundo plano, desfocada, entra no quarto em que Clara havia parado, uma mulher negra, de uniforme branco, como a dos retratos mostrados anteriormente. A câmera ajusta o foco rapidamente e corta para um plano próximo, mas sua presença é fugaz. Ao resgatar uma memória do passado e de chamar a antiga babá de "criatura", Clara ressuscita

a empregada, que se faz ser lembrada. Passando pela porta do quarto onde a babá entrou, Clara lembra-se o nome da mulher: Juvenita.

Mais tarde, durante a noite, Clara sonha que uma empregada negra, possivelmente Juvenita, vestida de branco, lava a louça no silêncio da noite. Assim como nas fotografias, a cena também a enquadra entrecortada pelos corredores e paredes da cozinha. Ela termina o trabalho e caminha em direção à câmera, entra no quarto onde Clara está deitada, tira uma caixa do armário, senta-se na cama, abre a caixa e tira de dentro um colar de pérolas e brincos, para os quais olha com atenção. Clara a observa deitada, como se estivesse paralisada. Em seguida, a mulher olha para Clara e a avisa que está sangrando. Clara vê o sangue se espalhar na sua roupa branca, na altura de um dos seios, que foi removido em decorrência de um câncer de mama. Uma porta bate e Clara acorda do pesadelo.

Nomeada em um primeiro momento de "criatura", Juvenita volta do passado ao presente, e sai dos limites espaciais da fotografia, ganhando corpo e forma. De início entrecortada pelo vão da porta e, depois, de costas na cozinha, é sentada na cama da patroa que Juvenita ganha o primeiro plano. Seu semblante é calmo, não ameaçador. Apesar de agir de acordo com a lembrança de Clara — mexendo em joias —, é Juvenita quem avisa Clara de que seu peito sangra. O sangue, um vermelho intenso que se espalha sobre a roupa branca, iluminada com uma áurea, se contrasta com o azul do espaço. Ver a antiga babá mexer em suas coisas até sangrar, é mexer em feridas que não estão cicatrizadas, que permanecem abertas. Apesar do incômodo com a construtora, o que tira o sono de Clara não são necessariamente as relações atuais ou as pessoas desconhecidas. O medo é outro, é com o conhecido. O pesadelo de Clara envolve as relações com o passado.

CRIATURA ESPECTRAL

Nos retratos de família de *Do outro lado da cozinha*; *Que horas ela volta?*; *Aquarius*; e em alguns de *Babás*, a presença discreta, quase invisível, das trabalhadoras domésticas evoca uma noção de spectralidade. Segundo Esther Peeren (2014), o termo "espectro" invoca algo que é visível e que provoca terror. Para a autora, a spectralidade abrange não só os fantasmas do passado que assombram o presente, mas também as assombrações dos fantasmas vivos que são produzidos no e pelo presente. Essa relação das empregadas domésticas como criaturas obscuras, que vivem pelas sombras, desfocadas, sem suas feições e contornos visíveis, podem ser perturbadoras. As babás das fotos aparecem em uma exposição menor do que a da família, como um vulto. Para Souto:

A ideia do vulto é sintomática de certa relação com a alteridade que se constrói nos filmes. Ela não se relaciona somente ao sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser. O outro é reduzido a um vestígio, um rastro, uma sombra. O vulto pode funcionar como anúncio de morte, um mau agouro, um perseguidor. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente. (SOUTO, 2016, p. 178–179)

Em *Do outro lado da cozinha*, Jeanne Dosse comenta, em narração *off*, que teve dificuldade de encontrar fotos em que Zelita, sua antiga babá, aparecesse. Quando encontra, diz: "Finalmente eu a vejo, escondida atrás da minha avó, com seu avental azul, quase invisível". Dosse a vê, mas reconhece uma invisibilidade no sentido de que Zelita não é notada. Ela está na foto, mas, antes de ser um corpo de carne e osso, é um corpo feito de sombra.

O fato de as empregadas domésticas estarem disponíveis para atender as demandas dos patrões lhes garante uma onipresença que pode suscitar uma noção de spectralidade, de modo que oscilam

entre a invisibilidade e a visibilidade. É como se elas estivessem em todos os lugares ao mesmo tempo, como se fossem um espectro que ronda a casa, que pode se tornar visível quando necessário. Elas tornam-se visíveis ao chamado dos patrões e os atendem da maneira mais invisível possível, sem chamar a atenção, como se de fato não estivessem ali. Esta é, portanto, uma invisibilidade visível.

De acordo com Débora Gorban (2012), a "presença ausente" é uma característica que as patroas valorizam na empregada doméstica. Elas veem como virtude o fato de a empregada poder fazer suas atividades sem que os membros da sua família se sintam incomodados. Nessa mesma linha de pensamento, Peeren (2014) argumenta que a habilidade da trabalhadora doméstica de não aparecer, a menos que seja necessário para realizar um serviço, pode ser entendido como uma qualidade. Ela deve misturar-se ao pano de fundo, mantendo uma presença discreta que tranquiliza ao invés de assombrar.

Em *Que horas ela volta?*, um caso paradigmático da invisibilidade visível, ou da presença ausente, é a cena da festa de Bárbara em que Val serve os convidados na sala. Circulando pela sala de estar, atrás de Val, na altura de seus ombros, esse é um dos poucos movimentos de câmera do filme que é fluido, que transita pela casa junto dos personagens. A cena começa com um plano-sequência e depois passa a construir-se a partir da montagem de uma série de planos. Val, usando um uniforme mais sofisticado, oferece aos convidados aperitivos, que leva numa bandeja. Os convidados, assim como os patrões, se servem e a ignoram, ou acenam com a cabeça ou a mão recusando a oferta. Em nenhum dos casos fazem contato visual com ela, como se ela fosse um fantasma que é visível, mas não é visto.

Para Souto (2016, p. 162), a posição da câmera, quase encostada a Val, coloca o espectador também muito próximo dela, fazendo com que a sensação de invisibilidade seja compartilhada. Como nota a autora, "a sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa". Já na visão de Peeren (2014), a característica fantasmagórica das empregadas domésticas passa pelo fato de elas não serem invisíveis, mas translúcidas. Nesse sentido, os convidados consideram antes o que é servido do que quem serve. Além de ser advertida por sua patroa para substituir a bandeja, Val é notada durante a festa apenas quando fala com Fabinho e seus amigos, pois encontra neles algum espaço para fazer graça. Nessa cena, a câmera permanece na mesa dos adolescentes enquanto Val dirige-se para dentro da casa. De lá, ela vira-se na direção da câmera, totalmente desfocada, tornando-se um vulto.

O LUGAR DA EMPREGADA DOMÉSTICA

A imagem de Val ao fundo, infiltrada na festa dos outros, lembra os momentos em que as empregadas domésticas manifestam uma certa condição espectral, ao aparecerem em vídeos e fotografias das famílias para quem trabalham, sem que esse seja o objetivo. Em *Babás*, Consuelo Lins diz que muito filmou seu filho, mas pouco quem esteve ao lado dele por tantos anos. Em um vídeo de acervo pessoal, seu filho dança ao centro, enquanto a babá, nas margens, está pronta para acolhê-lo. Em outro vídeo, de arquivo público, um a um da família sai de um carro antigo e, por último, sai uma mulher negra de uniforme, segurando uma criança no colo. A diretora diz que "é raro encontrar imagens de babás e empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem, é quase sempre por acaso, em meio a cenas com crianças em filmes de família".

Lins sugere que as babás estão ao lado das crianças brancas, porque seriam as únicas capazes de mantê-las quietas para o retrato. O filme inclusive apoia-se no recurso de edição de pausar as imagens dos vídeos onde as babás aparecem de relance, como por acidente, pois suas presenças são

fugazes. Nesses casos, é como se, ao enquadrar as crianças, o dispositivo cinematográfico deixasse escapar algo a mais da realidade delas. Entretanto, se nos registros oficiais, muitas vezes a presença fundante da babá na vida da criança é mantida nas margens, na vida material, elas ocupam o centro.

Lélia Gonzalez (1984) afirma que, durante o período da escravidão, a mucama era a escrava negra que, ao realizar tarefas domésticas exaustivas, criava condições para que a mulher branca tivesse uma vida leve e muitas vezes ociosa. Decorrente disso, surgiu a figura da "Mãe Preta", senhora de mais idade, que já havia tido muitos filhos e servia de ama de leite e era a responsável pelo cuidado das crianças da senhora. De acordo com a Gonzalez (1984, p. 235), em tempos nos quais as pessoas escravizadas eram desumanizadas, a Mãe Preta, ao ser idealizada como fonte de bondade e ternura, "é vista como figura boa e vira gente". Ela é quem verdadeiramente assume o papel materno, pois além do trabalho de cuidado e afeto, passa adiante a cultura e a linguagem, que a autora chama de "pretuguês" — a influência africana no português. Por isso, defende que a Mãe Preta é a verdadeira mãe:

O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então "bá", é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a "mãe preta" é a mãe. (GONZALEZ, 1984, p. 235)

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

Conforme argumentei em outro trabalho (2021), a dinâmica da relação entre patrões e empregadas costuma evidenciar-se a partir do convívio diário, comum desde os tempos da escravidão no Brasil, quando, por exemplo, senhores e mucamas interagiam entre a casa-grande e a senzala. Principalmente por conta do cuidado com os filhos dos senhores, mulheres negras escravizadas ocupavam um lugar fundamental no seio familiar (FREYRE, 2002). Mesmo depois de séculos, algumas dessas dinâmicas ainda podem ser encontradas nas relações atuais.

A onipresença, característica oriunda do passado colonial, por exemplo, é reproduzida atualmente pelas empregadas domésticas, especialmente pelas que moram no serviço. Assim como a invisibilidade e a visibilidade que surge em decorrência da onipresença, as empregadas domésticas transitam entre outros dois polos: ora pertencem à família empregadora, ora não (FERRAZ, 2021).

Em *Babás*, algumas entrevistadas comentam terem sido chamadas pelos filhos dos patrões de Mãe Preta. Elas recebem o nome com carinho, veem como uma forma de reconhecimento pela dedicação constante. O mesmo ocorre em *Do outro lado da cozinha*: a irmã de Zelita diz que já trabalha para a mesma família há 19 anos e que o filho dos patrões a chama de Mãe Preta. Quando Dosse pergunta se ela "já é de casa", a resposta é: "acho que não", e conta que tem um quatinho onde dorme, que considera *como se fosse* a sua casa.

Por ser realizado no espaço privado, o trabalho das empregadas domésticas que moram na casa dos patrões implica uma intimidade com a família empregadora, o que faz com que essa relação seja atravessada por uma ambiguidade que ofusca os limites entre o profissional e o pessoal, entre o trabalho e o afeto. Além da relação, o lugar que a empregada ocupa na família também é carregado de ambiguidade (FERRAZ, 2021).

Em *Que horas ela volta?*, a noção de laços familiares é percebida com conotações distintas entre Val e seus patrões. Bárbara, a patroa, diz a Val que ela é "*praticamente* da família", e Val responde que Bárbara "é uma mãe" para ela. De igual modo, Val chama Fabinho, o filho dos patrões, de "meu filho", e diz que Edna, a outra empregada, "é uma irmãzinha" que ela tem ali. Em um outro momento, Carlos, o patrão, também chega a dizer para Jéssica, filha de Val, que a casa é *como se fosse* dela. Há um descompasso entre os patrões e Val sobre a noção de pertencimento à família. Enquanto Carlos e Bárbara marcam essa diferença com o "como se fosse" e o "praticamente", Val afirma, sem titubear, que se percebe dentro do seio familiar. Se para Val não há dúvidas de que seja possível construir laços de afeto envolvendo relações de trabalho, para Bárbara é certo que há um limite (FERRAZ, 2021).

Expressões que consideram a empregada doméstica "como se fosse da família" são comuns em contextos em que a empregada vive com a família há anos. O "como se fosse" é uma interjeição de exclusão, pois indica que a empregada doméstica "está", mas não "é" do núcleo familiar. Da mesma forma, "da família" implica uma relação social de posse e não de pertença, sem que se exclua a afetividade presente nessa relação (FERRAZ et al., 2017). "Nesse sentido, a expressão incorpora uma carga semântica ambígua que inclui ao mesmo tempo que exclui, aproxima ao mesmo tempo que afasta" (FERRAZ, 2021, p. 71).

De acordo com Gorban (2012), esses mecanismos de diferenciação também são percebidos nos discursos das patroas que precisam avisar as empregadas domésticas quando é permitido que elas, por exemplo, comam tal comida, ou ocupem tal espaço, fato que não aconteceria a alguém verdadeiramente de dentro da família, como um filho. Um desses mecanismos de diferenciação se dá, entre outras formas, pela segregação espacial da casa.

Em um determinado momento de *Que horas ela volta?*, Bárbara determina a Val que ela mantenha sua filha Jéssica da porta da cozinha para *lá* e Val responde que, sim, irá mantê-la da porta da cozinha para *cá*. A marcação dos espaços, em que Bárbara pertence do lado da cozinha pra *cá*" e Val pertence "da cozinha pra *lá*", escancara a divisão territorial dentro da casa, reforçando que o lugar de Val não é junto da família. Para Souto (2016, p. 164), essa variação sutil entre "pra cá" e "pra lá" expressa a mudança de ponto de vista que cada personagem tem a respeito de sua posição, pois cada uma fala de um lugar ao qual entende pertencer. Nesse sentido, "a porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira".

TRAZER PARA O PRIMEIRO PLANO

Nas fotos familiares dos quatro filmes, o olhar do fotógrafo buscou enquadrar a família, e, acidentalmente ou não, manteve a empregada doméstica ao fundo. Há uma segregação na imagem também. Família à frente, empregadas atrás. Mas elas estão lá, ocupam um lugar que é dentro e fora ao mesmo tempo. Não estão no primeiro plano, mas estão na imagem.

Babás e *Do outro lado da cozinha* aproximam-se por serem documentários em primeira pessoa cujas diretoras buscam dar visibilidade às trabalhadoras domésticas ao mesmo tempo que

trazem suas histórias pessoais. Enquanto em *Babás*, Consuelo Lins é também a patroa, em *Do outro lado da cozinha*, Jeanne Dosse é a filha da patroa. Em ambos os casos, a função de diretora é indissociável à função de (filha de) patroa. Souto (2016) destaca o papel ambíguo que empregadores-cineastas exercem durante a filmagem, em que uma relação social de poder se sobrepõe a uma relação cinematográfica de poder.

Segundo Carlos Cortez Minchillo (2020), a centralidade das empregadas domésticas no cinema latino-americano vem crescendo após uma longa história em papéis "decorativos". No entanto, o autor destaca que, nas produções mais recentes, as suas perspectivas não são garantidas com o seu protagonismo. Mesmo que *Babás* e *Do outro lado da cozinha* tenham a trabalhadora doméstica como figura central, e ainda que as patroas se interessem por ouvir as experiências que estas têm a contar (a pedido ou demanda das próprias cineastas), o ponto de vista é de quem narra a história. A reflexão é feita sobre as memórias pessoais das diretoras.

O interesse na figura da empregada doméstica somado à tendência de documentários em tom subjetivo e narrados em primeira pessoa, alinha-se com a hipótese de Souto (2016, p. 78) de que esses filmes "talvez sejam obras mobilizadas por um desejo de indenização de uma dívida histórica". Isto é, "os filmes, que assumem uma visão em 'plongée' da pirâmide social brasileira, trazem a marca da má consciência de classe" (SOUTO, 2016, p. 78) na medida em que cineastas pertencentes às classes média e alta retratam seus empregados domésticos como forma de aliviar um certo tipo de remorso pessoal por pertencerem a uma classe social que explora ou explorou esse tipo de trabalhador (*apud* FERRAZ, 2021, p. 48–49).

O filme de Jeanne Dosse evidencia um interesse em contar sobre as memórias da infância da cineasta a partir do olhar de quem estava do outro lado da casa. Porém, o título, *Do outro lado da cozinha*, parece guardar uma ambiguidade a respeito do lugar que ela e Zenita ocupam. Qual seria o outro lado da cozinha? Seria apenas uma outra extremidade desse espaço? Seria a sala? Seria a cozinha que Zenita quer montar na casa em que está construindo? Quem ocupa esse outro lado?

Dos quatro filmes, *Que horas ela volta?* é o único que não apenas põe a empregada doméstica no primeiro plano, mas também assume o seu ponto de vista. Este, inclusive, posiciona a câmera do lado de dentro da cozinha. Conhecemos os padrões de Val através do vão da porta. Nesse caso, a cozinha é o primeiro plano e a sala, o segundo. Não à toa, inicialmente o filme se chamaria *A porta da cozinha* (SAITO, 2015). Aqui, já não é mais a patroa, ou a filha da patroa, quem fala das suas empregadas domésticas, é a própria Val que fala de si.

Em *Aquarius*, o fantasma do passado volta a perturbar os sonhos de Clara e reverbera nas relações do presente. Nele, as empregadas domésticas continuam sendo trabalhadas de forma marginal. Elas se mantêm no segundo plano, mas atravessam e interrompem o primeiro, tirando o foco daqueles que ocupam o centro. Na cena em que Clara e seus parentes veem fotos antigas, a atual empregada, Ladjane, entra no primeiro plano com uma garrafa de vinho em uma das mãos, servindo, e, na outra, mostra aos convidados uma foto de seu filho, já falecido. Desfocada o tempo todo durante a cena, e enquadrada de costas, do tronco aos joelhos, Ladjane silencia a patroa e os parentes, deixando-os constrangidos. Ela não apenas desorganiza a centralidade momentaneamente, ao desestabilizar o primeiro plano, como também evidencia que, mesmo que ela queira fazer parte da família, ou se sinta como se fosse, ela não o é.

CONCLUSÃO

Nos quatro filmes analisados, o caráter fantasmagórico das imagens das empregadas domésticas reforça que o passado colonial e escravocrata do Brasil ainda reflete nas relações atuais entre as trabalhadoras e seus patrões, e, ao evidenciar tais relações, os filmes promovem uma reconciliação com esse passado.

A imagem que abre *Babás* tem o papel fotográfico danificado pelo tempo, com marcas que trazem um caráter translúcido à babá e à criança. Ambos parecem estar em um processo que resultará no esquecimento, no desaparecimento completo. Se em *Aquarius*, defendemos que Juvenita, ganha vida depois de ser lembrada, podemos defender também que, na verdade, ela nunca esteve morta. Ao transitar entre o passado e o futuro, entre o invisível e o visível, as empregadas domésticas parecem não necessariamente estar em um polo ou outro, mas sim nos dois simultaneamente. Os fantasmas do passado que assombram o presente, trazendo à tona problemas mal resolvidos, não envolvem apenas as empregadas antigas e atuais, mas estendem-se às novas gerações, nomeadamente às filhas das empregadas domésticas.

Em *Do outro lado da cozinha*, um vídeo de arquivo mostra Zenita e sua filha Cristina mandando um recado para alguém que não veem há tempos. Cristina receia não ser reconhecida e, quem filma intercala: "Cristina, que ressuscitou", ao que esta responde: "Ressuscitei não, não tinha morrido". Por ironia, este foi um dos últimos registros antes de Cristina morrer efetivamente. Assim como ela enfatiza não ter morrido, Jéssica, de *Que horas ela volta?*, não deixa o passado ser enterrado, e vai além: inverte os papéis de quem serve a quem, como na cena em que Bárbara prepara o café da manhã para ela. Ao não se deixar tratar como uma "cidadã de segunda classe" — nas suas próprias palavras —, Jéssica reivindica um direito que foi negado às gerações anteriores de trabalhadoras domésticas: a visibilidade.

Cada filme, no exercício de tirar a empregada doméstica da invisibilidade, propõe uma reconciliação com o passado. O modo como o fazem difere entre si, por vezes trazem a empregada para o centro, por outras deixam-na em segundo plano, mas todos possibilitam que o passado mal resolvido tenha seu espaço de contestação.

REFERÊNCIAS

- FERRAZ, Deise Luiza da Silva; MOURA-PAULA, Marcos; BIONDINI, Bárbara Katherine Faris; MORAES, Aline Fábria Guerra de. Ideologia, subjetividade e afetividade nas relações de trabalho: análise do filme “Que horas ela volta?” **Revista Brasileira de Estudos Organizacionais**, v. 4, n. 1, p. 252-278, 2017.
- FERRAZ, Lígia Maciel. **Na casa dos outros: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano**. Dissertação. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48945>.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande & senzala**. Madrid: ALCA XX, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje, 2: Movimentos Sociais Urbanos, Minorias e Outros Estudos**, Brasília: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), p. 223-244, 1984.
- GORBAN, Débora. Empleadas y empleadoras, tensiones de una relación atravesada por la ambigüedad. **Revista Espanola de Investigaciones Sociológicas**, n. 140, p. 29-48, 2012.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. Partial affection: the place(s) of female domestic workers in recent brazilian cinema. In: OSBORNE, Elizabeth; RUIZ-ALFARO, Sofia (orgs). **Domestic labor in twenty-first century Latin American cinema**. Cham: Palgrave Macmillan, p. 167-190, 2020.
- PEEREN, Esther. **The spectral metaphor: living ghosts and the agency of invisibility**. London: Palgrave Macmillan, p. 1-32; 76-109, 2014.
- SHAW, Deborah. Intimacy and distance: domestic servants in Latin American women’s cinema: *La mujer sin cabeza/The headless woman* and *El niño pez/The fish child*” [revisão por pares]. In: MARTIN, Deborah; SHAW, Deborah (orgs). **Latin American women filmmakers: production, politics, poetics**. Londres, Nova York: I.B.Tauris, p. 123-148, 2017.
- SAITO, Stephen. Interview: Anna Muylaert on the long birth of “The second mother”. **The Moveable Fest**, Los Angeles, 28 ago. 2015. Disponível em: <https://moveablefest.com/anna-muylaert-second-mother/>. Acesso em: 30 out. 2021.
- SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.