

DOM
ÉST
ICA

DOMÉSTICA

COLETÂ尼亚 DE TEXTOS + FILME
ORGANIZAÇÃO VICTOR GUIMARÃES

1ª EDIÇÃO 2015

RECIFE, PE

Textos © Os Autores
Imagens © Desvia Produções
(exceto quando especificado)



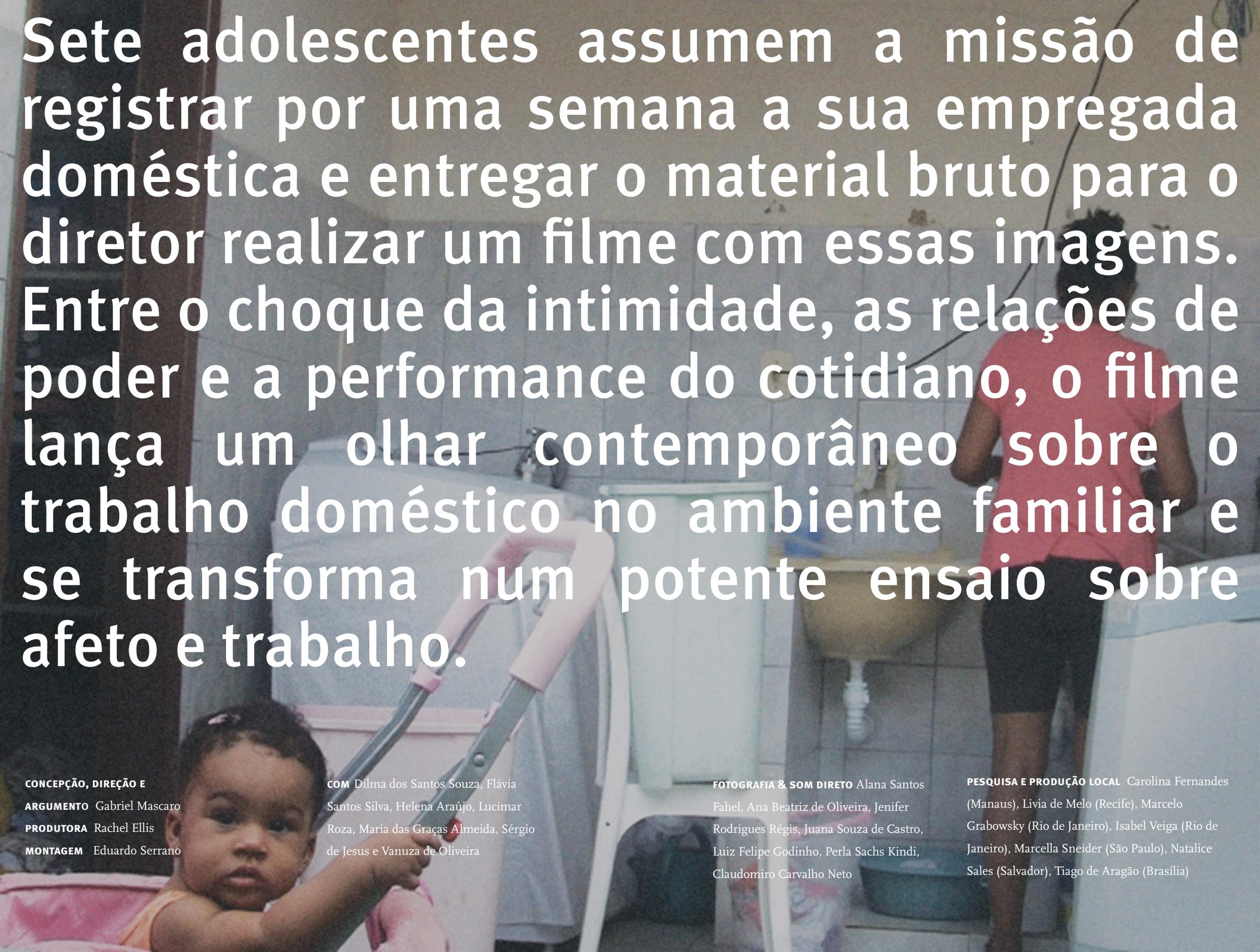
DES V I A

A woman with a yellow towel wrapped around her head like a turban is seen from the side in a kitchen. She is wearing a red dress and appears to be engaged in a task at a counter. The kitchen has dark wooden cabinets and a tiled wall. The title 'DOMÉSTICA' is overlaid in large white serif font across the center of the image.

DOMÉSTICA

BRASIL | 2012 | HD | 75 MINUTOS | COR | STEREO

UM FILME DE GABRIEL MASCARO



Sete adolescentes assumem a missão de registrar por uma semana a sua empregada doméstica e entregar o material bruto para o diretor realizar um filme com essas imagens. Entre o choque da intimidade, as relações de poder e a performance do cotidiano, o filme lança um olhar contemporâneo sobre o trabalho doméstico no ambiente familiar e se transforma num potente ensaio sobre afeto e trabalho.

CONCEPÇÃO, DIREÇÃO E

ARGUMENTO Gabriel Mascaro

PRODUTORA Rachel Ellis

MONTAGEM Eduardo Serrano

COM Dilma dos Santos Souza, Flávia

Santos Silva, Helena Araújo, Lucimar

Roza, Maria das Graças Almeida, Sérgio

de Jesus e Vanuza de Oliveira

FOTOGRAFIA & SOM DIRETO Alana Santos

Fahel, Ana Beatriz de Oliveira, Jenifer

Rodrigues Régis, Juana Souza de Castro,

Luiz Felipe Godinho, Perla Sachs Kindi,

Claudomiro Carvalho Neto

PESQUISA E PRODUÇÃO LOCAL Carolina Fernandes

(Manaus), Livia de Melo (Recife), Marcelo

Grabowsky (Rio de Janeiro), Isabel Veiga (Rio de

Janeiro), Marcella Sneider (São Paulo), Natalice

Sales (Salvador), Tiago de Aragão (Brasília)



1. Acesse o link
vimeo.com/ondemand/domestica
2. Clique no botão "BUY FILM"
3. Clique em "Apply Promo Code"
4. Introduza a senha abaixo

5. Pronto, você já pode baixar e/ou assistir o filme Doméstica via streaming quantas vezes quiser.
Bom filme!



Assista o filme Doméstica em qualquer computador, tablet ou smartphone via streaming ou baixe o filme através do Vimeo On Demand.







SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- 16 *Um filme diante da multiplicidade dos olhares*, por Victor Guimarães

SEÇÃO I Doméstica, filme brasileiro

- 22 *Dramaturgia imponderável*, por Fábio Andrade
- 28 *Políticas do antecampo*, por Victor Guimarães
- 34 *Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro*, por Mariana Souto

SEÇÃO II Perguntas e respostas, cinema e domesticação

- 46 *“Nem tudo está dito”* Uma conversa entre Jean-Louis Comolli e Daniela Capelato sobre *Doméstica*
- 54 *Doméstica, domesticação e servilismo*, por Nicole Brenez
- 58 *A obrigação de perguntar é diferente da obrigação de responder*, por Moacir dos Anjos
- 68 *Doméstica: uma etnografia indiscreta*, por Marco Antonio Gonçalves

SEÇÃO III Doméstica, substantivo feminino

- 78 *Trabalho doméstico no Brasil: afetos desiguais e as interfaces de classe, raça e gênero*, por Marta Rodriguez de Assis Machado e Márcia Lima
- 86 *Todo dia ela faz tudo sempre igual: a mulher e o trabalho doméstico*, por Francielle Jordânia

SEÇÃO IV Fora de campo: espaços desiguais em casa e na cidade

- 94 *Um legado colonial oneroso: A servidão doméstica na cultura e na literatura brasileiras*, por Sônia Roncador
- 104 *Corpos que chegam, que ficam e que vão*, por Rossana Tavares
- 120 *O Quarto da empregada: história de um apartheid imutável num espaço doméstico em mudança*, por Edja Trigueiro e Viviane Cunha
- 140 *Geografias da desigualdade: trabalhadoras domésticas peruanas navegam por espaços de servidão*, por Katherine Maich

Um filme diante da multiplicidade dos olhares

POR *Victor Guimarães*

Doutorando em Comunicação Social pela UFMG. Crítico de cinema na revista *Cinética* desde 2012 e autor de “O hip hop e a intermitência política do documentário” (PPGCOM UFMG, 2015), publicou ainda ensaios em livros, catálogos de festivais, mostras retrospectivas e revistas no Brasil (*Galáxia, Devires*) e no exterior (*Imagofagia, Doc Online, Lumière, La Furia Umana, Desistfilm, Senses of Cinema*). Foi professor do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, participa das comissões de seleção do *forumdoc.bh* desde 2012, é um dos programadores do Cineclubes Comum e foi um dos coordenadores de programação do 16º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

Quando *Doméstica* surgiu para o público brasileiro no Festival de Brasília de 2012, era possível intuir que algo de importante estava acontecendo naquela tela. Na coragem em abordar um universo tão complexo – uma das feridas mais evidentes de nosso tecido social –, na proposição arriscada – entregar câmeras a adolescentes, cuja tarefa consistia em filmar suas empregadas domésticas durante uma semana –, mas, principalmente, no resultado plasmado em imagens e sons, o cotidiano daquelas sete casas, construído por uma montagem instigante e precisa, parecia condensar tantas camadas quanto as que podem existir na história de um país. O cinema de Gabriel Mascaro, cujas propostas estéticas já figuravam entre as mais interessantes do cenário brasileiro dos últimos anos – em filmes como *KFZ-1348* (codirigido por Marcelo Pedroso, 2008), *Um lugar ao sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010) ou *As aventuras de Paulo Bruscky* (2010) –, parecia chegar a um novo patamar, trazendo à tona questões – sociais, políticas e, em primeiro lugar, estéticas – ao mesmo tempo urgentes e extremamente sofisticadas. O silêncio denso e profundo que se seguiu à sessão do *forumdoc.bh*, alguns meses depois, em Belo Horizonte, parecia a única resposta possível à gravidade do tema, à intensidade da experiência estética vivida por cada um dos espectadores e à certeza física de que estávamos diante de um gigantesco problema (no melhor sentido do termo).

Nos meses que se seguiram a essas primeiras sessões, o filme foi objeto de diversos olhares críticos. Para ficarmos com o exemplo das páginas de jornais de grande circulação no país, Consuelo Lins dizia n’*O Globo* que “podemos afirmar sem muitos riscos que quase todo o Brasil cabe nesse filme”, enquanto Sérgio Alpendre, na *Folha de S. Paulo*, o definia como “oportunista” e o considerava “um acidente de percurso na interessante carreira do diretor”. O espectro variado das críticas nos dá uma impressão viva da amplitude das questões levantadas por *Doméstica*: trata-se de um filme

que é tudo, menos óbvio ou banal; de uma experiência cinematográfica pela qual é impossível passar ileso.

A vontade de nos debruçar com mais paciência e cuidado sobre o filme – e sobre as infinitas questões que suscita – é o que move esta publicação. Durante mais de um ano, nos dedicamos a instigar um conjunto significativo de autores (quatorze, no total) a tomar *Doméstica* como um *ponto de ancoragem* para tecer reflexões sobre os mais variados problemas que o atravessam e o constituem. Diante de um filme tão diverso, buscar a multiplicidade dos olhares nos parecia a única proposição possível. Se a imagem, em sua potência imanente, constitui uma provocação da liberdade em cada olhar que se dispõe a encará-la, oferecer um filme às experiências singulares dos espectadores é buscar continuar esse trajeto, encorajar a liberdade em cada pensamento.

Na maior parte dos textos aqui reunidos, a relação entre as análises e o filme não é direta. Locuções como *em torno* ou *a partir* não são aqui meros substitutos ao tradicional *sobre*, mas ganham pleno sentido nas abordagens propostas aos (e pelos) autores. Não se trata de uma coletânea que reúne a fortuna crítica de um filme, mas de um esforço de encontrar reflexões que possam expandi-lo, tomá-lo como provocação para pensar o mundo, sempre com o cuidado de não submetê-lo às disciplinas acadêmicas e de não tomá-lo como reflexo imediato da realidade. Trata-se de um livro em torno das imagens e sons de *Doméstica*, mas também em torno das relações de classe no cinema brasileiro recente, das reverberações da herança colonial na arquitetura dos apartamentos de classe média, dos fluxos desiguais na cidade, do impacto das novas regulações do trabalho doméstico nas sociedades latino-americanas, da opressão de gênero e da resistência, do racismo e dos afetos. Assim como cada personagem do filme nos proporciona a imaginação de um mundo que excede largamente aquele que vemos inscrito na tela, cada texto procura expandir nosso olhar em direção à pluralidade de questões que surgem a partir (e ao redor) de *Doméstica*.

Nesse sentido, a organização das seções privilegia um percurso de leitura que parte de um olhar bem próximo à matéria expressiva do filme – nas análises que tomam a escritura cinematográfica como principal objeto de investigação – e segue em direção às suas reverberações possíveis em outros espaços, outras disciplinas, outras sociedades. Para fazer uma analogia com o cinema, é como se fizéssemos um longo *zoom-out*, como se nosso olhar partisse do plano detalhe em direção ao plano geral: começando com as análises filmicas de *Doméstica* e de sua inserção no cinema brasileiro recente (seção 1), passando por olhares ainda centrados no filme, mas já permeados por conexões com a antropologia e a filosofia política e pelo diálogo com outras cinematografias (seção 2), por abordagens que buscam inserir o trabalho doméstico brasileiro em uma perspectiva historiográfica, sociológica e feminista (seção 3), chegando até os ensaios que convocam a arquitetura, o direito, a literatura, o urbanismo e as mais diversas ciências humanas para nos dizer de outras experiências, ao mesmo tempo distantes e próximas daquelas retratadas no filme (seção 4).

Esse movimento de expansão do olhar sugerido pela organização vai ao encontro da proposta geral da publicação. Nosso desejo, desde o início, era fazer com que o olhar cinéfilo pudesse conviver com o olhar antropológico, a crítica literária com a sociologia, a arquitetura com o direito. Expandir uma coletânea de ensaios para além da perspectiva da crítica cinematográfica é reconhecer que, ao redor da moldura que limita a tela do cinema, há um mundo que não cessa de existir – e de se transformar – junto com cada espectador diante dela; que o que está dentro da tela não cessa de se comunicar com o que vibra no cotidiano (passado ou presente) de cada um de nós; e que o trabalho de um filme não termina quando as luzes da sala se acendem, mas pode continuar na vida, em casa ou na rua.

Embora essa perspectiva centrífuga possa ser melhor observada no conjunto, é importante dizer que cada ensaio também inscreve um movimento próprio de expansão e de trânsito, expondo-se de bom grado ao contágio entre diferentes perspectivas. Um bom exemplo é o texto de Katherine Maich, que faz conviver sociologia, arquitetura, direito e etnografia em uma análise profunda e instigante do cotidiano das *trabajadoras del hogar* na sociedade peruana. Além disso, não será uma surpresa se o leitor reconhecer um olhar sociológico na escrita de um crítico de cinema, ou perceber traços de análise filmica no texto de um antropólogo.

Se há a singularidade irredutível de cada ensaio, há também múltiplas ressonâncias de um olhar a outro, ecos improváveis entre abordagens muito diversas. Na entrevista com Jean-Louis Comolli e no ensaio de Moacir dos Anjos, há uma preocupação comum com o significado cinematográfico e social dos atos de perguntar e de responder. Tanto Marco Antônio Gonçalves quanto Nicole Brenez procuram abordar a domesticação não como um atributo fixo das personagens, mas como um processo mutante, como uma ideia que se engendra – e varia – na própria matéria do filme. O olhar arquitetônico de Edja Trigueiro e Viviane Cunha – que traçam uma genealogia do quarto de empregada na história brasileira – encontra no texto de Mariana Souto uma ressonância cinematográfica na noção de dispositivo como arquitetura de um plano. Assim como o gesto historiográfico presente no texto de Katherine Maich também perpassa as análises de três momentos da figuração das domésticas na literatura brasileira, realizadas por Sonia Roncador.

Poderíamos multiplicar os exemplos, mas nos parece mais interessante provocar cada leitor para que exerça sua própria liberdade de montagem no ato de ler. Embora uma publicação corra sempre o risco de cristalizar leituras, nosso objetivo não é o de fechar caminhos ou o de oferecer um retrato definitivo das possibilidades de experiência e pensamento a partir de *Doméstica*, mas o de oferecer uma plataforma de lançamento para novas questões. Tomando de empréstimo um pedaço da frase final do texto de Fábio Andrade, nosso principal desejo é o de “deixá-las abertas, bem abertas”.



I.
DOMÉSTICA,
FILME BRASILEIRO

Dramaturgia imponderável

POR *Fábio Andrade*

Fábio Andrade é editor da *Revista Cinética*, formado em jornalismo e cinema pela PUC-Rio, com extensão em roteiro cinematográfico pela School of Visual Arts de Nova York, e está realizando mestrado em roteiro na Columbia University. É crítico de cinema, roteirista, montador e mantém o projeto musical *Driving Music*. Já teve textos publicados em revistas como a *Filme Cultura* e em livros e catálogos de mostras e festivais no Brasil e exterior. No cinema, tem trabalhos com os diretores Paula Gaitán, Eryk Rocha, Geraldo Sarno, Maurílio Martins, Daniel Lentini e Bruno Safadi. Seu trabalho de som em *Exilados do vulcão*, de Paula Gaitán, foi contemplado no Festival de Brasília de 2013 com o prêmio de melhor som.

—
Texto publicado originalmente na Revista Cinética, disponível em: www.revistacinetica.com.br

Em filmes como *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *As Aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro, 2010), há traços que parecem revelar um projeto de cinema compartilhado entre os dois cineastas. *Paulo Bruscky* avançava alguns dos desejos de *Pacific* (inteiramente realizado a partir dos registros dos viajantes em um cruzeiro): enquanto Pedroso se dedicava a construir um filme “sem filmagem”, “sem direção”, o curta de Mascaro, feito todo pelo *Second Life*, era um filme “sem câmera”, “sem matéria” (e as aspas só estão aí porque é claro que todas essas coisas existem nos dois filmes, mas não da forma em que elas normalmente estão). Naturalmente, há semelhanças com outros documentários de arquivo (*Pacific*) ou filmes de animação (*Paulo Bruscky*), mas ambos eram movidos por uma outra inquietação menos material – tendendo à imaterialidade – que diz respeito às possibilidades criativas diante de certo descontrole. Se a melhor produção documentária é geralmente (embora nem sempre) marcada pela abertura ao imponderável, *Pacific* e *Paulo Bruscky* buscavam novas modalidades possíveis desse descontrole. Em uma época em que essa imponderabilidade já se encontra cerceada por padrões muito estanques oriundos da televisão, das artes visuais e do próprio documentário, a inquietação por si já era louvável. Mas, mais do que isso, era um tiro no alvo certo: do descontrole, surgia a chance de dramaturgia.

Doméstica, de Gabriel Mascaro, é um novo passo nesse mesmo caminho. Sete adolescentes são convidados a realizar um documentário sobre suas empregadas domésticas. Mascaro não participa ativamente de nenhuma das filmagens, dirigindo por meio do trabalho como idealizador, curador e editor desse material – tanto o humano quanto o audiovisual. A primeira escolha decisiva está na deliberação de um recorte: os jovens convidados para empunhar a câmera são todos de um faixa etária extremamente específica, em fase da vida em que as relações de poder ainda

não estão totalmente definidas. Quando ouvimos, nos planos de abertura do filme, alguns deles afirmarem que suas empregadas domésticas trabalham em suas casas há 16, 17 anos, é inevitável a constatação de que eles não têm muito mais idade do que isso. *Doméstica* se infiltra na zona cinzenta em que seus “narradores” deixam de ter as domésticas como figuras de relativa autoridade (de babás) sobre eles, mas ainda não “se afirmaram” como patrões”, parafraseando uma das personagens do filme. Em cada um dos casos, os narradores que Mascaro desenha a partir do material bruto são narradores oscilantes, ora usando a câmera como ferramenta dessa afirmação, ora como instrumento de curiosidade. A relação de classe que vemos em cena, em *Doméstica*, é imagem e semelhança da relação entre documentaristas e documentados.

Mas, em *Doméstica*, concentrar-se na origem da enunciação é ver apenas parte da questão. Se, em *Um lugar ao sol* (2009) e *Avenida Brasília Formosa* (2010), o interesse pelas relações de classes se somava à univocidade do título em uma impressão de painel, a primeira grande surpresa aqui é justamente como o filme parte de um recorte tão delimitado para ampliá-lo de dentro para fora. *Doméstica* é, na verdade, um filme de personagens. Em época em que o documentário brasileiro é dominado por filmes supostamente tão dedicados a seus protagonistas, que os carregam no título, em uma operação de equivalência muitas vezes falsa (*Santiago*, de João Moreira Salles, poderia ser uma imagem equivalente a Santiago, o personagem?), *Doméstica* é justamente o de título mais genérico, mais parcial, que parece mais dedicado a ressaltar a especificidade de cada ser em tela (mesmo quando, no caso de Lena, esta especificidade seja a quase ausência) e a modular cada bloco do filme em função disso. *Doméstica* começa como melodrama, mas de um bloco a outro pode se transformar em um filme etnográfico, uma tragicomédia, um *Bildungsroman*, um *exploitation*.

Não é por acaso que seja possível recorrer ao gênero cinematográfico como recurso de construção, compreensão e fruição do filme, e essa possibilidade é justamente o que faz com que ele demande uma discussão que não se sustenta puramente na relação entre documentaristas e material documentado, por mais que seja isso que esteja em cena. Pois o filme não é apenas o choque entre dois olhares, mas três. Um dos planos cruciais está na apresentação de Bia: ao se filmar apresentando seu bloco, já passada a metade da projeção, ela coloca a câmera em frente a um espelho que – nos limites do plano e entre ocasionais movimentos de cabeça – reflete a imagem da câmera. A câmera não é apenas mediação, mas também o artefato que simboliza a presença deste terceiro olhar: o do próprio diretor. Na luta de classes de *Doméstica*, Gabriel Mascaro é a verdadeira figura de autoridade, o verdadeiro patrão – e, nesse sentido, o filme ganha um improvável e um tanto irônico cruzamento com o já citado *Santiago*, de João Moreira Salles, a rigor também um filme sobre um empregado doméstico, mas norteado por sentimento oposto ao desejo de imaterialidade que aqui é ponto de partida. Se, em um dos blocos, é notável como a doméstica Lena praticamente não aparece, tendo

seu lugar em cena ocupado frequentemente pela patroa, em nenhum momento ficará claro se essa é uma opção de quem empunha a câmera ou uma interpretação feita pelo diretor, na montagem, a partir do material filmado. Talvez existissem inúmeras imagens de Lena e a escolha de representar a relação dessa maneira ocorra à revelia do material bruto... de qualquer forma, o importante é que essa escolha permanece indefinida, imprecisa, mas extremamente presente ao longo de toda a projeção. Há um movimento duplo de interpretação do filme (triplo, se considerarmos também o olhar do espectador) que passa adiante essa instância de autoridade, feito um telefone sem fio, que permite que a imagem que chega ao espectador seja já uma imagem reprocessada, reimaginada, redirigida.

Esse movimento se repete na estrutura do filme. Partindo de uma primeira personagem bastante típica do mundo das empregadas domésticas – Vanusa, mulher marcada pela dor de amor, que encontra certo conforto no universo radiofônico popular –, aos poucos, personagem a personagem, *Doméstica* desdobra seu título de maneira sempre improvável, dando-lhe novos rostos, cenários e ações, cada vez mais distante do registro estereotípico deste primeiro encontro. A partir do recorte de classe, Gabriel Mascaro cria, mais do que um panorama de tipos, uma coleção de pequenos retratos que não se anulam ou se complementam, apenas existem em tela, construídos da maneira mais inteira que se pode imaginar. Vanusa, Dilma, Gracinha, Lena, Flávia, Sérgio, Lucimar... todas as personagens de *Doméstica* são cuidadosamente desenhadas para existirem em lugares e relações muito específicos, justamente para que possam se afirmar únicas. Há uma articulação constante que cria arcos dramáticos individuais para cada uma delas: a dança de Flávia para o filho da patroa carrega consigo o chute na barriga que a fez abortar seus trigêmeos (operação muito parecida com a de *Kung Fu Master*, filme de Agnès Varda em que, em pleno estopim da Aids, uma mulher se apaixona por um garoto); o rosto em desmonte de Sérgio contrasta com uma foto de um passado bem mais gordo na parede de seu quarto; a patroa que precisa se afirmar para Lucimar é a mesma garota que, sorridente, segura sua mão em uma foto, tantos anos antes. Essa apropriação dos recursos da ficção para o universo do documentário traz questões éticas tão antigas quanto o próprio cinema. A questão não é exatamente colocar isso em suspeita, mas sim reconhecer essa condição para, em seguida, devolver-lhe outra pergunta: o que o diretor quer com tudo isso? Se há certa violência em transformar pessoas em personagens, o que se ganha com isso?

Talvez uma apreensão mais justa do termo, dos nomes dados a cada coisa e do caráter ideológico dessa terminologia que o filme precisa adotar sem restrições para poder colocar em crise. A despeito de serem personagens que o filme fará todo esforço para individualizar, cada uma com sua origem (“Se você quiser, depois eu te conto como cheguei a São Paulo”, oferece Dilma, dirigindo sua diretora) e seu possível destino, todas elas são empregadas domésticas. Todas compartilham a atividade que o título traz no singular, justamente porque o foco aqui não é afirmar como esse universo é

plural, mas sim partir da pluralidade para investigar a ontologia do termo. *Doméstica* é um filme de muitos jogos, mas todos eles parecem se voltar para o jogo maior entre parte e todo, da maneira como cada nova dobra altera a percepção da estampa original do tecido. A partir dessa unicidade, cada personagem rebate na estrutura que a determina, provocando alterações no próprio corpo e abalando levemente a estrutura com o choque. Todas as personagens são, ao mesmo tempo, definidas e definidoras do termo que as une, dentro e fora do filme.

É aí que se completa a volta: para que essa operação se realize, é crucial que Gabriel Mascaro não se deixe fascinar com a mais-valia antropológica que o material inevitavelmente carrega, e encare o delicado desafio de criar dramaturgia a partir dele. Isso se dá tanto nos blocos individuais – como no caso da doméstica que tem hábitos noturnos, revelação feita logo no começo de seu bloco e que será construída como um filme de suspense – quanto na ordenação e conexão entre os blocos. Enquanto *Pacific* se montava feito um coral, articulando à maneira de Vertov as diversas perspectivas em uma única grande arca, *Doméstica* tem uma voz única que se transforma com o avanço no tempo. Além do cuidado em fazer com que cada personagem respire em seu próprio espaço, a organização feita pelo diretor (e seu montador) é norteada pelo desejo de que esse espaço geral – esse título tão sintético e singular, que fala não só de uma atividade, mas também de um espaço, de uma relação e de tantas outras coisas – também se reorganize internamente. A cada nova personagem, as chaves dão mais uma volta, mais uma volta, mais uma volta, como se o ímpeto de definição tentasse trancar uma porta que não se permite fechar.

É justamente aí que *Doméstica* se torna um filme político, pois a política está justamente em se questionar o nome das coisas. O cinema de Gabriel Mascaro sempre esboçou esse desejo, mas por vezes parecia confundi-lo com uma possibilidade de panfleto. Aqui, porém, há uma simples percepção que se impõe: se há possibilidade de política na arte, ela está justamente em deixar as portas escancaradas. Pois a montagem inclui também as imagens dos jovens por trás da câmera e de seus familiares em relação – em alguns casos, mais antiga do que os olhos de quem filma – com os empregados, seus filhos, suas famílias, suas histórias. Em todos os casos, independente de maior ou menor simpatia por esta ou aquela figura, é difícil determinar antagonistas. A todo tempo, percebemos o desejo individual – seja na câmera ou no que está diante dela – de se fazer a coisa certa, sem tirar desse desejo, às vezes cego, suas visíveis consequências. O filme sustenta e amplifica essas relações com um equilíbrio extremamente preciso, e essa cuidadosa construção embaralha as extremidades do sensível, pois demanda a reorganização dos limites entre público e privado, documentarista e documentado, trabalho e afeto, causa e consequência, masculino e feminino, campo e contracampo. As questões de classe que movem o filme a este universo de maneira tão externa, tão tipificada quanto o universo de Vanusa, vão se mostrando, progressivamente, mais e mais delicadas. A política dessa

reorganização se completa justamente no fato de que, após a sessão, voltaremos ao mundo... na melhor das hipóteses, com uma perspectiva mais rica, menos parcial.

Se o cinema não possui mais a potência revelatória dos *travelogues* de Major Tomaz Reis (e basta assistir a *Paulo Bruscky* para ficar nítido o quanto esta é uma preocupação de Gabriel Mascaro), ele ganha, hoje, em potencial de estabelecer relações. Essas relações, por sua vez, podem ser reveladoras: nenhum dos blocos de *Doméstica* teria individualmente a força que eles têm dentro do filme, pois o que mais impressiona não é este ou aquele momento, esta ou aquela realidade, mas justamente a interpretação e organização do diretor, e o fato de que todos eles cabem em uma mesma gaveta, em um mesmo contínuo, em um mesmo termo que dá título a um filme. Gabriel Mascaro parte de uma distância, mas em momento algum usa o dispositivo como escudo para não se comprometer. Ao contrário: ao assumir esse amplo retrato como dramaturgia, fica claro que, em *Doméstica*, não existe posição mais frágil do que a do próprio diretor. A partir do que há de mais específico e localizável, Mascaro chega a questões amplas que, de tão arraigadas na experiência cotidiana, sequer conseguimos notar. A política do filme está justamente em ressaltar a carga histórica que vem em cada gesto descompromissado, em cada padrão que repetimos na distração de nossa coreografia cotidiana, que inclui, a propósito, a relação a ser travada com um filme. Se vivemos a partir de códigos tão introjetados que sequer os percebemos como chagas, não cabe ao cinema fechá-las, tampouco abrir novas feridas; mas há a possibilidade de localizar com precisão onde elas estão e deixá-las abertas, bem abertas.

Políticas do antecampo

POR Victor Guimarães

Doutorando em Comunicação Social pela UFMG. Crítico de cinema na revista *Cinética* desde 2012 e autor de “O hip hop e a intermitência política do documentário” (PPGCOM UFMG, 2015), publicou ainda ensaios em livros, catálogos de festivais, mostras retrospectivas e revistas no Brasil (*Galáxia, Devires*) e no exterior (*Imagofagia, Doc Online, Lumière, La Furia Umana, Desistfilm, Senses of Cinema*). Foi professor do curso de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário UNA, participa das comissões de seleção do *forumdoc.bh* desde 2012, é um dos programadores do Cineclube Comum e foi um dos coordenadores de programação do 16º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte.

—
Texto publicado originalmente na Revista Cinética, disponível em: www.revistacinetica.com.br

A aliança entre o desejo manifesto de problematizar as relações de classe no Brasil contemporâneo e a invenção de táticas de aproximação anticonvencionais aos sujeitos filmados tem se tornado uma presença constante no cinema de Gabriel Mascaro, desde seu segundo longa, *Um Lugar ao Sol* (2009). Assumindo diferentes modalidades e produzindo resultados muito diversos, esse duplo gesto – partilhado por filmes como *Pacific* (2010) e *Câmara escura*, de Marcelo Pedroso (2012) – atinge uma impressionante radicalidade em *Doméstica*. Nos três planos que antecedem o aparecimento do título, somos apresentados a uma das mais ousadas estratégias de construção fílmica de que se tem notícia no cinema recente: um pequeno conjunto de adolescentes brasileiros – serão sete, ao longo da projeção – receberá, junto com uma câmera, a encomenda de realizar um documentário sobre as empregadas domésticas de suas famílias. Tudo o que vemos na tela são essas imagens, montadas em uma dramaturgia fascinante.

A imagem que sucede o título é a de uma casa grande, branca, com um jardim vistoso a rodeá-la. Na banda sonora, ouvimos um locutor radiofônico: “Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos”. Um corte nos transporta diretamente para o interior da casa: Vanuza passa roupa enquanto ouve mais uma mensagem matinal no rádio. O gesto da montagem é eloquente: *Doméstica* quer penetrar o interior da ilha, adentrar os lares em que o amor e a alegria se misturam às relações de trabalho opressivas; os afetos, aos poderes; a dominação velada, à resistência possível. O “dispositivo de infiltração” (como nomeou Mariana Souto, em ensaio publicado na *Revista Devires*)¹ engendrado pelo filme é a porta de entrada para o cotidiano e as angústias dessas sete personagens, que conheceremos uma a uma.

Um dispositivo é também uma ilha, cercada de limites por todos os lados. Mas é só a partir dessa circunscrição precisa e calculada – partiremos dessas relações, dessas imagens, desses olhares, e nunca os abandonaremos

¹ Ver: SOUTO, Mariana. O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador: Notas sobre *Pacific* e *Doméstica*. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v.9, n.1, p.66-85, jan./jun. 2012.

– que o filme pode descobrir suas imprevisíveis bifurcações. A estrutura panorâmica de *Um lugar ao sol* cede lugar a uma montagem que opta pela constituição de blocos dramáticos centrados em cada uma das casas. Embora as histórias mantenham sua autonomia, a montagem tece relações subterrâneas entre uma e outra: as cenas do trabalho cotidiano, as interações entre patrões e empregados, os relatos das agruras da vida dentro e fora dali perpassam todo o filme e adensam pacientemente as questões e os sentidos.

Nessa estrutura proliferante, que faz das relações entre quem filma e quem é filmado o foco central de nossa atenção, um traço escritural nos salta aos olhos: as múltiplas e intensas variações do antecampo como figura estética e política. Se as histórias dessas vidas nos tocam profundamente, isso não se deve apenas ao conteúdo narrativo colocado em cena. *Doméstica* é um filme que faz da atenção ao ponto de vista não somente uma questão incontornável para o crítico, mas uma condição da experiência do espectador. Cada plano do filme desafia aquilo que Jacques Aumont, em “O Olho Interminável”, chamou de uma “clivagem radical” – onipresente no cinema clássico, ainda majoritária em nossos dias – entre o espaço do drama (constituído pelo jogo entre o campo e o fora de campo e por tudo aquilo que pertence à cena visada pela câmera) e o espaço da enunciação (materializado pelo antecampo). As perguntas sobre quem detém a câmera, como filma, que forças habitam o quadro e suas bordas não são um detalhe da fruição, mas um vetor que nos instala na cena e nos toma de assalto a todo momento.

Por força do rigor do dispositivo – mas também da potência da montagem –, tudo o que vemos na tela é permanentemente impregnado por um gesto que sabemos não ser o do cineasta, mas de alguém inteiramente inserido naquelas relações. O olhar daquele que filma estará sempre em questão, assim como as negociações para que haja filme. No quartinho de Vanuza, o filho dos patrões filma as mãos da empregada no momento em que ela encontra uma fotografia que retrata um bolo de aniversário. “Lembra? Meu bolo!”, ela se dirige ao antecampo. Mas logo corrige, ainda incerta sobre o pronome possessivo adequado à situação: “meu bolo, *seu* bolo, né, Claudomiro Neto?”. Invisível na imagem, mas intensamente presente na cena, o adolescente se apressa em interrompê-la: “é, *meu* bolo que foi feito por ti”. Nos gestos mínimos, nos pequenos atos de fala trocados entre os dois lados da câmera, os afetos transbordam, os poderes vazam: o personagem que ocupa a cena solicita tanto nossa atenção quanto quem se coloca a filmar.

Esse modo de atenção impõe, à primeira vista, um distanciamento *brechtiano*: como, desde o início, as evidências das relações entre quem ocupa o centro da imagem e quem permanece nos “bastidores” nos são constantemente sugeridas, a operação do filme nos exige que vejamos cada plano com um olho na cena e outro em sua construção. É assim que acompanharemos a expropriação do corpo e da fala de Lena, personagem sempre relegada ao fundo do quadro ou ao fora de campo; é assim que perceberemos como Sérgio se recusará permanentemente a dizer aquilo que se espera dele, até o momento em que se retira da comemoração

natalina para comer sozinho na garagem. No jogo para o qual o filme nos convida, os vestígios da interação se depositam na imagem e se tornam matéria sensível: continuando um gesto já presente em *Pacific, Doméstica* se afirma como uma sorte de ensaio etnográfico em torno dos olhares, reconhecendo em cada gesto de *mise-en-scène* uma maneira de encarar o outro, de tomar posição diante do mundo e de si mesmo.

No entanto, esse recuo fundamental não impede que nos projetemos de corpo inteiro naquelas vidas (as vidas que se expõem diante da câmera, mas também as vidas que se aninham atrás dela). Trata-se da solicitação de uma outra postura, da construção de um outro lugar para a deriva do espectador. Quando Alana se agacha para filmar Gracinha limpando a poeira depositada debaixo do sofá, ou quando a mesma personagem decide ficar acordada até tarde para espionar a empregada em seus hábitos noturnos, quem filma e quem é filmado adquirem o mesmo estatuto dramático. Campo e antecampo não são dois mundos apartados, mas lugares permeáveis, em profunda conexão e intercâmbio constante.

Em um dos ápices dramáticos do filme (que recebemos sob a forma de um sobressalto desconcertante), estamos dentro do carro dirigido por Vanuza, que conduz os filhos da patroa até a escola. Até então, quem habitava o antecampo era Claudomiro Neto, o adolescente responsável por filmá-la. No momento de se despedir e deixar o carro, no entanto, percebemos que Neto entrega gentilmente a câmera para a empregada, não sem antes repreendê-la por algum manuseio incorreto dos botões do aparelho. Por breves instantes, é ela que passa a ocupar o espaço de quem filma, dirigindo seu olhar para os adolescentes que saem. Essa inversão poderosa, contudo, só atinge sua máxima potência quando ocorre uma nova e decisiva troca de ponto de vista, que abala a estrutura que o filme constituía até então.

Pacientemente ajeitada no painel do carro, já liberta da mão, a câmera agora se dirige àquela que, momentos antes, era observada pelos outros. Sozinha, longe dos patrões, como se diante de um espelho, Vanuza faz do enquadramento o receptáculo de uma performance inesperada: dirigindo – o automóvel e a cena – acompanhada pela canção de Reginaldo Rossi, ela cantarola a letra (“se o amor não presta e faz você tão infeliz/é bom cortar depressa o mal pela raiz/é bom tomar cuidado, não se machucar”) e chora copiosamente, inscrevendo em cada verso entoadado um abismo incalculável de desilusões amorosas. “Mas eu me machuquei”, ela responde, conectando a fórmula romântica à experiência singular, inaugurando uma interlocução múltipla e improvável que envolve o cantor, a ouvinte, o amor distante... e, claro, o espectador. Quando Vanuza filma a si mesma, quando a tomada de palavra coincide com a tomada do poder de filmar, é a cena da política que se fratura e se reorganiza junto com a cena do cinema.

Já perto do final, nas interações dilaceradas entre Luiz Felipe e Lucimar, uma nova variação perpassa o antecampo e desafia nossas crenças sobre aquele universo. Ainda no início do bloco, novamente liberta da mão,

a câmera capta o momento em que o adolescente se dirige à empregada, pedindo-lhe que autorize a realização do documentário: as posições de documentarista e de patrão se confundem no aceite previsível e incômodo; a cena do desencontro se expõe. No entanto, no decorrer das sequências compostas pela montagem, perceberemos que aquela figura aparentemente autoritária que se instalara no antecampo vai ganhando outras nuances, cada vez mais interessada em investigar as complexas relações afetivas vigentes na casa: ora confrontando-se à mãe, ora instigando uma postura crítica nas conversas com Lucimar, o adolescente tenta desvendar o intrigante mistério dessas amigas de infância que se tornaram patroa e empregada. Embora as respostas de ambas sejam evasivas e apaziguadoras, o incômodo gerado pela instigação vinda de quem filma se deposita com força nas imagens.

De forma ainda mais potente, nos planos observacionais (em que a interação se faz menos presente), o antecampo se afirma em uma *mise-en-scène* altamente provocativa. Em um plano na sala de estar, o enquadramento é amplo o bastante para materializar – com um impressionante poder de síntese – a divisão do sensível que impera naqueles lares: do lado esquerdo do quadro, a mãe e a filha saem pela porta principal, a caminho da rua; do lado direito, a porta da cozinha, por onde entrevemos Lucimar em sua rotina cotidiana. Os espaços, os tempos, as ocupações e os trânsitos possíveis de patrões e empregados configuram mundos à parte, que a cena do cinema – por força da operação do registro, mas também da montagem – problematiza e desloca, diante de nossos olhos. Em um derradeiro movimento de câmera, toda a complexidade das relações entre os olhares se reacende e nos desconcerta uma vez mais: ao som de *Blowing in the Wind*, o enquadramento percorre de cima a baixo um conjunto de imagens fixas, movendo-se dos ingressos para os shows de artistas internacionais expostos em um painel na parede – índices da pujança econômica dos donos da casa – até a emblemática fotografia que retrata a empregada e a patroa, ainda crianças, mas já tão próximas e tão inescapavelmente distantes. Entre a pergunta de Luiz Felipe (“Você acredita que você tem liberdade?”) e a resposta positiva de Lucimar (a essa altura, absolutamente inverossímil) que encerram o filme, os versos da velha canção de Dylan parecem ainda ressoar: “How many years can some people exist / Before they’re allowed to be free?” [Por quantos anos alguém pode existir / até que lhe seja permitido ser livre?]

No momento em que constitui um espaço fundamental de investimento da sensibilidade do espectador – em uma vastidão de figuras que se multiplicam a cada plano –, o antecampo adquire uma forma mutante, fazendo de um filme que lança um olhar belo e necessário sobre a realidade brasileira um território igualmente fecundo para a descoberta de outros poderes da experiência do cinema. Interpelado pelas domésticas que se dirigem aos jovens que filmam, exposto quando os adolescentes filmam a si mesmos, colocado em questão em cada imagem, esse espaço tão importante para a teoria da fotografia e tão desprezado pelo pensamento sobre a arte cinematográfica se torna um lugar político por excelência. A ferida no coração

do documentário brasileiro aberta por Aloysio Raulino e Deutruedes Carlos da Rocha, em *Jardim Nova Bahia*, encontra nas relações entre os olhares dos personagens de *Doméstica* – patrões e empregados; quem observa e quem é observado; quem pergunta e quem responde (ou se recusa bravamente a responder) – não a cicatrização apaziguadora de um fim de linha, mas uma nova chaga exposta, que não cessa de sangrar. Quando campo e antecampo constituem um inesgotável espaço dramático, no qual os afetos ultrapassam os limites do quadro e os poderes se tornam afecção, é o corpo do espectador que já não pode mais ser o mesmo.

Novas emergências das relações de classe no cinema brasileiro

POR *Mariana Souto*

Mariana Souto é doutoranda em Comunicação Social pela UFMG e mestre pela mesma universidade, onde pesquisa cinema brasileiro. Professora de audiovisual, leciona Narrativas Audiovisuais e Documentário e ministra oficinas de realização. É integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, coprogramadora do Cineclube Comum, diretora de arte e figurinista.

UMA PEQUENA REVIRAVOLTA COLETIVA?

A produção cinematográfica brasileira dos anos 1960 foi frequentemente analisada a partir de perspectivas que consideravam questões de classe social e compreendida pela chave do que se designou “modelo sociológico” – a aproximação da realidade pautada por um forte desejo de transformação social através da arte, associada a um ímpeto de denúncia e conscientização do povo de sua alienação que reverberava de maneira peculiar na linguagem dos filmes: narrações explicativas feitas em terceira pessoa, o esmagamento das singularidades pela perspectiva de totalização, pessoas servindo de matéria-prima à construção de tipos, o uso de entrevistas a serviço da corroboração de uma tese preconcebida (Bernadet, 2003). Nesse momento, sobretudo nos documentários, os cineastas se achavam incumbidos de um mandato popular (Xavier, 2006), como se fossem porta-vozes das camadas menos favorecidas.

Tanto em *Brasil em tempo de cinema* – (2007) como em *Cineastas e imagens do povo* (2003), Jean-Claude Bernardet analisa as produções do Cinema Novo observando, entre outros aspectos, as relações de alteridade que aí se estabelecem. Em sua leitura, questões de diferença de classe se impunham entre cineastas e seus temas, o que repercutia, mais ou menos sutilmente, em marcas observáveis nos filmes. Para ele, o cinema brasileiro, àquela época, aspirava a ser popular e a dar voz ao *outro de classe* (Bernadet, 2003), mas elaborava e expressava, ainda que muitas vezes de maneira recalcada, os dilemas e problemas da classe média, extrato social de origem dos diretores.

Se nos anos 1960 questões ideológicas e classistas eram acionadas e ressaltadas nos filmes e nas análises, nas décadas posteriores esse quadro se transformou drasticamente. A partir dos anos 1970 e, notadamente, dos anos 1980, o cinema brasileiro foi pautado pela tendência da particularização do

enfoque, recortando temas em biografias, atento à expressão peculiar de sujeitos específicos (Mesquita, 2010). Abandonando o modelo sociológico, o cinema se pautava agora por abordagens e influências de teor antropológico (Xavier, 2006). Tal mudança de perspectiva é correlata de processos nas ciências humanas, no que se conhece por guinada subjetiva (Sarlo, 2007) – os esforços migraram de grandes diagnósticos sociais para a observação de experiências singulares, da macro para a micro-história, de estruturas para sujeitos, de sociedades para indivíduos. Tanto nos filmes quanto nos corpos teóricos, a noção de classe saiu de cena, com algumas exceções.¹

Eis que, sobretudo a partir dos anos 2000, surgem alguns filmes brasileiros de grande potência e reverberação que recolocam fortemente a problemática das classes sociais – ainda que em outros termos e sob outras formas –, requerendo, novamente, a atenção dos investigadores. *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), *Vista mar* (Rubia Mércia, Pedro Diógenes, Rodrigo Capistrano, Victor Furtado, Claugene Costa, Henrique Leão, 2009), *Vigias* (Marcelo Lordello, 2010), *Babás* (Consuelo Lins, 2010), *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) parecem menos últimos suspiros de uma discussão que vinha expirando e mais focos de uma possível retomada de algo que desponta agora com nova força e novas formulações. Depois de uma virada subjetiva, estaríamos começando a presenciar indícios de uma pequena “reviravolta coletiva”?

MAS... CLASSE HOJE?

Em 1967, Jean-Claude Bernardet escreve *Brasil em tempo de cinema* no qual analisa as produções do Cinema Novo até então. Trata-se, provavelmente, do único livro que tem como preocupação fundante as relações de classe no cinema brasileiro, tendo a classe média como foco. Nessa obra de contribuições seminais, o autor projeta no cinema, de forma mecânica, a origem de classe dos diretores, remetendo toda uma pluralidade de obras analisadas, com suas diferentes tramas e personagens, a indisfarçáveis traços da classe média, desconsiderando, em muitos casos, o desejo genuíno de envolvimento com a alteridade. É preciso decantar o que se deve a uma hipertrofia da ideologia característica da época para que outros fortes aspectos, como a potência de sua análise e seus perspicazes *insights*, sejam reconhecidos e permaneçam.

De fato, convém entender até que ponto é pertinente falar de classe hoje, conceito tido por muitos como ultrapassado, pertencente a uma época industrial e a um contexto de menor diferenciação do trabalho. Alguns teóricos defendem uma diluição dos limites e fronteiras ou uma uniformização gerada pelo consumo, pela globalização, pela pós-modernidade, chegando-se a falar até na inexistência de classes sociais. No entanto, acreditamos que ainda seja muito cedo para se conceber a sociedade brasileira como isenta de atravessamentos classistas, pensamento talvez fundado em uma concepção de classe obsoleta e que pode, inclusive, ter como efeito colateral consequências apolíticas.

Se em algumas teorias a classe é um assunto em desuso, os filmes de nosso *corpus* mostram como lidamos aqui com uma preocupação que alimenta uma parte significativa da produção cinematográfica atual, mobilizando um forte interesse de muitos realizadores, servindo de mote para a investigação de diversos filmes contemporâneos, tanto documentais como ficcionais. No Brasil, país com acentuado desequilíbrio de renda, em que favelas se incrustam no seio de regiões valorizadas nas cidades, em que há divisões culturais entre centro e periferia, carregadas tensões entre padrões e empregados, conflitos de classe constituem um litígio potente, constrangedor de diversas relações.

Resta saber como têm aparecido tais questões em tempos contemporâneos, já distantes há décadas do modelo sociológico. Ilana Feldman (2013), que tem se dedicado ao estudo das dinâmicas de apropriação do olhar do outro nos novos regimes de visibilidade, ressalta um ponto importante:

poderíamos postular que às dinâmicas performativa e inclusiva é somada, de modo bastante interessante, a afirmação de uma espécie de singularidade de classe, na medida em que os filmes recuperam a questão da classe social, cara ao documentário moderno, porém na chave da “reposição da singularidade”, cara à produção contemporânea. (Feldman, 2013, p.7)

Portanto, se a classe retorna hoje, não é sob a forma da totalização e do diagnóstico, mas numa atenção detida aos personagens, às relações entre indivíduos, frequentemente de forma intrincada à intimidade e ao afeto. Vale ressaltar que os mencionados filmes têm sido analisados, individualmente, não apenas por mobilizarem renovados olhares para questões de classe, mas por seu alto teor de invenção cinematográfica. Vários deles acionam debates a respeito de traços relevantes da contemporaneidade: novos regimes de visibilidade, formas inventivas de aproximação a determinados universos, originalidade na criação de dispositivos, remanejo dos lugares de quem filma e de quem é filmado.

TRÊS NOTAS SOBRE NOVE FILMES

Nesse contexto, reunimos um conjunto de filmes brasileiros dos anos 2000 e 2010 para, a partir daí, ensaiarmos alguns liames e conexões. São eles: *Rua de mão dupla*, *Santiago*, *Pacific*, *Um lugar ao sol*, *Vista mar*, *Vigias*, *Babás*, *Câmara escura* e *Doméstica*. Talvez uma metodologia comparativa seja a mais apropriada, em nosso caso, para captar, mais do que as particularidades de cada filme, as conexões e relações entre eles, o que nos parece pertinente se pensarmos que fitamos um certo “movimento” – a emergência das relações de classe num grupo de filmes. Nosso intuito é promover mais um mapeamento, a tessitura de uma rede entre diversas obras, do que a análise pormenorizada de cada uma. Algumas observações preliminares serão agrupadas em três breves seções:

¹ Certamente não se trata de uma desapareção completa, mas de uma mudança de enfoque. Filmes que tangenciam questões de classe podem ser encontrados nos anos 1980 e 1990, mas em menor proporção do que nas décadas anteriores.

a) Padrões e empregados, filmantes e filmados

Muitos dos filmes citados abordam relações entre padrões e empregados domésticos, o que parece ter se constituído como principal reduto das relações de classe no cinema hoje. Se os documentários atuais tratam em menor proporção de operários de chão de fábrica, sindicalistas ou grevistas em relação aos burgueses capitalistas, ou de migrantes nordestinos, sertanejos miseráveis e analfabetos em relação a fazendeiros ou empregadores da construção civil em cidades grandes (como em *Viramundo* [Geraldo Sarno, 1968], *Maioria absoluta* [Leon Hirszman, 1964], *ABC da greve* [Leon Hirszman, 1990], *Linha de montagem* [Renato Tapajós, 1982], *Braços cruzados, máquinas paradas* [Roberto Gervitz, Sergio Toledo, 1979], entre outros), as profissões domésticas têm sido especialmente presentes hoje. *Babás*, *Santiago*, *Doméstica*, *Vigias* (os ofícios nomeiam quase todos os filmes) abordam funcionários que trabalham dentro dos apartamentos, casas ou prédios de padrões de classes média e alta, configurando relações que embaçam as fronteiras entre espaço público e privado, vida profissional e pessoal, formalidade e intimidade. Se de um lado, como aponta Carla Barros, “a intimidade age, de certo modo, ‘diluindo’ a aridez das relações de poder” (Barros, 2007, p.123), de outro, é capaz de embaralhar expectativas, deixando os sujeitos em lugares instáveis, confusos a respeito de direitos e deveres – “ela é quase da família”, diz a velha frase sobre as empregadas domésticas. Ao mesmo tempo em que dissolve a sobriedade e amacia as ordens, a proximidade afetiva mascara hierarquias e disfarça abusos de autoridade. Em ficções como *Trabalhar cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), relações entre padrões e empregados domésticos também são problematizadas, em relações de alteridade que figuram um intenso sentimento de medo e paranoia – a ameaça do *outro de classe* dentro de casa.

Diante dos filmes mencionados, fundados na interação entre diretor ou cinegrafista/patrão e sujeitos filmados/empregados, nota-se uma complexidade advinda do fato de que a uma relação social de poder preexistente sobrepõe-se uma relação cinematográfica de poder.

b) A arquitetura de um plano, a arquitetura de um espaço

Arquitetura adquire sentido, aqui, na derivação de arquitetar, isto é, a escritura de um plano, atuando quase como sinônimo de dispositivo, mas também remete aos espaços geográficos em que se situam os personagens na *mise-en-scène*. Entendemos dispositivo como o método dos filmes, a forma escolhida de aproximação de determinado objeto – o conceito aqui não se refere exatamente à concepção do cinema como dispositivo, mas à estratégia de filmagem, à criação de regras para lidar com a realidade (Lins, 2007), à estratégia narrativa que produz acontecimento na imagem e no mundo (Migliorin, 2005).

Falamos aqui do dispositivo como método, mas também de uma tendência mais específica do cinema documentário contemporâneo, a do filme-dispositivo, que contém em si uma rígida dimensão propositiva,

tornando visíveis seus caminhos de atuação/operação no mundo traçados previamente às filmagens. Dentre nosso conjunto de filmes, *Rua de mão dupla*, *Pacific*, *Doméstica*, *Vista mar* e *Câmara escura* poderiam aí ser incluídos por explicitarem seus marcados dispositivos, seguirem determinado protocolo de limitação temporal e/ou espacial, inventarem um jogo, planejarem um experimento. Cada um dos procedimentos, diferentes entre si, diz da relação do documentarista com os sujeitos filmados, da arquitetura de um plano de operação num dado contexto, da concepção de relação de alteridade, da ética no trato com o outro, enfim, de uma visão de mundo: “as maneiras de fazer são formas de pensamento” (Comolli, 2008, p.26).

Interessa observar a maneira como os dispositivos dão a ver os atravessamentos de poder que orbitam as relações de classe. Em *Doméstica*, por exemplo, por mais que a *mise-en-scène* esteja a cargo dos adolescentes, em alguns momentos vemos uma encenação elaborada em conjunto, com participação das empregadas em sugestões ou em fortes performances que guiam a atenção da câmera. Comportamentos reticentes e reservados também percorrem todo o filme, talvez como exercício de uma possibilidade de resistência diante do poder do outro – se não é sentida liberdade para negar ou interromper a realização do filme, justamente pelas relações de trabalho extrafílmicas, pelo menos há formas de resguardo, fuga, manutenção de privacidade nas filmagens e entrevistas. Afinal, se há poder, há também possibilidades de resistência – como nos diria Foucault.

Para além da arquitetura de um plano, pensamos que a arquitetura dos espaços e territórios é significativa de uma ocupação do espaço social e do modo como pessoas e classes se distribuem na dinâmica urbana. As coberturas em *Um lugar ao sol*, os apartamentos de frente para o oceano em *Vista mar*, o térreo e as guaritas confinadas e escuras em *Vigias*, os muros altos, as câmeras e os artefatos de proteção que tornam a casa uma fortaleza em *Câmara escura*, a casa com decoração e objetos pessoais de cada personagem que troca de lar em *Rua de mão dupla*, assim como as casas onipresentes (e por vezes imponentes) de *Santiago* e *Doméstica* e o navio no qual se passa inteiramente *Pacific* – são todos espaços/cenários ricos para investigação, a um só tempo palcos e agenciadores das mais diversas relações.

Vivências espaciais, urbanísticas e arquitetônicas da cidade muitas vezes funcionam como metáforas de hierarquias e pirâmides sociais: parece ser o caso de *Um lugar ao sol* e *Vigias*, que formam uma dupla particularmente interessante e complementar. Enquanto o primeiro aborda moradores de altas coberturas, o segundo trata dos porteiros e vigilantes que se situam no térreo dos edifícios; os primeiros têm visão livre do horizonte, os segundos são cercados por muros e grades; os primeiros desfrutam o sol, os segundos se embrenham na noite – uma fenda entre aqueles que dormem (in)tranquilos e os que vigiam seu sono. A metodologia de cotejo nos permite ver que diferenças de classe podem se situar não só internamente aos filmes, mas emergir entre eles, no seu contraste.

² A ideia do dispositivo de infiltração foi desenvolvida mais amplamente em outro artigo. Ver SOUTO, Mariana. O direto interno, o dispositivo de infiltração e a *mise-en-scène* do amator – Notas sobre *Pacific* e *Doméstica*. In: *Devires – Cinema e Humanidade*, Belo Horizonte, V.9, N.1, 2012.

³ Presença quase que retroativa, no caso de *Pacific*.

c) O dispositivo de infiltração²

Em alguns casos, o dispositivo desenhado pelo diretor parece fazer parte de uma estratégia de aproximação de um universo de intimidade a que não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de um diretor externo àquele ambiente, com equipe e equipamentos). Trata-se de um planejamento para contornar as barreiras impostas em determinados ambientes e espiar os contextos protegidos das casas ou do cotidiano de determinadas classes, sobretudo médias e altas.

Configura-se, em *Pacific*, *Doméstica*, *Vista mar* e *Câmara escura* um dispositivo de infiltração, um plano de inserção e entrada sorrateira em determinado universo, uma estratégia de ingresso que permite uma observação com o mínimo de impacto. Em alguns deles, a presença da equipe se resume a uma câmera,³ como se esse objeto carregasse e condensasse toda uma ideia de relação, toda uma proposta de filme, inserido e retirado de determinado terreno por controle remoto, à distância; depois de toda a aventura, ela volta a seus “donos”. A câmera funciona como aqueles pequenos espelhos erguidos sobre os muros para mirar território inimigo ou mesmo como um oco cavalo de Troia.

Câmara escura parte de proposta ainda mais radical. Nele, a câmera se torna artefato bélico, confundida com uma arma – um detector de presença, um rastreador de localização, uma bomba. Depois de apavorar alguns moradores com sua caixa misteriosa, o diretor Marcelo Pedroso é convocado a se explicar na polícia. O que pretendia com aquilo? O que fará com as imagens? Estas deixam a qualidade de registros cinematográficos para se tornarem evidência, prova de um possível crime. Pedroso utiliza a lógica dos próprios elementos que critica – a paranoia e a vigilância – para, de um modo um tanto quanto terrorista, desafiar modos de vida das camadas ricas e combater posturas da elite. Olho por olho, dente por dente.

Já em *Pacific* e *Doméstica*, a proposta parece ser buscar capturar determinado contexto sem interferências exteriores. Certamente a presença de Gabriel Mascaro ou de Marcelo Pedroso nas residências ou no navio produziria filmes inteiramente diferentes, incentivaria alguns comportamentos dos participantes, ao passo que inibiria outros. O dispositivo de ambos já atentava para tais questões, erigido de maneira específica, formulado com determinadas regras para fazer emergir (ou ao menos não afugentar) um importante elemento: a intimidade. Essa que só pode existir entre os que compartilham algum tipo de laço ou de história.

No entanto, não se pode pretender ingenuamente que as imagens sejam o puro registro de situações que aconteceriam independentemente da presença da câmera. Os cenários dos filmes são modificados pela inserção do aparato que filma; o dispositivo não é apenas uma forma de acesso a determinado universo encasulado, mas também um elemento produtivo. Se em *Pacific* a intervenção da equipe só ocorreu posteriormente

e o que vemos são as relações como elas teriam mesmo acontecido (mas não independentemente da presença de câmeras, em geral), em *Doméstica* as relações são produzidas pelo filme, já que os laços entre empregadas e padrões adolescentes recebem a mediação, imprevista, de uma câmera e de uma tarefa.

Se em *Doméstica* ou *Pacific* a infiltração tem como objetivo observar uma intimidade protegida, com baixo impacto do aparato cinematográfico, *Um lugar ao sol*, *Vista mar* e *Câmara escura* possuem um desejo de infiltrar que parece quase um fim em si mesmo, pois equivale à vitória de transpassar território inimigo, parte de um movimento de guerrilha. A intenção, nesse caso, é bélica.

* * *

Com seu caráter inconclusivo, este artigo lançou questões, plantou dúvidas e tracejou algumas hipóteses. Diante de um complexo panorama de ressurgimento das questões de classe no cinema brasileiro, trata-se de uma tentativa de averiguar a razoabilidade de possíveis leituras que possam ser, futuramente, desdobradas. Nesse nascente contexto de uma pequena “guinada coletiva”, em que cotejamos nove filmes dos anos 2000, algumas observações parecem desde já significativas, evidenciando algumas especificidades do aparecimento contemporâneo das questões de classe em comparação a épocas anteriores: o modo como as relações entre padrões e empregados domésticos se imiscui nas relações entre cineastas e sujeitos filmados, a arquitetura da *mise-en-scène* atravessada pelo poder e a constituição de sorrateiros e sofisticados dispositivos de infiltração.⁴

Referências bibliográficas

BARROS, Carla. *Trocas, hierarquias e mediação: as dimensões culturais do consumo em um grupo de empregadas domésticas*. Tese (doutorado). Instituto COPPEAD de Administração, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (no prelo).

⁴ Fragmentos do presente texto podem ser encontrados nos anais da 22ª Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação) e no artigo “Doméstica”, coescrito com Cláudia Mesquita, a ser publicado ainda em 2015 no livro *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros*, organizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, da UFMG.

LINS, C. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In *Sobre fazer documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário recente. In *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p.105-118, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*. Rio de Janeiro, 2005, vol. 3. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em 02/07/2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.



**II.
PERGUNTAS E RESPOSTAS,
CINEMA E DOMESTICAÇÃO**

Nem tudo está dito

Uma conversa entre Jean-Louis Comolli e Daniela Capelato sobre *Doméstica*

Daniela Capelato é formada em Comunicação, passou o ano de 1988 no Institut National de L'Audiovisuel (INA), na França, onde participou da produção de séries de documentários para televisões francesas, inglesas e alemãs. De 1995 a 2001, foi gerente do Núcleo de Cinema e Vídeo do Itaú Cultural, onde coordenou a realização de mostras de filmes, como “Anos 60” e “Marginalia 70”, e a produção de documentários, entre eles: *Santo forte*, de Eduardo Coutinho, e *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento. Em 2001 abriu a empresa DOC.FILMES que, em parceria com produtoras no Brasil e no exterior, realiza filmes de documentário e ficção. Atualmente desenvolve o projeto de longa-metragem *Um certo Joaquim*, de Marcelo Gomes, junto com a REC Produtores Associados, e o longa documentário *Um vidro na minha pele*, de Moara Passoni e Henrique Xavier, sobre a anorexia.

Jean-Louis Comolli é cineasta, teórico e crítico de cinema. Foi redator-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* de 1966 a 1971 e, atualmente, escreve para as revistas *Trafic* e *Images Documentaires*. Leciona nas universidades Paris VIII e Pompeu Fabra (Barcelona).

DANIELA CAPELATO – *Comecemos pelo procedimento. Como pensar o dispositivo do filme?*

JEAN-LOUIS COMOLLI – O dispositivo é bastante simples. Mas o que me parece interessante não é o dispositivo, que nada tem de extraordinário em si, e que poderia ter ido numa direção totalmente diversa se tivesse explorado mais elementos da relação entre patrões e empregados. Eu entendo que esse era o ponto sensível, mas, dito isso, o filme tem uma progressão, muito bem acabada, e que faz com que se torne cada vez mais óbvio o fato de que existe esse tipo de relacionamento estranho, quase incestuoso, entre uns e outros. Há um momento em que a empregada chega a fazer parte da família, tornando-se uma espécie de substituta da mãe. São coisas que podem ser observadas na prática, na realidade, e não só no Brasil, mas elas aparecem aqui e são, obviamente, coisas bastante fortes. Para mim, o essencial é o seguinte: o diretor soube respeitar e sustentar, mais do que respeitar, sustentar o discurso dessas mulheres. Um discurso muito simples, claro, mas ao mesmo tempo com muito peso, porque as histórias delas são violentas.

D.C. – *Foi um dos filmes mais violentos a que assisti em minha vida.*

J-L.C. – Essa violência aparece, mas ela aparece como convém, isto é, não na denúncia, como poderia ser, e poderia ter sido feito por outros, mas sim num tipo de confissão amigável, onde coisas são confiadas à câmera e à garota ou ao rapaz que está filmando, mas sem rancor e sem ressentimento, ou com muito pouco ressentimento.

Isso é só psicologia, mas do ponto de vista da formatação do discurso, é muito importante, porque ele nos aparece como um discurso... não diria sereno, mas um discurso revestido da experiência da vida. É disso que se trata.

Um discurso no qual a experiência de vida ganha densidade. Porém é um discurso que não é nem vazio, nem motivado só pela reclamação. Não tem quase nenhuma reclamação nesse filme, e, de certa maneira, essas mulheres estão carregando consigo uma alegria. Uma alegria de viver, mesmo que não seja sempre óbvia. Dá para sentir aquela energia, aquele desejo, aquela riqueza interna, que tem pouco espaço para se expressar dentro desse círculo estreito da faxina, da casa, da família, mas que, no entanto, está em jogo aí.

As personagens são magníficas. Como sempre, nesses casos, o espectador gostaria de ver mais, gostaria de entrar ainda mais na vida de cada uma delas, e isso termina, obviamente, num momento ou outro. Portanto, o princípio de frustração está funcionando. Mas o princípio de frustração, que incomoda o espectador, é um princípio muito bom. É o próprio princípio do cinema: tem que deixar perceber as coisas, deixá-las serem vislumbradas, deixá-las serem sentidas, sem esgotá-las nem repeti-las, nem ficar batendo na mesma tecla. Então isso nos dá certa liberdade. Trata-se de um discurso que poderia ter sido imposto, mas não é o caso.

Ao mesmo tempo, isso nos faz vislumbrar um filme que não foi feito, que poderia ter sido feito, e que poderia ter sido mais violento ainda do que este. Tenho a impressão de que a força e a violência que essas mulheres carregam consigo aparecem, sim, mas não foram trabalhadas como tal. Talvez pudessem ter sido trabalhadas numa versão ainda mais radical. Não sei se você viu esse filme, que é para mim uma das grandes referências do cinema do discurso filmado, o filme de Imamura que se chama *História do Japão do Pós-Guerra contada por uma garçonete* (*Nippon Sengoshi – Madamu onboro no Seikatsu*, 1970). Imamura, que devia frequentar muito essas casas noturnas, encontrou aí uma garçonete que é realmente extraordinária. Ela é quem está no centro do filme e conta a sua história, que é também a história do Japão, porque ela vem de uma família de açougueiros, uma classe separada, desprezada, discriminada etc. Esses açougueiros, durante a guerra, fizeram comércio clandestino e, claro, ficaram muito ricos. Ela conta isso, tranquilamente, como se fosse uma coisa natural. E assim conta tudo, com a mesma tranquilidade, a sua vida sexual, a sua opinião sobre o sexo com homens japoneses, que não são legais. Ela experimentou três ou quatro deles e achou muito ruim, eles são autoritários, exigentes, violentos etc. Mas, por outro lado, ela desenvolve cada vez mais carinho e amor pelos marinheiros americanos que param no porto militar de Yokozuka. A genialidade desse filme vem do confronto dessa moça com as imagens, exibidas para ela pelo diretor, de acontecimentos do período pós-guerra, a partir do dia da derrota até o momento da filmagem, um período bastante longo, de 30 ou 25 anos. Ela não só vai comentando tais acontecimentos, mas os comenta como alguém que os atravessou. Percebe-se que ocorreram grandes dramas, mas que ela ficou à margem disso, sem ligar para isso. Ela conta histórias de estudantes japoneses, de brigas de bar...

A história do Japão é uma história feita de uma violência que eu não suspeitava, muita violência mesmo. Assiste-se ao assassinato do Primeiro Ministro socialista no meio do Parlamento, perfurado por um punhal, e outras

coisas de igual densidade. E, pouco a pouco, o próprio corpo do Japão está sendo invadido pelo *American Way of Life*, com as suas tradições entrando em colapso, com as leis americanas tomando o lugar das leis japonesas e, ao mesmo tempo, aquela garota despreza o homem japonês em favor do homem americano. Há aí uma correspondência entre o corpo social e o corpo individual. Isso é muito interessante. Tudo isso para dizer que Imamura a filma falando do início até o fim, durante duas horas, mostrando também os arquivos a que se refere.

Então, o que dá para perceber – e eu acho formidável poder percebê-lo, e é a própria riqueza de *Doméstica* –, o que dá para sentir é que tudo está aqui, mas nem tudo está dito. O filme não esgota as personagens. Ele as abandona depois de certo momento, depois de ter falado coisas importantes, e não tenta ir além. Tal princípio é tanto positivo como negativo, como muitas vezes ocorre no cinema. É ambivalente. É positivo porque sobra um campo externo que o espectador tem que preencher, imaginando coisas. E, ao mesmo tempo, não é tão positivo assim porque isso faz pensar em uma falta de ousadia. Frente à câmera, o discurso é forte, mas fiquei com a impressão de que, do outro lado, é menos forte. Não é preguiçoso, mas, enfim, não procura mais do que o proposto no dispositivo.

As pessoas pensam que, hoje, os grandes filmes sobre o discurso, depois do filme de Imamura e de muitos outros, são filmes nos quais o discurso é livre, administrado de uma maneira muito flexível e muito cuidadosa, sem violência, sem se intrometer nele, mas permitindo que ele se desenrole livremente. Tudo isso é muito bom, mas, dentro da enorme cacofonia e da confusão geral de todos os discursos, das bilhões de palavras compartilhadas entre todo o planeta, e que nos atingem permanentemente por meio do rádio e da televisão, como dizia Gilles Deleuze, todo mundo tem a palavra. O problema são as condições. Porém o cinema continua sendo sempre o cinema. Fazer com que as pessoas se expressem não é coisa fácil, e o diretor consegue isso muito bem. Mas depois disso, será mesmo que ele constrói um dispositivo que permite que se escute realmente que se ouça realmente o que essas mulheres falam? Parcialmente sim, mas parcialmente nem tanto... Isso expressa uma reserva minha. Parcialmente não porque, precisamente, do lado da câmera, do lado de quem está filmando, tem pouco trabalho.

Quer dizer: alguns fragmentos deixam a gente ver que a fala dessas empregadas domésticas envolve emocionalmente as pessoas que as estão filmando. Ao mesmo tempo, muitas vezes, elas falam desses jovens. E é precisamente por isso que são eles quem as filma. Mas a violência ou a força do que elas estão falando não está necessariamente sendo escutada pela garota ou o rapaz que está filmando. Há uma desigualdade que faz com que a escuta do espectador não esteja dirigida para um outro tipo de escuta, que seria a das personagens. No entanto, filmar sempre supõe uma escuta. A câmera é um ouvido, filmar é escutar. E o que é escutar? Escutar é absorver para dentro do seu corpo o discurso do outro. E, portanto, de certa maneira, ser modificado, ser transformado, ser atingido. Passando pelo corpo, ele faz sentido. O cinema é feito para filmar isso.

Admito que isso não seja uma coisa muito fácil, mas é disso mesmo que se trata. Trata-se de fazer com que a escuta do espectador, que é obviamente necessária, indispensável, e, dentro desse tipo de filme, obrigatória, se torne possível. Mas essa escuta não é automática, tem que ser construída. É preciso construir a escuta do espectador.

D.C. – *É uma das grandes questões do filme. O diretor só intervém no momento da edição. Ele não é um corpo, não é o sujeito do filme. O sujeito é alguém que também é objeto do filme. Mas, não dá para saber, por meio dessas entrevistas e dessa escuta, qual o lugar daquele que é objeto do filme.*

J-L.C. – Claro que eu deixei de lado o lugar do diretor, que é um lugar real e que não aparece na ficção que o filme propõe. O que aparece nessa ficção é o fato de que há crianças nessas famílias, e que cada uma delas tem relações com as empregadas. Então a relação subsidiária, a relação com os servidores, aquela entre as domésticas e a criança da casa, que é um antigo clássico da literatura, em Dickens e outros, essa relação é duplicada pelo fato de ser a criança quem está filmando. A garota ou o rapaz está filmando a sua babá, aquela que teve a função de babá, e é interessante ver essa duplicação.

D.C. – *É o dominador e o dominado, é uma relação de autoridade.*

J-L.C. – Tem isso, mas quando se filma alguém, a gente tem que se envolver totalmente, e estabelecer outra relação que não a predatória. Eu chamaria isso de história de amor. Tem alguma coisa que está circulando entre as duas partes. Isso está presente no filme, potencialmente, virtualmente, o que é bom, mas eu diria que falta um espelho onde seria possível ver o rosto dessas crianças quando a doméstica fala isto ou aquilo. Não se trata de ver tudo, de ir ao limite da obscenidade, mas acho que poderia haver um outro tipo de distanciamento, que poderia ter sido mais forte. Falar, elas falam. Mas quem as ouve? Aparentemente, no filme, aqueles que filmam não são construídos como os que escutam. Eles são construídos como os que filmam. Assim, não tem nenhum momento em que eles sejam vistos escutando, em que eles respondam. Poderiam falar em algum momento: *não, isso que você está falando não é verdade*, ou *não sei*. Poderia haver um diálogo.

D.C. – *Esse filme tem a ver com a história do Brasil e o seu contexto bem particular. O Brasil é um país onde o processo do fim da escravidão, e até a própria Independência, tudo isso foi sempre feito de maneira muito negociada. As coisas são sempre negociadas, apesar de muitos conflitos e resistências. Claro que houve alguns grupos de escravos que resistiram, e muito, e até lutaram, mas costumava haver um jogo entre o mundo dos brancos, portugueses ou outros, e o mundo dos escravos, que se confundem, passando muito pela sedução, pelo sexo, e pela entrada dos escravos na esfera privada dos brancos e da elite dominante. E as coisas acabam por se resolver. O brasileiro típico é alguém que não gosta de falar em política.*

Assuntos como esse, a questão das empregadas domésticas, é um assunto tabu no Brasil. Quando o filme estreou, o Congresso tinha acabado de aprovar a primeira lei que organizava a vida dessas empregadas, porque essa vida não era regulamentada. Agora, elas têm horários, têm que descansar na hora do almoço. Muitas coisas assim mudaram completamente a relação profissional. Elas começam a ter direitos, uma certa emancipação, uma vida privada, que estão bem distantes da vida em domicílio que tinham até hoje. Para famílias que dependem inteiramente dessas mulheres, isso foi uma crise. Tivemos muitos debates. Sociológica e antropológicamente, isso muda totalmente as coisas. Como conseguir a emancipação? Onde está o jogo de conflito? Acho que neste filme o não conflito é o grande conflito.

J-L.C. – Essas duas categorias, padrões e empregados domésticos, são ligadas pela vida em comum, a convivência no dia a dia, o cuidado com as crianças etc., e, de certa maneira, essa interdependência torna quase impossível a dissociação dessas ligações, porque são necessárias. No filme de Losey, *O criado (The Servant, 1963)*, o senhor se torna o escravo, aquele que serve.

D.C. – *É um jogo hegeliano no qual a relação entre o senhor e o escravo se torna quase histórica.*

J-L.C. – Isso corresponde a uma necessidade dos dois lados. Do lado do senhor, a necessidade de parecer não estar explorando ou desprezando, de estar sendo um bom patrão, respeitável.

D.C. – *Há essa mulher, Gracinha, que enche a casa, faz parte da casa. De repente, ela fala que não consegue se lembrar da última vez que voltou para a casa dela. Não tinha folga fazia muito tempo, e depois de um tempo ela começa a contar a história da morte do filho, enquanto ela estava com os padrões, trabalhando. Quando chegou a notícia, ela estava no trabalho, sem nem saber há quanto tempo não via o próprio filho.*

J-L.C. – Isso é o que se chama “rachadura”. Tudo parece ótimo, mas de repente se descobre uma rachadura, e quando a esticamos um pouco, descobre-se todo o horror. Descobre-se que os pobres no Brasil têm vidas mais dramáticas, mais perigosas do que os ricos.

Há uma honestidade, e entende-se que o realizador se preocupa em fazer com que aquelas mulheres, ou aquele homem, apareçam assim como são, com a sua força, a sua beleza, a sua maluquice e os seus dramas também. Estamos na frente de personagens, de verdadeiros personagens. Isso é o que gosto neste filme, como eu também gosto nos grandes documentários. O trabalho consiste em deixar o outro aparecer. Porque o outro não está ao meu serviço. Ao contrário da ficção, o outro é livre. Essas mulheres, essas empregadas, podiam perfeitamente ter decidido que não queriam ser empregadas. Aliás, tem momentos em que elas pedem para parar a filmagem.

O privilégio do cinema dito documentário é deixar às pessoas que estão sendo filmadas a liberdade de parar o filme. Uma coisa inimaginável dentro de um filme de ficção...

D.C. – Ao mesmo tempo, cada mulher é uma pequena ficção. Cada uma traz uma história, quase mítica, mitológica.

J-L.C. – Eu vou provavelmente evocar este filme num futuro texto meu, porque confirma uma das hipóteses que conduzem constantemente o meu trabalho, e que é o seguinte: o que fica revelado pelo cinema dito documentário é que cada pessoa carrega ficções. A ficção está em cada sujeito. Só que, na maior parte do tempo, essas ficções não aparecem. Elas ficam enterradas, as pessoas não têm tempo, são muito ocupadas, ou não têm os meios intelectuais para revelar isso, mas cada ser humano carrega ficções. E o que chamamos “viver” significa fabricar ficção. Construir uma ficção de si em que cada um é o herói, o sujeito e a vítima. Isso é o que o cinema documentário revela, enquanto no cinema de ficção, isso existe por meio da procuração do outro, do ator ou do personagem. Mas no documentário, está aqui mesmo, trata-se do teu vizinho, e não é exatamente a mesma coisa.

Cada sujeito tem a sua singularidade. Que faz com que a ficção dele não se pareça por completo com a ficção do vizinho. Mesmo se ambos são caminhoneiros, viajando cada semana entre Varsóvia e Paris, cada um tem sua própria ficção. Isso é que é importante para mim. Porque é isso que dá a esperança na salvação do ser humano. Essa questão coloca-se hoje com uma extrema acuidade, porque estamos assistindo à destruição da humanidade, da própria humanidade do ser humano.

D.C. – O mundo de Doméstica é muito feminino, mas há muitos meninos que filmam essas mulheres.

J-L.C. – Isso é muito importante. Eu estou convencido de que, no cinema, mulheres devem filmar os homens, e homens filmar as mulheres. Tenho certeza disso.

D.C. – Por quê?

J-L.C. – Porque o dispositivo cinematográfico, por si só, restabelece uma certa igualdade. Assim, essa igualdade, no caso da relação entre homens e mulheres, faz com que o homem fique diminuído, o que é muito importante, e que a mulher fique aumentada, o que também é muito importante. Eu amo, e já filmei muitas vezes as mulheres, dentro do seu trabalho, no seu discurso etc. E a cada vez elas são muito fortes. Elas são mais poderosas do que os homens.

D.C. – Como pensar o lugar do espectador em Doméstica?

J-L.C. – Para mim, o lugar do espectador é, antes de tudo, o lugar do ouvinte. Porque num filme, o que se passa, antes de qualquer coisa, do diretor ao espectador, é a escuta. Uma das dimensões que aparecem no filme – que sempre aparece nos documentários, mas que é bem típica deste – é que as pessoas que estão sendo filmadas, sejam elas quem forem, têm consciência de que aquele é um momento privilegiado, e elas se aproveitam disso. Não é sempre o caso, mas na maior parte do tempo, elas sabem que não vão ser filmadas muitas vezes, então aproveitam esse espaço. Qualquer ator tem esperança de ser filmado várias vezes na sua vida, e muitos deles o conseguem, mas para pessoas como você e eu, não é o caso. Acho que todo o mundo sabe disso, e faz isso: agora estou sendo filmado, é agora que tenho que aparecer. Eu vi vários outros documentários brasileiros nos quais nem os corpos nem os discursos foram abordados de uma maneira tão bem-sucedida. Muitas vezes, é até o oposto. Pessoas não são levadas a sério, não são tratadas como personagens, por assim dizer, e elas têm muito pouco espaço para existir.

Doméstica, domesticação e servilismo

POR *Nicole Brenez*

Nicole Brenez é crítica de cinema, teórica e historiadora. Professora da Universidade Paris III (Sorbonne Nouvelle), é programadora das sessões de vanguarda da Cinemateca Francesa e da seção experimental do festival Cinéma du Réel. Programou mostras especiais para instituições como os Anthology Film Archives, a Tate Modern, o Filmmuseum de Viena e a Cinemateca Portuguesa. É autora de *De la figure en general et du corps en particulier* (Ed. De Boeck, 1998), *Abel Ferrara: Le mal mais sans fleurs* (Ed. Cahiers du Cinéma, 2008) e organizadora de *Jeune, dure et pure! – Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (Cinemathèque Française, 2001), entre outros.

Na história das representações coletivas, as domésticas conhecem três tratamentos principais: seja a sublimidade da dedicação (versão Agar, dada por Sarah a Abraão no Antigo Testamento, tradição que decorre até sua brilhante crítica por Gustave Flaubert em *Un cœur simple* [Um coração simples], 1876); seja a violência da revolta e da estranheza (versão política com Spartacus ou versão psicológica com as irmãs Papin, que, em 1933, assassinam suas patroas e inspiram Jean Genet e Nico Papatakis); seja o alinhamento mimético com seus donos (tradição da Antiguidade, do teatro grego e latino, que dá a possibilidade aos deuteragonistas de explicitar o que permanece implícito do lado dos protagonistas, inclusive as pulsões libidinais).

Mas, com *Doméstica*, Gabriel Mascaro explora outro campo, o mais ingrato possível, onde eventos, peripécias, heroísmo positivo ou negativo são menos prováveis. Ele explora o campo da resignação.

Com suavidade, graças ao dispositivo de delegação da produção das imagens, *Doméstica* descreve todas as opressões concedidas que pesam nos sete trabalhadores domésticos (seis mulheres e um homem) para os quais, alternadamente, o filme revela alguns momentos de vida: saturação física do tempo pelo trabalho repetitivo e desinteressante; saturação afetiva da mente por causa das necessidades dos outros; saturação psíquica do imaginário por causa da televisão e do rádio; exploração por seus padrões de forma amável e, sobretudo, tóxica; pobreza endêmica; exploração por seus cônjuges que quase sempre os abandonaram; exploração da imagem pelos adolescentes que filmam. Os domésticos muitas vezes choram; às vezes, desmoroando-se, cantam para atordoar-se e aliviar-se um instante; dançam para criar um momento de prazer que o filme assume como o mais perturbador, embaraçoso e transgressivo possível (a dança muito sensual de Flávia diante da criança com deficiência). Eles não protestam e nunca se revoltam.

O ponto de vista do filme reside na sua estrutura. *Doméstica* constrói inicialmente um percurso econômico: do primeiro até o sexto episódio, o filme marca um mergulho cada vez mais vertiginoso que vai da modéstia à miséria (privação material de Flávia, que ainda tem um teto para morar, e pobreza psíquica de Sérgio, incapaz de se manter ou sustentar a sua família, por isso acolhido por uma patroa na aliança das suas angústias respectivas, e que não tem nem seu próprio lar).

Mas num segundo momento, através do laço que o sétimo e o primeiro episódios formam, o filme constrói um percurso político: nos leva dos cantos da alienação (as musiquinhas de amor no rádio) até o mais famoso protesto musical, *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan (1962). Nos leva, ainda, das imagens de reificação (as telenovelas) até as fotografias de família que atestam com crueza a existência do destino econômico. Duas meninas crescem juntas na maior amizade, mas uma delas torna-se empregada doméstica da outra. Como fala a burguesa, numa cena de violência simbólica assustadora, repleta de má consciência e hipocrisia: “tive de me afirmar como patroa”.

Ao longo do filme, a noção mesma de *domesticação* aparece tanto quanto o retrato individuado de sete trabalhadores domésticos: a alienação de si pela força latente das obrigações familiares, o consentimento tácito, a automutilação psíquica. E isso acontece tanto do lado dos senhores como dos escravos. Quando a mãe de família revela ter levado Lena para o hospital sem esperar o parto, com lágrimas de arrependimento, vergonha e autocompaixão, flui toda a violência ordinária, não somente da luta de classes, mas da maneira como cada um se conforma folgadoamente: pequeno fluxo escapando da grande latência. E é isso o que é realmente servil, não a condição de doméstica: o servilismo aos seus interesses de classe, a identificação com uma posição e uma função social, a conformação com um estatuto, em vez da lealdade com seus próprios sentimentos. Neste sentido, *Doméstica* cumpre um trabalho visual importante, como aqueles que Gabriel Tarde havia desenvolvido sobre as formas da hesitação (*Les lois de l'imitation* [As leis da imitação], 1890, que inspiraram Marcel Proust) ou Georg Simmel sobre os caminhos da dominação no centro das formas de socialização (*Sociologie* [Sociologia], 1908).

Gostaríamos de poder mostrar a Vanuza, Dilma, Gracinha, Lena, Flávia, Sérgio e Lucimar o documentário *Remue-ménage dans la sous-traitance* [Reviravolta na terceirização], de Ivora Cusack (2008, 70'). Durante quatro anos, dois coletivos seguiram a luta de umas vinte empregadas domésticas em Paris. Exploradas por uma empresa de terceirização, essas mulheres imigrantes que vieram do Senegal, da Mauritânia e da Martinica, e sobre as quais pesam todas as desvantagens sociais legadas pela tradição e as injustiças multiplicadas pela globalização, aprenderam a lutar, a se defender, a conquistar seus direitos, a combater por si mesmas e também para os outros. Deveriam limpar e colocar tudo em ordem, mas aprenderam a desarrumar tudo: o estatuto de esposa e mãe, os *halls* de hotéis que as empregavam e onde organizam piqueniques de greve, a ordem social e

econômica que as confinava ao estatuto de escravas silenciosas e invisíveis. Gostaríamos que o júbilo daquelas que, como Fatoumata Coulibaly, conseguiram superar a exploração, a demissão, a timidez, a falta de conhecimento dos direitos trabalhistas e da língua francesa se tornasse contagioso. Imaginamos as domésticas brasileiras descobrindo o percurso de suas semelhantes imigrantes na França. Vemo-las, talvez com Luiz ao lado, o filho magnífico que filma com tanta relevância política o momento em que Lucimar assina a autorização de uso de sua imagem, desligando a televisão para procurar na internet o site da Organização Internacional do Trabalho.

A obrigação de perguntar é diferente da obrigação de responder

POR *Moacir dos Anjos*

Moacir dos Anjos é pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco e foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (2001-2006), ambos no Recife. Foi curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza (2011) e da Bienal de São Paulo (2010). É autor dos livros *Local/Global*, *Arte em Trânsito* (2005) e *ArteBra Crítica* (2010), além de editor do *Caderno Sesc Videobrasil 8 - Pertença* (2013).

Doméstica (2012) não é um acaso. É filme que desdobra e adensa a investigação original que seu diretor, Gabriel Mascaro, iniciou em outros trabalhos. Pesquisa que alia a vontade de fraturar consensos que organizam e limitam modos de vida à busca da inventividade formal que existe em potência no cinema. Fissuras em maneiras assentadas de entender o mundo que não estão sugeridas ou inscritas em discursos que antecedem os filmes, apenas se fazendo presentes através dos inventos que seu realizador protagoniza.¹ Não se pretende aqui, todavia, mapear em detalhes como esse ideário construtivo amplo opera em *Doméstica*, ou mesmo avaliar o que dele resulta nesse caso específico, mas somente indicar questões que atravessam e ancoram com firmeza o filme, conferindo-lhe a marca de obra madura cujos significados não se acomodam em limites rígidos.

Se *Doméstica* parece ser, em uma aproximação primeira e ligeira, um filme sobre a vida dos que trabalham em casas de outros cuidando de tarefas cotidianas, o seu processo de construção amplia e complica essa impressão. Em seu desdobrar no tempo, fica claro que o objeto de *Doméstica* vai além e desvia do que seu título pode sugerir, detendo-se na natureza das *relações* que essas mulheres (e, em raras vezes, homens) estabelecem com as famílias de seus patrões. Relações em que se aproximam e se tocam, sem se misturar plenamente, formas agudamente distintas de pertencer ao mundo e algo que se assemelha à afeição compartilhada. É por estar interessado no que existe de impreciso nessas ligações – e não apenas na descrição, em imagens e falas, do que caracterizaria o serviço doméstico remunerado – que Gabriel Mascaro abdica da autoridade que o papel de diretor do filme lhe emprestaria para entrevistar empregadas, solicitando a sete adolescentes que convivem diariamente com elas que o façam em seu lugar.

¹ Ver, em particular, os filmes *KFZ-1348* (2008), codirigido por Marcelo Pedroso, *Um lugar ao sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *A onda traz, o vento leva* (2012), em que temas e questões diversas são apresentados por meio de dispositivos fílmicos concebidos em função de suas especificidades.

Por um período de uma semana, cada um desses jovens, residentes em partes diversas do Brasil, filmou e conversou com aquelas que trabalham em suas casas cozinhando, limpando, passando roupa, cuidando de crianças, entre várias outras atividades genericamente designadas como do âmbito da morada. A Gabriel Mascaro coube editar o material bruto produzido nesses encontros, apresentando, em episódios encadeados, um recorte possível de uma realidade que não se deixa fixar facilmente. Encontros que, exibidos de dado jeito, terminam por tornar mais evidente a natureza daquilo que separa pessoas como as temporariamente aproximadas em *Doméstica*.

A escolha de adolescentes como interlocutores das empregadas entrevistadas – em lugar de seus pais, que efetivamente as empregam em suas residências – minimiza o constrangimento que uma explícita subordinação econômica poderia causar nos encontros filmados. Apesar de também “donos” das casas onde aquelas trabalham, esses jovens ainda não trazem desenvolvidos e inscritos, em seus corpos e falas, todos os mecanismos de separação social que é provável que marquem e controlem o seu comportamento na vida adulta. E por não estarem implicados diretamente no assalariamento que mantém as empregadas a serviço deles e de seus pais, os adolescentes-entrevistadores se sentem menos inibidos de explorar sua curiosidade sobre as vidas daquelas, tendo adicionalmente, como alibi para isso, a missão que lhes foi confiada pelo diretor do filme.

Do ponto de vista das empregadas, contudo, o inescapável fato de esses jovens serem filhos de seus empregadores estabelece uma evidente clivagem entre as suas falas e as deles, mesmo que não tão acentuada como a que se imporia na hipotética situação de serem os pais dos adolescentes a lhes estarem formulando questões pessoais. Situação que faz com que as domésticas se sintam, em diferentes medidas, quase que obrigadas a responder às perguntas que lhes são dirigidas, até quando não estão à vontade para tanto. Relação desigual de poder que está impressa até na maneira de obter, delas, a concordância de uso das imagens feitas por seus entrevistadores, que, como mostrado em um momento do filme, quase não deixa margem à recusa.

A ambiguidade dessa relação entre os filhos dos empregadores (entrevistadores) e empregadas (entrevistadas) é acentuada pelo longo tempo de convívio que possuem uns com os outros – não raro mais de uma década e, em certos casos, coincidindo com as idades dos primeiros. Algumas das domésticas filmadas conheceram os jovens que agora as indagam sobre suas vidas quando eram ainda crianças e em tudo delas dependentes, estabelecendo laços fortes não totalmente regulados por distinções de classe ou ocupação. Regulações que se tornam gradualmente

mais claras e impositivas, à medida que os filhos dos donos da casa se aproximam da vida adulta. É nesse espaço estreito entre a intimidade que certamente já foi maior e uma estranheza que pouco a pouco se cristaliza que acontecem os encontros mostrados no filme. Não à toa, um de seus méritos é justamente capturar circunstâncias em que, nessas relações, noções de proximidade e distância se confundem.

Em *Doméstica*, a obrigação de perguntar não é da mesma natureza que a obrigação de responder. Enquanto a primeira é fruto de um acordo entre iguais com o realizador do filme, a segunda é quase uma imposição, dada a relação hierárquica que existe entre os adolescentes que formulam as questões e as empregadas a quem eles se reportam. Em várias ocasiões, todavia, perguntas e respostas se descolam do que seria esperado dessas partições rígidas entre exercer o mando e obedecer; momentos em que o processo de filmar se impõe como dispositivo crítico diverso de qualquer outro. A necessidade de esses jovens procurarem saber fatos da vida daquelas que trabalham em suas residências – imperativo para que o projeto afinal se desenvolva – convoca e autoriza essas domésticas a falarem de assuntos que, de outro modo, jamais seriam mencionados naquele lugar ou diante daquelas pessoas. Assuntos que por vezes devolvem, para os entrevistadores, questões que os desacomodam e que perturbam, mesmo que pouco e por limitado tempo, a naturalização do estado do mundo em que vivem.

Em sua maior parte, são relatos que evocam, menos ou mais explicitamente, o abismo social que distancia pessoas que convivem diariamente em um dado espaço físico, e que, muitas vezes, dormem na mesma casa, como é ainda comum no país. Em contraste com o ambiente quase sempre seguro e materialmente amparado das moradias onde as entrevistadas trabalham, ouvem-se histórias de brutalidades físicas e morais a que elas foram ou são submetidas por pessoas que lhes foram ou são próximas. Fica-se sabendo que uma teve o dinheiro dado pelo pai roubado pelo marido, que a deixava trancada no lugar precário onde moravam e a obrigava a lavar roupa suja dos outros que ele trazia, gerando renda a que ela não tinha acesso. De outra, que engravidou de trigêmeos e abortou depois dos chutes que o marido desferiu em sua barriga, o que a fez obviamente afastar-se dele e fechar-se para qualquer outra experiência conjugal. São relatos de dores que, não houvesse a instigação do outro, talvez jamais fossem enunciadas naqueles espaços.

Mas há também histórias que desvelam desigualdades que apenas o trabalho chamado doméstico produz e mantém. Narrações que ensinam, de um jeito quase sempre hesitante – situadas que estão entre a vontade de falar e o medo de dizer –, o quanto aquelas moradas são, além de lugar de serviço e de abrigo contra uma violência externa e extrema, ambientes que geram e renovam outras formas de sofrimento. É o caso da empregada a quem foi

pedido que ficasse três meses sem voltar à cidade onde mora sua família, de modo a cuidar da avó enferma da jovem que a entrevista, impedindo-a, por má sorte, de estar junto aos seus parentes quando o único filho que tinha foi assassinado. Sem que haja sinal algum de revolta em sua fala triste, transparece, entretanto, a consciência de um tempo de vida que se esvai sem que haja sobre ele qualquer domínio. Dor semelhante à manifestada na história de outra, que, tendo sido a amiga mais próxima da dona da casa quando ambas eram crianças – era filha da caseira da bisavó da patroa, em cidade do interior que a família daquela visitava sempre –, foi chamada, quando jovem adulta, a vir para a cidade grande e trabalhar como doméstica para a antiga companheira de brincadeiras. Daquele tempo de equidade ingênua, ainda guarda e exhibe, com misto de afeto e incredulidade, um álbum de retratos em cujas páginas não se pode adivinhar no que se transformaria aquela relação, embora nada nela seja, em retrospecto, incomum ou estranho. Instigada pelo adolescente que a entrevista a falar sobre o que mudou no relacionamento entre ela e sua antiga amiga (atual patroa), somente concede dizer, após longo silêncio prudente, que a relação entre as duas está, com o passar do tempo, “amadurecendo”.

* * *

Há imagens e sons que são recorrentes em quase todas as residências onde se desenrolam as entrevistas mostradas no filme, sugerindo, por repetição, os modos de inscrição dessas pessoas no mundo do trabalho. É eloquente, a esse respeito, a quantidade de cenas que dão testemunho claro sobre a natureza manual das atividades caseiras, para as quais os patrões, usualmente envolvidos em ocupações de caráter distinto, não mais têm tempo ou não possuem habilidade para realizar: lavar e passar roupa, cozinhar todo tipo de comida, limpar a casa inteira, cuidar do animal de estimação, servir de motorista. Atividades que são acompanhadas, quase como um padrão, dos sons capturados dos rádios com muita frequência ligados, entre os quais se destacam a música romântica e a pregação religiosa, aparentes alentos para vidas marcadas por perdas e faltas. São imagens e sons que evidenciam uma determinada partilha social de afazeres e aspirações, na qual a essas trabalhadoras cabem tarefas que outros não querem e amparos de que outros não parecem precisar.

A reiteração desses e outros aspectos da vida das domésticas é claramente fruto do esforço de edição de Gabriel Mascaro, já que a ele coube excluir a maior parte do material filmado pelos jovens que participaram de seu projeto, articulando o restante no ritmo e no tempo que escolheu e criando um sentido possível para o trabalho. Por meio de cortes precisos e do encadeamento das sequências por fim escolhidas, o diretor do filme aparenta ter estado sempre ao lado dos adolescentes encarregados de entrevistar as empregadas, impressão falsa que é resultado do dispositivo de criação que adota, no qual delega a outros a construção e captura das cenas, mas não se

ausenta do processo de lhes atribuir significados. E são essas eleições cuidadosas que melhor esclarecem o que almeja, afinal, *Doméstica*: evidenciar algo que, de tão presente nas formas de sociabilidade vigentes no Brasil, não é sempre percebido como violência crônica sofrida por alguns.

Essa evidência não se estabelece, no filme, de maneira estridente. É, ao contrário, por meio do acúmulo de despreziosas imagens e de falas baixas – ou dos silêncios que as antecipam ou que delas sucedem – que desigualdades sociais seculares vão sendo apresentadas e confirmadas como coisa normalizada por práticas e leis. *Doméstica* não se ocupa em apontar, com clareza didática, a eventual ou corriqueira burla de direitos empregatícios básicos há décadas já usufruídos por outras categorias de trabalhadores, os quais apenas com muito atraso e com alcance limitado foram reconhecidos pela legislação brasileira. Não há traço de denúncia rasa no que é apresentado. Trata-se, sobretudo, de dar a ver, por meios próprios à construção fílmica, a persistência e a reprodução, mesmo que sob o respaldo do contrato seguro, de um tipo de relação ainda tributária de um passado de radical separação entre pessoas a partir do que fazem e do que podem fazer; a partir do que dizem e do que podem dizer.

* * *

Doméstica é filmado, a maior parte do tempo, dentro das casas onde moram os entrevistadores e que são os lugares de trabalho das entrevistadas. E embora as câmeras tenham como objeto focal os corpos e rostos das empregadas, inevitavelmente registram também os aposentos onde estas fazem suas tarefas e aqueles onde muitas vezes dormem, confundindo espaços que, para quase qualquer outra categoria profissional, são separados com clareza. A própria existência do “quarto da empregada” na residência do empregador é indício da relação dúbia que existe entre aqueles que, em tese, se relacionariam somente através da impessoalidade do oferecimento de serviços em troca de uma soma de dinheiro. Mas se é certo que partilham a mesma morada, os quartos destinados às empregadas são planejados de modo a não deixar quaisquer dúvidas quanto ao lugar de subordinação extrema daquelas pessoas aos donos das casas onde trabalham.

Quando comparados aos demais aposentos das habitações, esses quartos ocupam, invariável e ostensivamente, os piores espaços em termos de ventilação ou luz natural. São parte das chamadas “áreas de serviço” das residências, corroborando o processo de redução daquelas pessoas à condição de mais uma coisa necessária ao funcionamento ordinário de certo modelo de habitar. Situação que faz com que um empregado entrevistado no filme e considerado membro da família para a qual trabalha – cuidou das filhas da patroa desde quando eram crianças pequenas e participa das ceias de Natal como se fosse parente daquela – durma, a despeito disso, em pequeno quarto nos fundos do quintal, ao lado de outro recinto onde dormem os cachorros de quem igualmente

toma conta. Esse paradoxo é apresentado e reforçado em *Doméstica* mais por meio de sugestões de montagem do que por captação de imagens que o denunciem, uma vez que os próprios jovens que o registram não o parecem perceber nitidamente, tamanha a naturalidade com que convivem com essa partição das atribuições e dos espaços destinados a eles e aos outros em suas casas.²

Mas também as entrevistadas não apontam, de forma clara, a existência de descompasso entre uma suposta proximidade entre empregadas e patrões e a arquitetura que os separa de maneira radical, por vezes expressando, inversamente, um sentimento de gratidão por serem acolhidas e cuidadas. É o caso de uma que destaca, com alegria, o fato de ter recebido de seus empregadores um colchão ortopédico e um ventilador de presente; ou da outra que, tendo dado à luz um bebê quando já morava na casa como empregada, teve seu quarto remodelado para nele caber um berço e outros objetos necessários para cuidar da filha recém-nascida. Algumas delas guardam ainda, em seus apertados armários vez por outra mostrados, álbuns de retratos que incluem fotos de aniversários dos filhos dos donos das residências onde trabalham, como se eles fossem parte de suas famílias; ou, inversamente, como se assim alimentassem a ilusão de que integram as famílias dos patrões. Ilusão que é contradita, contudo, pela evidência dura das disparidades físicas dos lugares onde uns e outros dormem, situação em que a arquitetura ecoa e reforça uma distribuição social desigual de possibilidades.

* * *

Há dois dos encontros filmados que diferem, em aspectos importantes, dos cinco demais. Em um deles, a patroa da empregada entrevistada é, também ela, doméstica. Por não ter com quem deixar o filho com deficiência enquanto está em serviço, ela se vê obrigada a reproduzir e a inverter, na própria casa, a relação a que se submete em outro lugar. A relativa pobreza material de sua morada, evidente em tudo que é mostrado, desarranja ideias preconcebidas do tipo de residência em que se espera encontrar trabalho doméstico pago. A cor da pele da jovem que filma sua relação com a empregada – escura como a da entrevistada – contribui, ademais, para que se evitem identificações rigorosas entre ocupação e raça. É necessário atentar, todavia, ao fato de que foi a necessidade extrema de zelar por alguém que requer cuidados permanentes, e não o desejo autônomo de organizar mais comodamente a vida, que levou à contratação de uma empregada em ambiente em que, não houvesse a situação familiar descrita, haveria poucas probabilidades de isso ocorrer. É o caráter de exceção desse episódio, portanto, que o faz mais relevante para o argumento de *Doméstica*.

Um outro encontro que é singular dentre todos os apresentados é aquele em que expectativas sobre o gênero do servidor doméstico são desafiadas, cabendo a um homem o papel do entrevistado. Tanto mais

porque, em contraste com a modéstia da casa onde ele trabalha, é apenas em moradas muito abastadas que se admite, sem espanto, a contratação de pessoas do sexo masculino para desempenhar tarefas cotidianas, usualmente como mordomo, categoria que parece emprestar grau maior de respeitabilidade frente aos demais empregados de uma residência.³ É revelador, porém, que tenha sido somente por uma circunstância de grande desamparo pessoal (entende-se que foi abandonado por mulher e filhos) que este homem tenha se transformado em fazedor de serviços domésticos, fato que reforça a regra não escrita – em que cabem exceções como a acima narrada – que imediatamente associa quem trabalha na casa dos outros a mulheres.

Em todo caso, a escolha desses dois encontros para compor o filme importa por fazer recordar, a quem o vê, que nada há de natural ou dado na definição de papéis em torno do trabalho doméstico. As distintas capacidades e ocupações descritas em cada episódio – caracterizando quem manda e quem obedece – são expressões particulares de uma fratura social grande que não resulta do direito nato de uns ou do destino infortunado de outros, ainda que persista desde um tempo que ultrapassa a duração da memória. E reconhecer que esse arranjo desigual é produto da lenta tradução de uma herança colonial e escravista em formas de assalariamento moderno implica assumir que ele pode ser, inversamente, pouco a pouco desmontado, dando lugar a outros desenhos de partilha social. A história, afinal, não tem desfecho certo.

* * *

Doméstica não é ou quer ser ensaio sociológico. É cinema, e é como tal que faz política. E apenas faz política quando aciona e torna reconhecíveis, nas imagens e nas falas que convoca, capacidades que antes não se podiam ver ou ouvir claramente, já que usualmente relacionadas a ocupações subordinadas. Ou quando põe em crise associações entre pessoas e atribuições que eram antes tidas como espontâneas ou perenes, desnudando sua natureza construída e provisória, fruto de coerções menos ou mais explícitas. É cinema e faz política por declarar, em seus termos, a existência de danos e exclusões em um contexto determinado de vida, tornando eticamente imperativo que se passe a contar, como parte de um corpo social, aqueles que foram ali agravados e omitidos.⁴

Por criar um equivalente sensível da realidade da qual se ocupa, o que o filme faz é representá-la. Articula os meios e procedimentos adequados para evocar e desnudar uma relação entre desiguais cujos termos são com frequência omitidos ou baralhados, forjando a ideia de que existe uma justiça onde de fato não há. Meios que são os da documentação e edição, em imagens e sons, de gestos e vozes dos envolvidos em tal contexto. E procedimentos que incluem mobilizar os filhos dos empregadores para entrevistar as pessoas que aqueles empregam, tornando possível o registro de algumas

² A associação entre arquitetura e fratura social é também apresentada em *Um lugar ao sol* (2009), filme que Gabriel Mascaro constrói a partir de depoimentos daqueles que moram em coberturas de apartamentos.

³ Consultar, por exemplo, *Santiago* (2009), filme de João Moreira Salles centrado na busca do formato documental adequado para narrar a presença, por trinta anos, do mordomo Santiago na casa de seus pais.

⁴ Sobre a relação entre cinema e política, ver RANCIÈRE, Jacques. “Conversa em torno da fogueira: Straub e alguns outros”. In: RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

das especificidades do serviço doméstico no Brasil. Representação documental que, por ser um recorte, entre outros tantos possíveis, do que se passa de fato nesse ambiente de vida e trabalho, é também, em medida importante, construção ficcional.

Valendo-se de uma narrativa ao mesmo tempo fiel e inventada, *Doméstica* aponta e desfaz o anonimato que é tão comum atribuir àquelas que trabalham em casas de outros para realizar tarefas manuais. Torna visíveis e audíveis, além disso, as marcas de uma subordinação social cuja especificidade não é a exploração assalariada – condição partilhada com qualquer outra categoria de empregado formal – ou ainda o eventual desrespeito a condições de trabalho que a lei supostamente garante. O que o filme sugere como próprio dessas trabalhadoras é a subtração sutil de parte de sua humanidade, não importa o quão acolhidas elas aparentem ser pelas famílias que as contratam. Não faz isso, contudo, por meio de discurso onisciente que se julga capaz de mobilizar o espectador contra uma situação dada. Se é fato que *Doméstica* quer investigar a natureza ambígua da relação das empregadas com seus patrões, o faz preservando certa opacidade frente a tudo que apresenta. Opacidade que é maneira de reconhecer a impossibilidade de traduzir por completo a fala do outro; de conceder que algo sempre escapa ou falha nessa captura do que é alheio.⁵ E é esse espaço de entendimento preciso, mas vago, que cabe a quem assiste ao filme explorar, deixando-se ou não afetar pelo que é ofertado.⁶ *Doméstica* não é um acaso. Mas é uma aposta de Gabriel Mascaro na construção de um conhecimento comum que de outro modo não seria criado.

⁵ GLISSANT, Édouard. "For Opacity". In: GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan, University of Michigan Press, 2007.

⁶ A respeito da potência emancipadora do olhar, consultar RANCIÈRE, Jacques. "O espectador emancipado". In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2012.

Doméstica: uma etnografia indiscreta

POR *Marco Antônio Gonçalves*

Marco Antônio é professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ e do Departamento de Antropologia Cultural do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS-UFRJ). É mestre e doutor em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional-UFRJ. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de St. Andrews (1997), na Katholieke Universiteit Leuven (1998) e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (2006). É autor de 12 livros, destacando-se os seguintes: *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*; *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*; *Etnobiografia: subjetividade e etnografia*; *Darcy Ribeiro: fotógrafo, indigenista e antropólogo*; *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*; *Operação Forrocks: sobre o nordeste contemporâneo*. Atua nas áreas de pesquisa sobre cosmologia, criação de mundos culturais, etnografia e imagem, narrativas e subjetividades. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Experimentações em Etnografia e Imagem (www.nextimagem.com.br) no PPGSA-IFCS-UFRJ.

Doméstica é uma palavra tão familiar na cultura brasileira que quem procura desvendar seu significado deve fazer um verdadeiro exercício de estranhamento. Um primeiro significado nos remete a alguém que é “relativo à casa ou à família”, derivando daí a noção de *criada* como um modo de explicitar que alguém é *criado* no espaço doméstico, adotado naquele espaço, pertencente de algum modo à família. O outro significado de doméstica é atribuído ao espaço do lar, àquela pessoa que “trata do amanhã de sua casa”, sendo ou não remunerada. Parece que aqui reside a maior ambiguidade de sua significação: doméstica pode ser a própria dona da casa ou uma “mulher empregada no serviço pessoal de uma família”. Este ser e não ser da família, a inclusão e a exclusão, o afeto e a ordem, o lazer e o trabalho, a ajuda e a obrigação são dilemas e contradições que engendram o complexo significado de doméstica. Esta conceituação encontra plena significação na fala de uma ‘patroinha’ presente em *Doméstica*: “Ela mora aqui, ajuda em casa, é da família”.

Ao se abordar o tema ‘empregada doméstica’, é comum projetar esta *instituição brasileira* como fundamentada na sociedade patriarcal e escravocrata do século XVI, ressaltando a continuidade da exploração nas relações de trabalho doméstico até os dias atuais. Gabriel Mascaro resiste, felizmente, a aproximar-se do tema enquadrando-o em uma narrativa sociológica explicativa das relações sociais e de trabalho no Brasil. O filme aborda as domésticas através de um mosaico de possibilidades, diferentes experiências a partir das quais o espectador vai se aproximando desta complexa categoria social. Ao invés de buscar *um* significado, o filme propõe uma *desconstrução* dos significados do senso comum de modo a revelar, justamente, sua potência de significação na sociedade brasileira. Assim, o diretor não assume nenhum *a priori*, deixando emergir sua conceituação das relações engendradas pelo próprio filme. Doméstica não

é atributo de uma classe social específica e nem mesmo de um gênero, como fica claro nas narrativas do filme, mas um conceito que, para além dos sujeitos que o encarnam, revela uma condição essencial de se pensar as relações sociais no Brasil.

O grande mérito de *Doméstica* é o de escapar de um quadro explicativo que banaliza a compreensão dessas relações de trabalho, enquadradas como pertencendo a formas pré-capitalistas de exploração. A lente subjetiva ou uma ‘etnografia indiscreta’ aposta na própria *mimesis* do subjetivo como forma de descrição densa dessa relação, escapando do olhar alheio e intruso, optando pela revelação do cotidiano através da câmera que simula uma simetria apoiada no terreno da subjetividade: padrões e empregadas são, na verdade fílmica, personagens, e esse fato propicia o melhor meio de compreensão desse complexo vínculo.

A indiscrição, neste caso, revela uma percepção própria do pessoal na construção dos sistemas culturais. O filme ilumina áreas sensíveis de significação como a pessoalidade, o singular, as emoções e as subjetividades daí derivantes e suas capacidades de produzir conceituações sobre o que chamamos ‘social’. Ao enfatizar o detalhe, a especificidade, acentua as marcas da experiência pessoal, matéria-prima por excelência de *Doméstica*. O indiscreto transforma-se em discreto, em interpretações pessoais que tornam esse mundo apreensível e conceituado pela subjetividade.

Doméstica nos dá, assim, uma lição sobre a importância do singular, do idiossincrático, das agências discretas na forma como o cinema constrói um conhecimento sobre o mundo e no modo que este mundo pode ser conceituado através de um filme. Nesse sentido, a categoria de indivíduo não é propriamente o quadro referencial de *Doméstica*, mas sim a individuação tomada enquanto manifestação criativa. Pois é justamente através dessa interpretação pessoal que as ideias culturais se precipitam e tem-se acesso ao que chamamos sociedade ou cultura, ao universo social que compreende os padrões e os empregados domésticos.

O dispositivo adotado por *Doméstica* não parece querer ser apenas uma técnica de captura de imagens centrada no ponto de vista dos ‘patrões’, como querendo revelar uma ‘perspectiva’; tampouco segue a tendência do cinema contemporâneo que tem dado importância às ‘imagens pessoais’ produzidas pelos próprios sujeitos fílmicos. A técnica de captura de imagens em *Doméstica* está a serviço de um método de investigação que é a potência do próprio filme: revelar as domésticas a partir de sua associação com aqueles de que cuidam e que ajudam a criar. Esse ponto parece ser crucial não apenas para o entendimento do filme, mas para a compreensão da doméstica como uma instituição. Quem filma não são os ‘patrões’ que pagam o salário das empregadas, mas os adolescentes que mantêm com elas um relacionamento radicalmente subjetivo. É dessa subjetividade, de sua problematização, que trata o filme. O documentário apresenta uma complexa rede de delicadas relações apreendidas através desse seu ponto nevrálgico que é a subjetividade, qualidade desse relacionamento que nos convida a fazer uma reflexão sobre o

modo pelo qual os brasileiros constroem a sociabilidade: entre o próximo e o distante; entre o cordial e o violento; entre a igualdade e a hierarquia; entre a ajuda e a exploração; entre a obediência e o mando. Desse modo, a câmera subjetiva em *Doméstica*, seu minimalismo, captura uma dimensão profunda e complexa de uma relação social. Ao acionar o dispositivo da subjetividade, nos faz compreender de modo apropriado o fenômeno ‘empregada doméstica’ que atravessa séculos e resiste até os dias de hoje como pedra fundamental da sociedade brasileira.

Mas como abordar um tema que pode facilmente ser caricaturado a partir da dimensão da exploração e da submissão? Não resta alternativa senão a de abordá-lo em seu aspecto mais central: no plano da subjetividade que o engendra, o institui e o caracteriza como uma forma social basilar. Evocamos aqui o paradoxo vivido por Joaquim Nabuco, o grande abolicionista, que quando consegue extirpar a escravidão confessa ter ‘saudades do escravo’, significando uma vinculação ‘protetora’, ‘afetiva’, eminentemente subjetiva, o que forjou a ‘relação social à brasileira’. A afeição, o cuidado, a atenção, a ajuda é o que é enfatizado nestas relações entre padrões e empregadas que se constituem a partir do trinômio afetividade, reciprocidade e desigualdade Velho, 2012, p.20; Buarque de Holanda, 1936; Freyre, 1933, 1936).

Vejamos, mais de perto, alguns desses personagens. Vavá, Vanuza, é motorista e empregada da família de Neto há 17 anos. Neto, procurando conhecer Vanuza, adentra em seu universo, seu quarto e, mais especificamente, seu armário. Surge uma caixinha em formato de coração e um livro que ela lê para aprender a lidar com o sofrimento causado pelo envolvimento de seu filho com as drogas. Neto formula as perguntas com delicadeza e parece que gosta, através do jogo da câmera, de poder descobrir quem é Vavá, de se aperceber dela de outro modo, de inverter a relação de cuidado, de atenção. A cegueira narcísica de uma suposta violência exploratória é rompida pela câmera ao inverter a situação que afirma o interesse pela doméstica, por sua história, por seu mundo. A câmera passa a ser esta pedagogia de aprendizado sobre o outro: agora, é a doméstica que está em cena, é ela que fala e é falada por seus padrões. A câmera propicia esse conhecimento. Quem quer conhecer as empregadas são os filhos dos padrões e, através de suas lentes, o espectador é cúmplice desse processo de aprendizado que o remete, irremediavelmente, a suas próprias experiências com domésticas. Por outro lado, a câmera e a posição assumida por Neto propiciam a Vanuza revelar, externar suas emoções, compreendendo-se ao compreender a natureza subjetiva da relação engendrada com os padrões: ouve um poema no rádio e repete os versos em uníssono com o locutor; fala com o filho ao telefone sobre por que o deixou preso sem as chaves de casa para sair; por um instante, antes de começar a guardar as toalhas de banho no armário, pensa em seu filho e se emociona; dirigindo o carro diz que ‘acha chique dirigir’; fala sobre sua separação referindo-se ao seu marido como o ‘pai dos meus filhos’; diz que o marido sempre a traía durante os 24 anos de casamento; canta uma música de amor quando está sozinha no carro e, sabendo que a câmera continua ligada, libera a emoção ao cantar a dificuldade em se ter um amor correspondido.

Essa inversão de perspectiva coincidindo com o ‘girar a câmera’ na direção das domésticas ganha plena potência quando uma das adolescentes aparece diante da câmera usando a lente como espelho, ajeitando os cabelos antes de começar a gravar a entrevista com sua doméstica. O ‘girar a câmera’ na direção da doméstica encerra um gesto ritual que aciona novas significações e inverte perspectivas: quando os ‘patrõesinhos’ passam a conhecer a empregada, suas histórias de vida, seus desencantos, seus sonhos. O exemplo mais marcante de revelação dessa potência é quando a empregada ocupa um lugar de destaque durante a cerimônia judaica, o *shabbat*. O pai fala em hebraico, a ‘patroinha’ explica para a empregada o ritual do pão, revelando que o pão está coberto para não ficar com ciúme do vinho. A empregada come do próprio pão que preparou para o ritual. Mais tarde sabemos que o fato de ela estar sentada à mesa é resultado de um sonho que contou para a ‘patroinha’ – no sonho participava da cerimônia do *shabbat*. Propiciado pelo filme, seu sonho vira realidade e ela está sentada à mesa, comendo o pão e tomando o vinho. Na mesma chave do conhecimento e da inversão de papéis, a ‘patroinha’ pergunta à empregada como ela imaginava que eram os judeus antes de ir trabalhar naquela casa. Impulsionada por ocupar o centro da filmagem, responde com franqueza: “achava que era gente ruim... já tinha trabalhado para uns judeus e tinha sido muito judiada”. Na continuidade, diz que quando começou a trabalhar na casa estranhou a comida, que era fraca, não sustentava, mas depois foi se habituando, gostando e, agora, faz a comida e diz que adora. Interessante ressaltar que este ‘se habituar’ enfatiza um processo de transformação que sofre ao passar a conviver com sua nova ‘família’, na casa em que passa a trabalhar. O ‘habituar’, o ‘acostumar’ parecem categorias-chave na experiência da doméstica que, remetida ao universo da casa, da família, da intimidade, pode se transformar através de um processo de ‘familiarização’ – sendo, portanto, afetada, mudando de gosto, modificando seu modo de compreender o mundo. Porém, a transformação engendrada na e pela doméstica é de mão dupla: ao mesmo tempo em que é criada (transformada pela relação), cria (os filhos dos patrões, a comida).

Uma doméstica de toalha na cabeça escuta *reggae* e dança. A patroa vem até a sala e pede que ela abaixe o volume. Noutro momento, a moça aparece varrendo debaixo do sofá, tirando o pó, arrumando a casa durante a madrugada. A empregada passou a ter hábitos noturnos, trabalha enquanto a casa dorme. Esse bloco revela a cumplicidade entre quem filma e quem é filmada, uma intimidade que garante o sucesso dessa personagem que se mostra alegre, extrovertida e, ao mesmo tempo, triste e trágica. Sua fala tem humor e violência, abnegação e crítica. Trabalha nessa casa há 13 anos e diz que já passou mais tempo na casa dos patrões do que passou com sua mãe. Diz que ficou três meses sem tirar folga cuidando da avó da ‘patroinha’ e nunca imaginou que esses seriam os últimos meses de vida de seu próprio filho, tragicamente assassinado. Faz queixa, chora e diz que se sentiu roubada pelo trabalho. Mostra seu quarto, apresenta o colchão ortopédico e o ventilador que ganhou da patroa dizendo que ali se sente em casa. O sentir-se em casa,

o acostumar-se, o tornar-se parte são proposições recorrentes proferidas pelas domésticas. Proposições ambíguas que nos enviam para o domínio da ironia, figura de linguagem que acentua as relações de poder e, ao mesmo tempo, atenua a ‘domesticação’.

A ironia e a domesticação estão presentes na cena em que o quarto de Lena é apresentado como “suíte máster”. Lena é confidente da patroinha, seu filho é ‘criado’ na casa, ela faz parte da família, mas é “falada pela patroa” – quem aponta, de uma só vez, a ambiguidade dessa relação: “Lena não é eterna aqui, se os nossos filhos não são eternos quanto mais uma pessoa que ajuda...”.

Em um bairro periférico da cidade de São Paulo, uma menina negra chamada Bia é cuidada por Flávia, que é a empregada da empregada. Esse bloco coloca o paradoxo que resume por si só todas as contradições desta complexa definição do que significa doméstica na sociedade brasileira. Flávia e Bia brincam no sofá escutando rádio. Flávia conta para Bia sua história: o marido a estava traindo com uma garota de programa. Sofreu muito nessa vida, ficou grávida de trigêmeos, apanhou do marido, levou chutes na barriga e perdeu os bebês. Teve hemorragia na hora, ficou com febre e desmaiou de dor, acordando no hospital. Depois desse episódio não quer mais saber de homem. Diz que a patroa (que também é empregada) é boa: “quando não vê as coisas direitas, reclama, mas me ajuda muito”. Toma a cena, passa a ser o centro do interesse do filme: segura o celular como um microfone e canta dando um show para a câmera e para as crianças.

Jeniffer, de 16 anos, faz o curso médio, tem aulas de teatro e diz que é cuidada pelo seu “anjo da guarda”, que é o empregado doméstico. O empregado aparece limpando o cocô do cachorro, as lixeiras do banheiro, lavando a louça. Jeniffer, por trás da câmera, conta que ele chegou à sua casa numa época complicada de sua vida, tinha se separado da mulher, uma história triste: “Minha mãe presenciou tudo isso e chamou ele para cuidar de mim”. “Ele não se abre, vive no mundo dele”.

Dia de natal. O empregado está presente na festa, todos se abraçam e festejam, se beijam e comemoram. Sérgio serve seu prato de comida, afasta-se e come sozinho na varanda. Esse bloco, mais uma vez, revira o significado de doméstica: um homem, um ‘anjo da guarda’, é quem realiza as tarefas da casa.

Um adolescente fala para sua empregada que vai fazer um documentário sobre sua vida e pede que ela assine a autorização. Pergunta: “tudo bem?”. Ela diz que sim, assina o papel e continua secando os pratos. A patroa, quando adentra a cozinha, pergunta sobre o capítulo a que deixou de assistir da novela. Sentada à mesa, pede um garfo e uma faca, enfatizando o “por favor”. A patroa diz que conhece Lucimar desde que nasceu porque ela é filha da caseira da sua bisavó. Aparecem fotos de Lucimar pequena com a patroa, as duas de mãos dadas, depois meninas, brincando juntas na fazenda da bisavó. A patroa conta que, quando ia passar férias em Valença, a primeira coisa que pedia era para brincar com Lucimar e que jamais

imaginou que ela fosse um dia trabalhar como empregada em sua casa. Reconhece que no começo foi difícil: tinha que se impor como patroa, pois a considerava uma amiga.

Depois o menino pergunta a Lucimar quando ela começou a trabalhar. A empregada diz que foi aos 14 anos, já sabia arrumar, passar roupa, cozinhar. Lucimar está tímida. O menino pergunta o que ela sabe fazer melhor. Ela responde que faz bolo muito bem. E sorri. Ele pergunta se ela gosta de usar uniforme, ela diz que sim. “Você se sente incomodada de andar com uniforme na rua?”, “Não, não sinto não”. “A relação com minha mãe ficou estranha depois que você veio trabalhar aqui, depois da amizade?”. Lucimar faz uma pausa, diz que a relação vai amadurecendo e complementa que tem a oportunidade de estar no Rio de Janeiro, considera que tem liberdade e declara que “gosta disso”. Olha o álbum de fotos que testemunham sua relação com sua amiga/patroa e, timidamente sorrindo, passa as páginas devagar. Num momento desse bloco, enquanto a câmera percorre as fotos de infância das duas amigas, hoje patroa e empregada, surge a música *Blowin’ In The Wind* cantada por Bob Dylan, que resume de uma só vez a pergunta posta pelo filme sobre o significado de doméstica na sociedade brasileira: “*The answer, my friend, is blowin’ in the Wind, / the answer is blowin’ in the Wind*” [A resposta, meu amigo, está soprando no vento / A resposta está soprando no vento].

Referências bibliográficas

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio (1936), *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio.

FREYRE, Gilberto (1933), *Casa grande e senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, Rio de Janeiro, José Olympio.

FREIRE, Gilberto (1936), *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*, Rio de Janeiro, José Olympio.

VELHO, Gilberto (2012). O patrão e as empregadas domésticas. *Sociologia, problemas e práticas*, n. 69, 2012, p.13-30.



**III.
DOMÉSTICA,
SUBSTANTIVO FEMININO**

Trabalho doméstico no Brasil: afetos desiguais e as interfaces de classe, raça e gênero

POR *Marta Rodriguez de Assis Machado e Márcia Lima*

Marta Rodriguez de Assis Machado é mestre e doutora em Teoria e Filosofia Geral do Direito pela Universidade de São Paulo, professora da Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas, coordenadora do Núcleo de Estudos sobre o Crime e a Pena na mesma instituição e pesquisadora do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap). Desenvolve pesquisas sobre crime, responsabilização e pena, e sobre a relação entre movimentos sociais e direito, especialmente sobre questões raciais e de gênero.

Márcia Lima é professora doutora do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo. É pesquisadora sênior associada ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap) e ao Centro de Estudos da Metrópole (CEM), com projetos vinculados ao Centro de Pesquisa, Inovação e Difusão (Cepid-Fapesp) e ao Instituto Nacional para Estudos da Metrópole (Programa CNPq/MCT). Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase nos estudos sobre desigualdades, tendo publicado e orientado trabalhos sobre os temas: mercado de trabalho, trajetórias ocupacionais, desigualdades raciais e de gênero, e políticas de ação afirmativa no ensino superior.

Produzir um texto sobre o documentário *Doméstica* não é uma tarefa fácil. Seu cenário, repleto de histórias duras que envolvem pobreza, solidão, violência e preconceitos dos mais diversos, sintetiza boa parte dos problemas sociais brasileiros e coloca ao olhar do observador toda a complexidade que o tema demanda. Ao mesmo tempo, todas essas questões estão envoltas por relações de convivência e afeto que são muito familiares aos olhos de quem vê. Tentaremos, neste texto, nos aproximar de apenas algumas das questões suscitadas pelo documentário, no intuito de evidenciar os elementos que marcam a especificidade da subalternidade do emprego doméstico. E que, a nosso ver, são os desafios de lidar com os problemas sociais ligados às relações de trabalho formadas nesse âmbito.

Não pretendemos neste texto fazer uma análise do filme – o que mereceria certamente autores mais qualificados –, mas buscamos enfrentar alguns desafios do tema, considerando o significado do emprego doméstico no Brasil, bem como as distintas percepções acerca das relações entre patrões e empregados propostas no filme. Tratar do tema do emprego doméstico no Brasil implica também considerar suas múltiplas faces e ambiguidades diante do nó górdio de três importantes dimensões que circundam as desigualdades no Brasil: classe, raça e gênero.

I - O TRABALHO DOMÉSTICO E SEU (DES)VALOR

A categoria dos trabalhadores nos serviços domésticos é historicamente reconhecida como o segmento mais inferiorizado do mercado de trabalho. Nele agregam-se pessoas com pouco tempo de instrução formal, mal remuneradas e, principalmente, trabalhadores informais, sem carteira de trabalho assinada, nem contribuição previdenciária.

Segundo os dados do Censo de 2010, os empregados domésticos agregam quase cinco milhões de trabalhadores brasileiros. Historicamente, esta ocupação sempre foi numerosa no Brasil e, apesar de sua contínua redução, ainda representa 6% das pessoas ocupadas no país. Os empregados domésticos constituem uma categoria marcada pela baixa escolaridade (60% têm até o ensino fundamental incompleto), com predominância da população negra (61,6%) e majoritariamente feminina (94,4%). No Nordeste encontra-se 1/4 desta força de trabalho e quase metade (47%) encontra-se no Sudeste.

Esses dados só podem ser compreendidos se articularmos um conjunto de questões em torno de classe, raça e gênero, que produzem efeitos sociais e históricos, em especial para as mulheres negras, ocupantes “privilegiadas” desses postos de trabalho. Os efeitos dessa articulação são de dois tipos: um tem a ver com a produção de uma classe subalterna de trabalhadores e as mazelas das suas condições concretas de vida; o outro está no campo das representações sociais e da construção da imagem de subalterno, associada tanto à desvalorização do trabalho doméstico e sua tradicional atribuição à mulher, quanto às permanências escravocratas. Dessa forma, pensar em trabalho doméstico não é algo simples e deve necessariamente levar em conta todas essas dimensões: a relação de exploração do trabalho e as relações – materiais e simbólicas – das desigualdades de raça e gênero. A riqueza do filme é justamente a de expor todas elas em sua crueza e complexidade.

Relato após relato, montamos o difícil quadro que caracteriza o trabalho doméstico e ainda o de um tipo muito peculiar bastante evidenciado no filme: o de trabalhadores que dormem no serviço. É nessa categoria que vemos acirradas algumas das questões mais problemáticas do trabalho doméstico. Passamos assim por condições de vida invariavelmente precárias, em quatinhos minúsculos, sem privacidade e sem janelas – daí a ironia (sem querer) de Gracinha, que comemora o colchão ortopédico e o ventilador que ganhou *de presente* da patroa. A privação do contato com a própria família e com os próprios filhos, a baixa autoestima, o isolamento e a invisibilidade daquelas pessoas – refletidos, dentre vários momentos, no sonho realizado de Dilma ao participar do jantar da família judia e em tantas histórias de vida que permaneciam escondidas e só mereceram atenção por causa do filme (o que, aliás, é interessante para pensar no próprio processo do documentário como um mecanismo de transformação e reconhecimento).

É em razão do filme que algo raro acontece: na maioria dos casos, a palavra é “dada” aos empregados domésticos, ainda que a câmera esteja nas mãos de seus jovens patrões.¹ Por essa razão, aparece com tanta força justamente a questão da autorrepresentação. Se olharmos para os relatos dos empregados domésticos no documentário (o que também aparece em estudos anteriores sobre emprego doméstico), percebemos autorrepresentações ainda muito marcadas pela construção social de uma subordinação muito específica quando o emprego é no âmbito doméstico, no âmbito da família. Além disso, chamam atenção suas vidas privadas como algo do passado – “antes de trabalhar aqui” – ou como algo que se administra à distância para aquelas que dormem no emprego. São relatos tristes e sofridos da sua ausência, em especial como mãe, no próprio lar.

Alguns elementos do filme são tipicamente nacionais. Por exemplo, a gritante desigualdade social, traduzida pela sequência de casas que percorre todas as classes sociais e evidencia a brutal disparidade de renda, imóveis e formas de vida. A violência urbana, que atinge prioritariamente a população de jovens negros e que circunda o filme no relato trágico de Gracinha – que, após meses sem voltar para a própria casa, teve seu filho assassinado –, ou de Vanuza, que lida com os problemas de dependência química do filho. Tudo inserido no caldo de nossa memória escravocrata – de que falaremos mais adiante. Mas nesse contexto tipicamente brasileiro, o filme coloca em evidência algo muito característico do trabalho doméstico, especialmente dos trabalhadores que moram no emprego: a falta de limites entre local de trabalho e casa; entre público e privado; entre a relação patrão-empregado e a construção de afetos em relações tão desiguais.

Esses elementos, tão evidenciados no filme, são da estrutura mesma do trabalho doméstico e é isso que torna essa relação fatalmente injusta. O local de trabalho do(a) empregado(a) é também seu local de moradia. Isso significa que a sua presença constante o(a) coloca na posição de estar sempre à disposição do(a) patrão(oa). O seu local de trabalho é também a casa do(a) empregador(a), o que condena a relação patrão-empregado a um alto nível de personalismo e de mistura entre profissional e pessoal. As características de cuidado que são da natureza mesma do trabalho doméstico – cuidado da casa, dos filhos, preparo da comida e a presença constante – acabam gerando essa teia imbricada de afetos, que aprofunda essas confusões e ambiguidades. O problema disso é o de colocar o(a) empregado(a) doméstico(a) em uma posição fragilizada e suscetível a abusos, exploração, trabalho noturno, horas extras não pagas e longos períodos sem folgas ou férias. A lógica *ela é quase da família* é perigosa na medida em que o “quase” projeta no(a) empregado(a) uma relação de afeto, mas também abre possibilidades para a realização de trabalho sem remuneração. Sua dimensão contratual é obscurecida por eufemismos (como o que aparece no filme: “ela mora aqui e ajuda em casa”) e isso pode também obscurecer o fato de que se trata de um *contrato* de trabalho em que as partes ocupam posições distintas, têm interesses distintos, há vínculo de subordinação, mas há também limites garantidos pelo direito.

E é justamente no momento em que uma das partes se encontra em posição fragilizada que o direito tem algum papel, tanto na proteção contra abusos, como em transmitir mensagens que revertam esses padrões simbólicos viciados e afetem os limites (ou a falta de) dessas relações. Não é por acaso que justamente o tema das horas extras e do repouso semanal remunerado foi questão polêmica na recente Emenda Constitucional n° 72, que equipara os direitos dos trabalhadores domésticos aos demais trabalhadores rurais e urbanos. Ou seja, essas normas buscam romper com a lógica naturalizada do abuso, que por ser naturalizada não se envergonha de ser enunciada. Ficando apenas com um exemplo das tantas manifestações contrárias à forma de regulação das horas extras, lembremos do comentário de Danuza Leão, *socialite* carioca e colunista da Folha de S. Paulo, que em um de seus textos evoca o direito de uma amiga de pedir um chá às 10h da noite.²

¹ Utilizamos a expressão “na maioria dos casos”, pois nos chamou atenção o silêncio de Lena, que teve a filha Fernanda na casa da patroa e é considerada pela adolescente como “uma irmã mais velha”. Sua história de vida foi reconstruída pela adolescente e sua mãe. Falaremos mais sobre isso no decorrer do texto.

² Ver: LEÃO, Danuza. O medo, o luxo e a PEC. *Folha de S. Paulo*, 14 abr. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/danuzaleao/2013/04/1262468-o-medo-o-luxo-a-pec.shtml>. Acesso em 13/4/2014.

Para falar um pouco mais das polêmicas da nova legislação, lembremos também daqueles que evocaram a elevação dos custos envolvidos na contratação de um(a) trabalhador(a) doméstico(a) e o risco de que haja demissão em massa. De fato, a PEC garante, além do salário mínimo, a obrigatoriedade de recolhimento de FGTS (Fundo de Garantia do Tempo de Serviço) pelo empregador, como em qualquer outra relação formal de emprego. Esse argumento, que (não por coincidência) é semelhante aos que foram articulados às vésperas da abolição da escravidão – o que fariam os escravos libertos largados à própria sorte? –, revela a profunda desvalorização do trabalho doméstico. Se ninguém imagina a vida sem a empregada doméstica – “desde que eu me conheço por gente ela está aqui”, diz um dos adolescentes do filme –, ninguém está disposto a pagar muito por esse trabalho.

Tais representações do trabalho doméstico ajudam a explicar a grande resistência à proposta de equiparação de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais.³ A Emenda Constitucional aprovada em março de 2013 pelo Senado nada mais fez do que estender aos trabalhadores domésticos os direitos básicos dos demais trabalhadores, garantindo a essa categoria 16 novos direitos de que injustificadamente era privada.⁴

De qualquer modo, é bom lembrar que tal ampliação de direitos acontece em um cenário em que os desafios de eficácia são enormes. Voltando aos números do Censo, vemos um dado alarmante sobre a informalidade no setor: apenas 34,2% dos trabalhadores domésticos no Brasil tinham carteira assinada em 2010. Ou seja, embora os trabalhadores domésticos já tivessem alguns direitos garantidos antes da Emenda Constitucional, nem mesmo estes eram observados em razão da informalidade. Este continua sendo o maior desafio para fazer valer a ampliação formal desses direitos pela mudança constitucional.

II - SÍSIFO-MULHER, MAL RECONHECIDA E MAL REMUNERADA

Voltando à questão da desvalorização, dois elementos são centrais para refletir sobre seus porquês. O primeiro está na base da construção do modelo de dominação masculina: o trabalho doméstico não somente é exaustivo, desvalorizado e, por vezes, não remunerado, como ele está a cargo das mulheres.

Tudo isso não apenas no plano material, mas com os requintes de desvalorização simbólica e decréscimo de autoestima. Como dizia Simone de Beauvoir, poucas tarefas se parecem mais com a tortura de Sísifo além dos afazeres domésticos, com a sua interminável repetição: a limpeza torna-se suja, a sujeira é feita limpa, dia após dia. E além de cansativo e interminável, o trabalho doméstico é sempre associado a algo sem sentido e sem refinamento produtivo ou intelectual. Aqui, em ação, também a separação corpo-intelecto, que está na base da exploração capitalista (e também de tantas infelicidades e castrações da sociedade contemporânea, mas isso é assunto para outro texto).

Voltando à contribuição específica da construção do trabalho doméstico no modelo machista de dominação, um dos seus papéis é também o de consumir o tempo das mulheres de modo não remunerado – e assim elas estariam

amarradas a relações de dependência econômica, além de privadas da vida pública e política. Justamente por isso, as lutas por emancipação das mulheres vieram acompanhadas da discussão da árdua dupla jornada – ou seja, para entrar no mercado de trabalho a mulher teria que dar conta do trabalho fora e do trabalho doméstico. Ou, em países como o nosso, ter uma doméstica ou uma babá.

No Brasil, como em vários países de tradição patriarcal, a ida das mulheres ao mercado de trabalho não veio acompanhada de uma redistribuição dos cuidados com a casa e os filhos. Ou seja, aí é que a contribuição da trabalhadora doméstica é ainda mais fundamental para a emancipação financeira e profissional das mulheres. O triste – do ponto de vista das relações humanas, mas também para a luta feminista – é pensar que as próprias mulheres não conseguem enxergar essa importância. O filme é cheio de elementos que ilustram a falta de reconhecimento e o reforço dos padrões de submissão machista pelas próprias mulheres (que apenas não é verdadeiro, por razões óbvias, no caso da doméstica da doméstica), além da evidente ausência masculina e seu significado. Fora os adolescentes, praticamente só as mães lidam e se relacionam com as domésticas. O que quer dizer que – fazendo ela mesma ou por delegação – trabalho doméstico continua sendo assunto de mulher.

A confirmação dessa regra de gênero é evidente no caso do único trabalhador doméstico homem. Sérgio tornou-se trabalhador doméstico por ter falhado como homem: sem condições financeiras de manter a família, divorciou-se e passou a morar na casa em que trabalha. Sua postura é evidentemente a de alguém humilhado, com a autoestima destruída. A ocupação do lar é a última chance – já indigna – para um homem derrotado que não pôde mais ser provedor. Esse homem – também vítima dos estereótipos de uma sociedade machista – talvez não saiba que são elas, as mulheres empregadas domésticas, as grandes provedoras dos lares pobres deste país.

Mas para continuar a pensar na desvalorização dessa categoria de trabalhadores não basta apenas a questão de gênero. Temos que considerar as persistências da escravidão.

III. REPRESENTAÇÕES SOBRE RAÇA E CLASSE

Outro aspecto relevante acerca da representação do serviço doméstico no Brasil relaciona-se com a questão racial. Conforme apontado anteriormente, segundo os dados do Censo de 2010, 61,6% das empregadas domésticas do país são negras. Sua sobrerrepresentação nesta categoria já foi tratada em diversos estudos sociológicos que demonstram que o serviço doméstico é um ícone do nó górdio entre raça, classe e gênero no Brasil.

Impossível falar desse tema sem retomar a obra de Gilberto Freyre,⁵ que, ao qualificar as relações raciais constrói, num tom quase mítico, a contribuição da figura da mulher escrava, e depois empregada, mucama, e seu significado na sociedade brasileira. A escravidão da mulher negra foi marcada não só pelo duro trabalho doméstico e de lavoura como também pela obrigatoriedade de exercer funções relacionadas ao gênero: as mães-pretas que

³ Decreto-Lei 71.885 de 1973 que dispõe sobre a profissão de empregado doméstico, aprovando a Lei 5.589 de 1972.

⁴ Segundo o Ministério do Trabalho: “Por força da Emenda Constitucional nº 72, de 02 de abril de 2013, foram estendidos aos(as) domésticos(as) outros direitos: relação de emprego protegida contra despedida arbitrária ou sem justa causa; seguro-desemprego; FGTS; remuneração do trabalho noturno superior ao diurno; salário-família; jornada de trabalho; remuneração do trabalho extraordinário; redução dos riscos inerentes ao trabalho; assistência gratuita aos filhos e dependentes; reconhecimento das convenções e acordos coletivos; seguro contra acidente de trabalho; isonomia salarial; proibição de qualquer discriminação; proibição do trabalho noturno, perigoso ou insalubre ao menor de 18 anos”. *Manual do Trabalhador Doméstico*, 2013, p.6. Sete deles ainda demandam regulamentação para valerem.

⁵ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: A formação da família brasileira sob a égide do regime patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

amamentavam os filhos da Casa Grande, a satisfação sexual dos senhores, a iniciação sexual dos jovens meninos. Embora esse tema não esteja presente no documentário, essa representação das empregadas domésticas, descrita por Freyre, ainda é muito recorrente no imaginário social brasileiro. Nas telenovelas por exemplo, o papel da empregada doméstica, negra, na maioria das vezes, retrata, no caso das mais velhas, mulheres que não têm vida privada, ou seja, que ainda são “sinhamas”; as mais novas, por sua vez, ainda tendem a aparecer de forma extremamente sexualizada e assediadas por seus patrões. Nesse sentido, cor, gênero e condição de trabalho se sobrepõem, constituindo o lugar de subalternidade. A cultura do serviço doméstico no Brasil é repleta desses resquícios escravocratas. A doméstica é *coisa* que está à disposição do(a) patrão(a) duplamente: por ser mulher e por ser negra. A importância do quarto de empregada no documentário é mais uma forte referência à especificidade da definição de lugares sociais e raciais quando o trabalho se dá no âmbito privado.

Mas há também uma diferença muito significativa na construção dessas relações segundo a classe social dos patrões – o que se percebe também no filme. O uso do uniforme, a forma de os jovens falarem da relação, a presença das mães dos adolescentes e a relação com elas – tudo é bastante diferenciado pela condição de classe da família. A distância é bem maior nas famílias mais ricas, assim como há mais proximidade entre as famílias de menor poder aquisitivo. Essa foi a nossa percepção ao observar a relação de Flávia, cuja patroa é uma empregada doméstica, com as crianças de quem cuida.

As famílias de classe média parecem conduzir uma relação mais ambígua. Dois casos chamam atenção, o de Lucimar e o de Lena. Ambas vieram do interior, de uma situação rural. Aliás, isso também é algo recorrente no emprego doméstico – termina sendo um destino óbvio de quem acaba de migrar ou imigrar, o que só acrescenta um elemento à dependência: como migrantes (no Brasil, invariavelmente do Nordeste) ou imigrantes (o que é muito mais frequente nos contextos norte-americano, europeu e asiático), elas passam a depender do teto oferecido pelo emprego para se manterem na cidade de destino. Tanto Lucimar como Lena tinham uma relação anterior de subalternidade entre as respectivas famílias e a de seus patrões no campo, que foi reconstruída no espaço doméstico urbano. No caso de Lucimar, “amiga” de infância da patroa, a construção da hierarquia gerou um processo de conflito que permaneceu nas entrelinhas. A patroa diz que “a maior dificuldade no começo foi ter que se [me] impor como patroa”. Já Lucimar nomeia este momento de *amadurecimento*. Num tom sabiamente resignado, Lucimar parece estar dizendo que ela aprendeu com a maturidade o lugar que lhe cabia nesta sociedade, como mulher negra de origem pobre. Aqui fica claro como o potencial emancipatório do afeto é domesticado pela hierarquia.

As dimensões intrincadas da subalternidade do emprego doméstico ficam também muito expostas no caso de Lena. Aqui, a patroa mostra-se muito dedicada a cuidar de Fernanda, a bebê, filha de Lena, e chega até a chorar quando pensa que a empregada pode um dia partir, levando junto sua filha. Mas o silêncio de Lena e o protagonismo das patroas – a adolescente e

sua mãe – ao contar a própria história da empregada deixam dúvidas sobre a harmonia que reina naquele espaço. No final, permanece o incômodo: Lena arruma a casa enquanto a patroa cuida e brinca com sua filha. Aqui, a bebê é aceita no ambiente de trabalho, mas o inegável afeto que a patroa nutre pela filha da empregada acaba sendo mais uma faceta da privação do direito da mãe negra de ter e nutrir seus próprios filhos.

IV- PLANTAR O INCÔMODO E LANÇAR UMA PERGUNTA AO VENTO

Enfim, cada uma das histórias mereceria muito mais do que podemos dizer aqui. O que gostaríamos de ressaltar é que todos os relatos do filme são fortemente marcados pelo entrelaçamento de aspectos de gênero, raça e classe. A maioria das empregadas é negra e mestiça e seus patrões, majoritariamente brancos. Não seria por acaso que temos no filme uma única patroa que é empregada (possivelmente negra, considerando a cor de seus filhos) e um único empregado homem, fortemente marcado pela humilhação de exercer um serviço doméstico. É justamente isso que dá a dimensão da complexidade do problema social que temos diante de nós: ainda que a proteção social oferecida pelo direito seja crucial para reverter cenários de abusos, a emancipação dessa classe de trabalhadores depende da luta por igualdade – material e simbólica – de classe, de gênero e de raça.

Se o trabalho doméstico é esse lugar onde se interseccionam todas essas desigualdades e injustiças, talvez seja possível vislumbrar potenciais de reversibilidade a partir desse lugar. O fato de que este também é um lugar de afetos não pode ser tomado apenas em sua faceta perversa. Ainda que se construam em bases desiguais e que nem todos consigam enxergar injustiça no sofrimento do outro, a humanização das relações tem sempre o potencial de tornar inexplicáveis as desigualdades. Mas essa questão não pode ser tratada no campo das relações privadas – aliás, é justamente esse um dos problemas da persistência das injustiças nesse campo: o confinamento das questões domésticas, assim como as de gênero e as da senzala, à intimidade. Por muito tempo, todas elas estiveram fadadas ao espaço privado e à despolitização. Daí a importância do documentário: ao trazê-las a público e suscitar a discussão na esfera pública, o filme lança uma potência de mudança.

Além disso, a escolha do diretor por privilegiar o olhar do adolescente chama a atenção para uma dimensão importante das relações de classe: as mudanças no tempo. Como seria este documentário se fosse filmado nos anos 1980 ou 1990? Causaria tanto incômodo? Por que será que as demandas por paridade de tratamento que são enunciadas há muitas décadas se consolidaram agora na Emenda Constitucional n° 72?

Finalizamos nosso texto remetendo ao incômodo criado no jovem Luiz Felipe, que consegue quebrar o filtro das naturalizações que encobrem as injustiças envoltas na ideia de inferioridade do trabalho doméstico e nos lança a pergunta: *How many roads must a man walk down before you can call him a man?* [Quantas estradas um homem precisará andar antes que possam chamá-lo de homem?]

Todo dia ela faz tudo sempre igual

A mulher e o trabalho doméstico

POR *Francielle Jordânia*

Francielle Jordânia tem 29 anos e é mãe de Marina, de um ano e meio. Estudou Letras por dois anos na Universidade de São Paulo e interrompeu seus estudos quando se mudou para Montevideú, Uruguai, onde vive há três anos. Atualmente, além de se dedicar aos cuidados e educação de sua filha, dedica-se também aos cuidados e manutenção da casa e, sempre que pode, vai à Faculdade de Agronomia onde é estudante do curso de engenharia agrônoma, na Universidad de La República.

“Há todo um velho mundo ainda por destruir e todo um novo mundo a construir. Mas nós conseguiremos, jovens amigos, não é verdade?”
ROSA LUXEMBURGO

ADMINISTRAÇÃO DO LAR E REALIZAÇÃO DAS TAREFAS DOMÉSTICAS

É em função do trabalho doméstico – que, em alguns casos, inclui o cuidado dos filhos e/ou de idosos – que muitas mulheres passam boa parte de suas vidas. Herdeiras de uma tradição social paternalista que nos relega ao âmbito e às tarefas domésticas, ainda hoje é difícil romper com essa estrutura que nos condiciona – ou pelo menos nos direciona a ir nesse sentido. Não decorreria disso um problema grave, se se tratasse de uma escolha subjetiva de cada uma realizar esse trabalho por opção – para o qual, inclusive, não há curso profissionalizante. Desde meninas, aprendemos que às mulheres cabe realizar o trabalho doméstico, de importância fundamental para a manutenção da vida diária, e que limpar, lavar, passar, cozinhar, arrumar – com ou sem eletrodomésticos que facilitem nosso trabalho – farão parte de nossa vida cotidiana.

Devido à dedicação a esse trabalho – que pode consumir mais de seis, oito, dez horas diariamente –, vemos comprometida nossa participação em outros âmbitos da vida social. Ocupadas por essa demanda do lar, somos de certa forma privadas de direitos fundamentais como o acesso à educação, cultura, informação e lazer.

Uma das características do trabalho doméstico é que não há uma carga horária de trabalho definida. Em consequência da não quantificação do tempo empregado nesse trabalho, decorre uma indefinição também do tempo que se poderia utilizar para descanso.

Diferentemente de outros trabalhos, este implica em fazer praticamente as mesmas coisas dia após dia; além disso, como o trabalho é realizado em casa, não há convívio com outras pessoas – o que, em alguma medida, nos exclui do convívio social – e, também, não há um reconhecimento social de que estamos efetivamente trabalhando. Não recebemos salário e não temos direito à aposentadoria porque não houve participação ativa no mercado de trabalho, nem aporte dos impostos correspondentes.

É realidade também que, devido à necessidade de complementar a renda do núcleo familiar, há uma parcela significativa de mulheres trabalhando atualmente fora de casa, inclusive ocupando postos como empregadas domésticas, faxineiras, arrumadeiras, lavadeiras, cozinheiras, copeiras, ou seja, funções que aprenderam na realização do trabalho doméstico.

No entanto, dois aspectos aqui chamam nossa atenção:

- 1) ainda que a mulher proletária, digamos assim, trabalhe fora de casa, ela continuará realizando também as tarefas domésticas (não se trataria aqui de uma dupla jornada de trabalho?);
- 2) as mulheres de classe média – que, de forma geral, tiveram outras possibilidades de acesso a uma formação profissional e que, portanto, tendem a realizar diferentes tipos de trabalho no mercado e a ser melhor remuneradas –, para “emancipar-se” da realização das tarefas domésticas, dependem de que outra mulher – com condição econômica inferior – realize essas tarefas no lugar dela – inclusive, recebendo um salário mais baixo, por realizar esse trabalho considerado como “menos qualificado”. Eis aí uma subdivisão na especialização do trabalho feminino: mulher com qualificação valorizada no mercado de trabalho, ou seja, aquela que realizou estudos secundários, complementares, universitários etc., e mulher com qualificação especializada em serviço doméstico (limpar, cozinhar, lavar, passar etc.). Em decorrência da falta de acesso a uma formação profissional ampla e que lhe permita outras possibilidades de trabalho, a dona de casa trabalhará fora como empregada doméstica e, depois, realizará essas mesmas tarefas em seu lar.

Segundo uma reportagem realizada pelo Portal G1, em São Paulo,¹ de acordo com um relatório da Organização Internacional do Trabalho (OIT), o “Brasil tem o maior número de domésticas do mundo”. Conforme divulgaram, 17% das trabalhadoras brasileiras são domésticas, totalizando 6,7 milhões de mulheres que exercem essa função. Segundo Sandra Polaski, subdiretora geral da OIT, “aos trabalhadores domésticos frequentemente se exige que trabalhem mais horas que outros trabalhadores e em muitos países não disfrutam do mesmo direito ao descanso semanal que outros trabalhadores. Junto à falta de direitos, a dependência extrema de um empregador e a natureza isolada e desprotegida do trabalho doméstico podem torná-los vulneráveis à exploração e ao abuso”. Em São Paulo, uma empregada doméstica que trabalhe registrada deveria receber em média R\$ 810, a partir de janeiro de 2014. Há quatro anos, o salário delas era de R\$ 510 por mês.²

DESIGUALDADE DE GÊNERO

Da valoração econômica da mão de obra masculina – que cumpre uma carga horária definida, ou seja, seu trabalho é quantificado e, por ele,

recebe um salário – e do reconhecimento social de sua categoria como trabalhador, surge uma diferenciação e discriminação com relação ao trabalho da mulher, dona de casa. O trabalho dela, não sendo reconhecido como tal, não gera renda direta – o que acarretará em uma dependência econômica dela com relação a seu companheiro. Além disso, suas horas de trabalho não garantirão a ela direito a descanso, férias ou décimo terceiro salário etc.

Dessa diferenciação no reconhecimento do trabalho e da dependência econômica da mulher com relação ao homem gerada dentro dessa estrutura, podem derivar relações de opressão, subordinação e, muitas vezes, agressão (verbal, psicológica, moral e física), fatores que, sem dúvida, contribuem para o fortalecimento de um perfil social de mulher subalterna, serviçal, com baixa autoestima, fragilizada.

A subjetividade e o potencial feminino, no seu sentido mais amplo de desenvolvimento pleno, estão também comprometidos. Pensar o papel da mulher como sujeito social e o seu trabalho como fruto de uma produção também social requer, inevitavelmente, pensar no rol masculino, também como indivíduo social. A subjetividade de um se constrói à medida que, paralelamente, também se constrói o papel do outro.

Para que haja uma mudança efetiva quanto ao papel da mulher no âmbito doméstico e às suas liberdades, faz-se necessário distribuir equitativamente o trabalho doméstico. Mudanças de valores, como os que definem que as tarefas do lar devem ser realizadas somente pela mulher, são importantíssimas, pois as tarefas podem e devem ser divididas igualmente entre aqueles que habitam e fazem uso da casa. Trata-se de um movimento que deve impulsionar e incentivar o homem a assumir o trabalho doméstico como parte do seu labor diário. E, desta forma, também eles, que são pressionados socialmente a ocupar o papel de “provedores”, terão a oportunidade de dedicar-se às tarefas domésticas, ao acompanhamento, criação e educação dos(as) filhos(as) – de maneira que essa difícil tarefa não seja somente responsabilidade da mulher. Ela, por sua vez, dispendo de tempo livre e condições subjetivas para pensar sua vida fora do âmbito doméstico, terá a possibilidade tanto de trabalhar fora de casa – sem ter que cumprir uma dupla jornada – como de dedicar-se a sua formação e a projetos pessoais.

A criação de políticas públicas de reconhecimento dos direitos e liberdades das mulheres faz parte do processo de emancipação não somente feminino, como de toda a sociedade – ainda que seu papel seja importante, sobretudo, por estabelecer avanços e melhorias na qualidade de vida das mulheres. Porém, é difícil pensar numa desconstrução dessa estrutura social e na criação de novos valores somente com a implantação de novas leis e políticas. Como homens e mulheres que também constroem e reproduzem os valores da sociedade e como indivíduos capazes de promover mudanças, ainda que em esferas reduzidas da sociedade, temos, todos(as), a responsabilidade de buscar ressignificar e transformar, cotidianamente, essas relações desiguais.

¹ Reportagem publicada em 09/01/2013 na página web: <http://g1.globo.com/concursos-e-emprego/noticia/2013/01/brasil-tem-o-maior-numero-de-domesticas-do-mundo-diz-oit.html>

² Segundo dados da página web: <https://www.domesticalegal.com.br/conteudo/utilidades/salario-minimo-sao-paulo.aspx>

Desde os 8 anos, mais ou menos, quando eu morava com minha avó e meus tios, me lembro que havia uma pressão em casa para que eu assumisse as tarefas do lar, devido também, é claro, ao fato de que minha avó tinha de ser poupada – pois já sofria algumas limitações físicas impostas pela idade. Mas por que eles, os homens, também não podiam ocupar-se dessas tarefas? Em decorrência disso, cresci pensando que era normal essa divisão do trabalho doméstico. Naturalizei, desde o meu lugar de criança, a pressão que sofria para atender a essa demanda, e mais interiorizava esse sentimento na medida em que minhas amiguinhas também passavam pelo mesmo tipo de (o)pressão.



**IV.
FORA DE CAMPO:
ESPAÇOS DESIGUAIS
EM CASA E NA CIDADE**

Um legado colonial oneroso: A servidão doméstica na cultura e na literatura brasileiras

POR *Sônia Roncador*

Sônia Roncador é Professora Associada no Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Texas, em Austin. Desde a conclusão de seu doutorado na Universidade de Nova York, publicou três livros: *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999* (Palgrave Macmillan, 2014), *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos, e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)* (Editora UnB, 2008) e *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector* (Annablume, 2002). Seu novo projeto de pesquisa explora as justaposições entre os discursos sobre a imigração e a escravidão, a fim de demonstrar as várias intersecções das diásporas portuguesa e africana no Brasil.

Desde a aprovação da Emenda Constitucional 66/2012 (mais conhecida como PEC das Domésticas), que garantiu a trabalhadoras e trabalhadores domésticos os mesmos direitos trabalhistas de outros grupos profissionais, as empregadas domésticas brasileiras ganharam, inegavelmente, importância simbólica na mídia nacional e até mesmo na internacional. Contudo, essa expansão sem precedentes do código trabalhista para o serviço doméstico teria tido maior impacto no empoderamento jurídico das empregadas se não fosse atenuada pela cultura da informalidade que por muito tempo tem afligido o serviço doméstico no Brasil. Na verdade, graças ao grande número de empregadas sem carteira assinada, quase metade dos 6,6 milhões de trabalhadores domésticos mantêm-se excluída da proteção legal. Além disso, a recente onda de dispensa generalizada de empregadas, juntamente com os protestos públicos de empregadores alegando a suposta inviolabilidade do lar, revela as tentativas persistentes, por parte da elite brasileira, de usar o serviço doméstico para preservar antigas divisões de gênero, raciais e sociais no Brasil.

Meu principal objetivo, enquanto pesquisadora do imaginário cultural das empregadas domésticas na literatura brasileira, tem sido explorar os modos pelos quais as classes dominantes tentaram conciliar o legado colonial de servidão doméstica com suas aspirações de modernidade. Desde a metade do século XIX, novas regras de gerenciamento das relações domésticas intersociais/raciais entraram nos lares da elite brasileira por meio de manuais de economia doméstica e romances (a maioria na forma de folhetins), dedicados fundamentalmente a iniciar mulheres das classes média e alta no culto da vida doméstica. Combatendo o modelo romântico da esposa ociosa, em prol da promoção de uma “mulher doméstica” cordial, diligente e acima de tudo exemplar, essa literatura de conduta do século XIX buscava equipar as senhoras com habilidades administrativas para que pudessem manter a

¹ Como revela a análise de Nancy Armstrong sobre a literatura de conduta feminina do final do século XVIII e do XIX, um novo tipo de mulher, “uma mulher doméstica”, estava surgindo como modelo feminino ideal com o qual o homem deveria casar-se; um modelo não mais baseado nos apelos dos poderes político e econômico da aristocracia, mas nos valores e interesses dos setores médios da sociedade. De acordo com essa literatura, era a mulher doméstica burguesa, “e não sua correspondente aristocrática, que assegurava ao homem a santidade e a gratificação da vida privada” (Armstrong, 1987, p.9). Esses livros de conduta moderna, continua Armstrong, “propõem um currículo que eles alegam ser capaz de produzir uma mulher cujo valor reside sobretudo em sua feminilidade em vez de nos sinais tradicionais de status, uma mulher que possui profundidade psicológica em vez de uma superfície fisicamente atrativa, que, em outras palavras, sobressai pelas qualidades que a diferenciam do homem e não pela riqueza e pelo título de seu pai” (Ibid., p.10, grifo meu).

autoridade e o controle sobre seus empregados frente ao declínio gradual da escravidão doméstica.¹ Além disso, dado que as domésticas passaram a ser vistas como cada vez mais poderosas no rescaldo da abolição da escravidão (1888), estratégias adicionais surgiram para iniciar as mulheres de elite na desafiante “arte” de exercer governabilidade inter-racial. Após a institucionalização do trabalho doméstico pago, que turvou a “divisão conceitual entre família e trabalho, costume e contrato, afeição e dever” (Ray; Qayum, 2009, p.3), famílias empregadoras sentiam-se, no mínimo, desconfortáveis perante a ascensão amplamente antecipada de uma classe de empregados exigentes e egoístas.

Apesar de sua marginalização social, as empregadas domésticas têm sido tema de discussão nos principais fóruns nacionais de elaboração e negociação das relações sociorraciais e de gênero em momentos politicamente instáveis, quando as dinâmicas de poder se tornam ou são percebidas como mais vulneráveis. Não surpreende, pois, que durante a transição do serviço escravo para o “livre” a classe de empregados tenha ganhado uma centralidade simbólica sem precedentes num amplo espectro de discursos, incluindo estudos encomendados pelo poder público e relatórios criminais, teses médicas e etnográficas, jornais, manuais domésticos e ficção. Sustento que o chamado “problema da empregada” (a saber, a escassez de empregados confiáveis) surgiu nos discursos públicos nacionais durante os anos anteriores à abolição, ou, mais precisamente, quando as famílias empoderadas passaram a temer pelo dilaceramento do “pacto de proteção e obediência” (Graham, 1992, p.8) que até então havia moldado as relações senhor-escravo nos regimes colonial e oitocentista. Dado o medo da queda dos arranjos hierárquicos domésticos patriarcais, bem como a percepção das limitações do sistema de vigilância sobre os empregados contratados, as empregadas domésticas surgiram no imaginário cultural da elite como ameaças constantes à integridade moral e à segurança física da família. Padrões mais altos de gerenciamento da casa, higiene e cuidado com as crianças estabeleceram a base para o sentimento de maior vulnerabilidade e ajudaram a disseminar o estereótipo igualmente popular da empregada incompetente e preguiçosa.

Os trabalhos da profeminista Júlia Lopes de Almeida (1863-1934) são um exemplo característico da narrativa do então nascente “problema da empregada” na cultura pública nacional, bem como das contradições que constituem o imaginário literário das empregadas e do serviço doméstico no Brasil moderno. Os romances de maior notoriedade de Almeida, como *A viúva Simões* (1897), *Memórias de Marta* (1889), e seu *Livro das noivas* (1896),² fornecem parâmetros da popularidade do estereótipo literário da empregada perigosa. Por um lado, as empregadas, nessas obras, funcionam como signos de contaminação, a fim de promover o “culto da domesticidade” entre leitoras mulheres. Ao tratar as personagens-empregadas como agentes de contaminação física e moral (especialmente lavadeiras e amas de leite que moravam nos cortiços), por exemplo, Almeida tenta persuadir suas leitoras a assumirem maiores responsabilidades domésticas,

principalmente deveres de supervisão da casa, amamentação e educação das crianças. O uso estratégico, por parte de Almeida, das empregadas “contaminadoras” tornou-se peça-chave de uma campanha intelectual/médica mais ampla para promover a fixação das mulheres no lar, diante dos apelos da vida mundana que aumentaram durante os anos da Belle Époque no Rio (1898-1914). De certa forma, ela conseguiu combinar as questões da domesticidade e dos direitos da mulher à educação (ou, simplesmente, “ser educada para poder educar”) dentro da mesma luta pela melhoria da posição das mulheres de elite na sociedade.

Mulheres intelectuais latino-americanas proeminentes compensaram a desvalorização histórica do trabalho realizado em casa ligando-o a um valor moral superior. De acordo com alguns acadêmicos, tais apelos intelectuais por maior estima social pelas atividades reprodutivas das mulheres significaram, para a geração de Almeida, uma reivindicação pela expansão dos papéis femininos ativos nos projetos da nação (Masiello, 1997, p.91). Não é preciso dizer, contudo, que os deveres das mulheres de elite enquanto donas de casa não seriam vistos como a grande “missão cívica” feminina se não fossem colocados em extremo contraste com o serviço doméstico “degradante” realizado por mulheres de *status* inferior. Na verdade, as mães de elite podiam realizar a honrosa tarefa de serem as educadoras e civilizadoras principais para seus filhos, apenas enquanto o trabalho sujo da maternidade fosse transferido para amas-secas e babás contratadas. Da mesma maneira, a nova mulher de elite tinha a tarefa de supervisionar o *lar* (entendido como um tipo de refúgio moral e espiritual), desde que essa tarefa a liberasse de realizar o trabalho “sujo” associado ao espaço físico da *casa*.

Embora a divisão racial do serviço doméstico fosse feita de modo a assegurar o triunfo do culto da domesticidade entre as mulheres da elite, essa hierarquia de trabalho ressaltou a “alteridade” da empregada, ou, melhor ainda, seu *status* liminar como “estranha dentro” das moradias de seus empregadores. Nesse sentido, a fim de proteger a equação entre casa e abrigo sagrado da família, os empregados deveriam ser considerados “parte da família” e a ela ligados por laços de amor, lealdade e dependência. Em outras palavras, a fim de perpetuar a ideologia do “lar doce lar” que interpreta o espaço doméstico como um santuário “com uma aura de imagens maternas” (Ward, 1992, p.10), a “estranheza” das empregadas domésticas precisava ser atenuada por meio de uma retórica de parentesco por adoção (e, para fins similares, narrativas de maternidade e amizade adotivas). Aqui se encontra uma das principais razões pelas quais trabalhadores domésticos politicamente organizados lutaram durante décadas para remodelar o serviço doméstico como uma profissão regular. Como argumenta a recente historiografia sobre trabalho doméstico latino-americano, esse serviço foi, na verdade, promovido do final do século XIX em diante como uma forma de proteção para mulheres de baixa renda, bem como uma necessidade moral para aquelas “cujo sexo, posição social e idade frequentemente tornavam-nas inerentemente

² Para maiores informações sobre a relevância da servidão doméstica nos trabalhos ficcionais e não ficcionais de Júlia Lopes de Almeida, veja meus artigos: “As criadas de Júlia” (Roncador, 2007b); “O demônio familiar: lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes de Almeida” (Id., 2007a); e o capítulo de livro “Júlia’s Maids: Servants in the Cultural Imaginary of the Tropical Belle Époque” (Id., 2014).

vulneráveis ao vício” (Milanich, 2005, p.12). Sob a “tutela patriarcal de um senhor-pai e de uma senhora-mãe” (Milanich, 2005, p.12), à empregada era prometido um ganho simbólico de respeito.

De acordo com Almeida, bem como com os trabalhos de outras escritoras latino-americanas influentes, como a colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913),³ as empregadas, então, tinham duplo papel, tanto na sustentação quanto no enfraquecimento das premissas burguesas da domesticidade. De fato, essas escritoras elogiavam o *status* das empregadas como membros da família ao mesmo tempo em que reforçavam a alteridade dessas empregadas por meio de narrativas referentes a seus estilos de vida, desejos e hábitos distintos (Ray; Qayum, 2009, p.8). Talvez nenhuma outra doméstica personificasse essas noções conflitantes de maneira tão dramática quanto o estereótipo da mãe preta. A ênfase no cuidado maternal e na devoção incondicional, assim como em sua bondade e seus valores cristãos, é um aspecto central da construção desse estereótipo na literatura e na iconografia do século XIX, que a diferenciava das mulheres afrodescendentes altamente sexualizadas. Além disso, a lealdade aos membros da família que a empregava também contribuía para distanciá-la dos escravos ou empregados domésticos rebeldes e vingativos que frequentavam os discursos abolicionistas nacionais. Contudo, apesar de considerada símbolo de afeição inter-racial na fotografia, na ficção escravista e nas memórias de infância do século XIX, a personagem da mãe preta passou gradualmente das narrativas de amor e nostalgia para os discursos intelectuais pós-escravidão contra a amamentação “mercenária” (em oposição à natural). Não mais vista como a amável mãe negra adotiva, a ama-seca pós-escravidão entra nos discursos públicos de cuidado infantil como um agente de contágio através da amamentação e do convívio geral com as crianças brancas.

Levou pelo menos uma década até que o estereótipo da mãe preta retornasse ao cânone artístico e literário nacional como um tropo de nostalgia nos trabalhos de grandes modernistas, como José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e Tarsila do Amaral. Durante as décadas de 1920 e 1930, a mãe preta foi incorporada a uma variedade de expressões culturais, estudos folclóricos e ciências sociais como emblema da lealdade e devoção autossacrificada dos negros, bem como do impacto da cultura negra sobre o caráter/raça nacional. Contudo, o tributo à mãe preta encontrado em diversos discursos ficcionais e não ficcionais serviu menos para remediar a maledicência das empregadas domésticas (fictícias e reais) e mais para dar credibilidade e até mesmo autenticidade para os escritos transraciais dos modernistas.⁴ Em outras palavras, dada a voga africanista/primitivista dentro do movimento modernista, muitos artistas (brancos) dependeram de sua ligação filial com as mães pretas de sua infância para validar sua capacidade de representar “[seus] personagens negros tais como eram ‘por dentro’” (Branche, 2006, p.172). No entanto, se por um lado o estereótipo da mãe preta forneceu aos modernistas uma justificativa para suas representações “realistas” dos sujeitos negros, por outro lado esse

estereótipo não contribuiu para a libertação de mulheres negras pobres da imaginada predisposição inata que tinham para a servidão (tampouco contribuiu para desassociar feminilidade de altruísmo).⁵ Além disso, como o estereótipo da mãe preta era associado principalmente ao passado da cultura de *plantation* e da escravidão, sua figura prolífica não venceu a circulação de imagens de empregadas domésticas autocentradas, gananciosas e indignas de confiança.

Como sugere a historiadora Emília Viotti da Costa, a popularidade dos ícones de aliança inter-racial, como o estereótipo da mãe negra, deveu-se ao momento histórico (década de 1930), “quando os negros organizaram a Frente Negra Brasileira para lutar pela melhoria de suas condições” (Costa, 2000, p.244). A amável mãe preta tornou-se uma figura de reconciliação atraente, destinada a remediar simbolicamente os duradouros danos psicológicos e conflitos herdados da era escravista; além disso, sua imagem funcionou para desautorizar os conflitos raciais específicos àquela década envolvendo as lutas dos negros pela autoinclusão na crescente modernização do país. Por outro lado, apesar dessas existentes manobras simbólicas para conter as lutas organizadas dos afro-brasileiros naqueles anos, a já mencionada Frente Negra Brasileira tornou-se um fórum-chave de mobilização política para os trabalhadores, inclusive para as empregadas domésticas.⁶ Segundo o depoimento do ativista Francisco Lucrécio: “Muitas famílias não aceitavam, inclusive, empregadas domésticas negras; começaram a aceitar quando se criou a Frente Negra Brasileira. Chegou-se ao ponto de exigir que essas mulheres negras tivessem a carteirinha da Frente.” (Lucrécio, 1998, p.38). Segundo alguns estudos acadêmicos e depoimentos políticos, o ativismo das empregadas brasileiras deveu-se, sobretudo, à liderança pioneira de Laudelina de Campos Meço (1904-1991), ela mesma um membro proativo da Frente Negra e responsável pela fundação das primeiras associações trabalhistas de empregadas domésticas (São Paulo e Santos, em 1936; Campinas em 1961). Nas décadas de 1960 e 1970, uma rede mais forte e mais diversificada de aliados políticos (incluindo membros progressistas da igreja) iria ajudar a revigorar o movimento após o período de censura durante o regime de Getúlio Vargas (1930-1945). Graças a essa segunda onda de ativismo político, como anteriormente mencionado, empregadas domésticas contratadas ganharam gradualmente maior apoio legal; diversas empregadas também conquistaram capital político e uma consciência dos fatores sociorraciais e de gênero que conjuntamente agiram sobre a histórica informalidade/fragilidade legal e a depreciação social da profissão.

Como se sabe, os chamados novos movimentos sociais subalternos brasileiros – muitos deles organizados por mulheres negras pobres (Alvarez, 1990, p.43) – surgiram no contexto das políticas de identidade, que têm questionado ícones de reconciliação cultural como a figura da mãe preta. A meu ver, o tratamento ambivalente das personagens-empregadas na obra de Clarice Lispector (1920-1977) oferece um caso revelador do declínio do estereótipo da mãe preta na literatura brasileira. Muitas das crônicas que

³ Ver especialmente o manual doméstico de Samper: *Consejos a las mujeres: Consejos a las señoritas seguidos de los consejos a las madres y cartas a una recién casada* (Samper, 1896), e seu conto reeditado *Una pesadilla, Bogotá en el año de 2000* (Samper, 2001).

⁴ Para mais informações sobre o estereótipo da mãe negra no modernismo brasileiro, ver meus artigos anteriores: “A mãe preta de Freyre e Lins do Rego” (Roncador, 2007c) e “Precocious Boys: Race and Sexual Desire in Carlos Drummond de Andrade’s Autobiographical Poems” (Id., 2008), bem como o capítulo de livro “‘My Ol’ Black Mammy’: Childhood Maids in Brazilian Modernist Memoirs” (Id., 2014).

⁵ Para mais informações sobre imagens e condições de vida da ama-seca no final do século XIX, ver Giacomini (1988, p.145-170); Giacomini e Magalhães (1983, p.73-88); Deiab (2005, p.36-40); e Carneiro (2001, s/p).

⁶ Sobre o ativismo político de empregadas brasileiras, consultar: Carvalho (1999); Almeida, (2001); e Bernardino-Costa, (2008, p.69-90). Para mais informações sobre o movimento de empregadas em outros países latino-americanos, ver: Hutchison (2011, p.129-61); bem como Blofield (2012).

Lispector publica no *Jornal do Brasil* no final dos anos 1960, nas quais ela narra suas próprias relações com antigas empregadas, transmitem a mensagem de que a docilidade nem sempre reflete a inclinação para a servidão associada às mulheres negras pobres; pelo contrário, ela pode indicar algumas vezes a expressão, ainda que dissimulada, da indignação silenciosa da empregada. Em suas crônicas, Lispector também desafiou o uso supostamente autointeressado das personagens-empregadas feito por outros escritores, ao enquadrar seus próprios relatos de antigas empregadas dentro de uma estrutura afetiva de culpa pessoal e constrangimento. Entretanto, talvez para atenuar tal constrangimento ético, Lispector emprega estratégias para transcender a condição socialmente inferior das representações de suas empregadas, reduzindo-as a figuras essencializadas que parecem pertencer mais ao (seu) universo ficcional que à arena doméstica de diferenças e tensões sociorraciais.

Embora meu estudo sobre o imaginário cultural das empregadas domésticas na literatura brasileira revele um espectro diverso dos papéis retóricos e ideológicos executados pela personagem da empregada em distintos momentos históricos, ele igualmente demonstra que os escritores têm sistematicamente explorado a figura literária da empregada para servir a seus próprios interesses em vez de representá-las com o fim de libertá-las de estereótipos racistas, sobretudo no que diz respeito a mulheres afrodescendentes. Os três momentos históricos e literários analisados nesse artigo (a saber, a Belle Époque, a vanguarda histórica e os anos politizados da década de 1960) revelam a instrumentalidade das empregadas literárias para: (a) assegurar a governabilidade doméstica no rescaldo da abolição; (b) garantir credibilidade para os escritos modernistas transraciais; e/ou (c) promover os valores éticos e a responsabilidade social dos escritores. Mesmo as memórias pessoais e políticas de empregadas, em voga nos anos 1980 e 1990, devem ser analisadas *vis a vis* as políticas de autorrepresentação naqueles anos e não a partir dos parâmetros da autenticidade e referencialidade. Na verdade, sem negar o valor do direito à enunciação conquistado pelas empregadas, é importante lembrar que estas quase sempre se engajaram no exercício da autobiografia para estrategicamente ganhar respeito e solidariedade. Como tentei demonstrar brevemente neste ensaio, as empregadas literárias têm continuamente desempenhado papéis centrais nos discursos intelectuais, destacando a elaboração e as negociações de classe social, gênero e raça no Brasil.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta*. Paris: Livraria Francesa e Estrangeira Truchy-Leroy, s/d (1ª ed., 1889).

_____. *Livro das noivas*. 4.ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Francisco Alves, Paulo de Azevedo e Cia., 1926 (1ª ed., 1896).

_____. *A viúva Simões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999 (1ª ed., 1897).

ALMEIDA, Maria Suely Kofes de. *Mulher, mulheres: identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas*. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

ALVAREZ, Sônia E. Women in the Social Movements of Brazil. In: *Engendering Democracy in Brazil: Women's Movements in Transition Politics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

ARMSTRONG, Nancy. The Rise of the Domestic Woman. In: *The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality*. Eds. ARMSTRONG, N.; TENNENHOUSE, L. New York, London: Methuen, 1987, p.96-141.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Sindicato das trabalhadoras domésticas no Brasil: um movimento de resistência e re-existência". In: *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 20.2, 2008, p.69-90.

BLOFIELD, Merike. *Carework and Class: Domestic Workers' Struggle for Equal Rights in Latin America*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2012.

BRANCHE, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2006.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. Procuram-se amas-de-leite na historiografia da escravidão: da "suavidade" do leite preto ao "fardo" dos homens brancos. In: *Em tempo de histórias*. Brasília, Universidade de Brasília, 2001.

CARVALHO, Lenira. *A luta que me fez crescer*. Entrevistada por Cornélia Parisius. Recife: DAD, Bagaço, 1999.

COSTA, Emília Viotti da. *The Brazilian Empire: Myths and Histories*. Ed. rev. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2000.

DEIAB, Rafaela de Andrade. A memória afetiva da escravidão. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Out. 2005.

GIACOMINI, Sonia M. Ser escrava no Brasil. In: *Estudos Afro-Asiáticos*. Universidade Cândido Mendes, 15, 1988.

GRAHAM, Sandra L. *House and Street: The Domestic World of Servants and Masters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*. Austin: University of Texas Press, 1992.

HUTCHISON, Elizabeth Quay. Shifting Solidarities: The Politics of Household Workers in Cold War Chile. In: *Hispanic American Historical Review*, 91.1, Feb. 2011, p.129-61.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Critical Edition. Ed. Benedito Nunes. 2ª ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996 (Archivos Collection).

_____. *Correio feminino*. Comp. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006a.

_____. *Só para mulheres*. Comp. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006b.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LUCRÉCIO, Francisco. Depoimento. *Frente Negra Brasileira: depoimentos*. Eds. Aristides Barbosa et al. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

MAGALHÃES, Elizabeth K. C. de; GIACOMINI, Sônia M. “A escrava ama-de-leite: anjo ou demônio?” In: BARROSO, C.; COSTA, A. O., eds. *Mulher, mulheres*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1983.

MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie: mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

MILANICH, Nara. From Domestic Servant to Working-Class Housewife: Women, Labor, and Family in Chile. In: *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 16.1, Jan-Jun 2005, p.1-28.

RAY, Raka; QAYUM, Seemin. *Cultures of Servitude: Modernity, Domesticity, and Class in India*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

RONCADOR, Sônia. *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

_____. O demônio familiar: lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes de Almeida. In: *Luso-Brazilian Review*, 44.1, 2007a, p.94-119.

_____. As criadas de Júlia. In: *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 12, 2007b, p.249-62.

_____. A mãe-preta de Freyre e Lins do Rego. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33.65, 2007c, p.117-38.

_____. “Precocious Boys: Race and Sexual Desire in Carlos Drummond de Andrade’s Autobiographical Poems. In: *Afro-Hispanic Review*, 27.2, 2008, p.91-113.

SAMPER, Soledad Acosta de. *Consejos a las mujeres: Consejos a las señoritas seguidos de los consejos a las madres y cartas a una recién casada*. Paris: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1896.

_____. Una pesadilla, Bogotá en el año de 2000. In: *Revista Iberoamericana*, 68, 194-195, Jan-Jun 2001, p.295-303.

WARD, Frazer. Foreign and Familiar Bodies. In: *Dirt & Domesticity: Constructions of the Feminine*. Eds. Jesús Fuenmayor et al. New York: Whitney Museum of American Art, 1992.

Corpos que chegam, que ficam e que vão

POR *Rossana Brandão Tavares*

Rossana Brandão Tavares, feminista, arquiteta e urbanista pela Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em planejamento urbano e regional (Ippur/UFRJ), doutoranda em urbanismo (Proub/UFRJ), tendo realizado doutorado sanduíche na França, na AgroParisTech (Capes/Cofecub). Atualmente é professora colaboradora da Unigranrio e professora substituta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Já trabalhou com extensão, pesquisa e educação popular na Fase Rio de Janeiro, e atuou como militante estudantil na diretoria nacional de ensino, pesquisa e extensão da Federação Nacional dos Estudantes de Arquitetura (Fenea).

—
Este artigo foi fruto de uma chamada pública para artigos promovido pela coordenação do livro em parceria com Myrdle Court Press, Vitruvius e a Universidade Federal de Pernambuco.

INTRODUÇÃO

No início do dia, pela manhã, quando caminhamos pelas ruas de grandes cidades brasileiras, não é difícil identificar os movimentos opostos de diferentes corpos pelas calçadas de bairros de classes média e alta. Corpos que se diferenciam não apenas pelas roupas, pelo ânimo, pela cor, pela classe, pelo gênero. Corpos que se distinguem principalmente pelo sentido: uns que vão e outros que chegam.

Os que vão são as patroas e os patrões que se direcionam ao seu local de trabalho ou aos seus afazeres relacionados à família. Muitos saem em carros, mas há aqueles(as) que utilizam o transporte público e esbarram com os corpos em sentido oposto. Nesse momento, grande parte dos(as) residentes desses bairros vivencia dois movimentos. Um na rua e outro em sua casa. Quando outros corpos chegam ao bairro e a suas casas, eles são chamados de *domésticas*.

No entanto, quando o dia está apenas começando para essas pessoas, para as domésticas já é a segunda etapa de sua jornada. Em seus bairros de origem, elas não são *domésticas*. São mães, avós, irmãs, filhas, amigas. São vizinhas, moradoras de favela, de bairros periféricos ou ainda de municípios próximos. Diversas delas se levantam e saem de casa, quando ainda amanhece, para enfrentar o transporte público até o seu destino: “a casa da patroa”.

Essa trajetória de patroas,¹ patrões e domésticas, em metrópoles extremamente desiguais em termos socioespaciais, é o foco deste artigo. Pretendemos apresentar primeiramente uma reflexão de como a saída e a chegada desses corpos em lugares distintos da cidade refletem as contradições entre o modo como nossas cidades e o trabalho doméstico no Brasil são produzidos. Para tal, partimos das contradições sociourbanas da metrópole do Rio de Janeiro, a fim de evidenciar o impacto no cotidiano das domésticas.

¹ Priorizaremos ao longo do artigo o uso do termo “patroa” no feminino, uma vez que a relação das domésticas se dá basicamente com a figura feminina da família. Sabemos que vem mudando este tipo de relação, principalmente pelo surgimento de novas configurações familiares.

Como os enclaves espaciais das classes média e alta contemporâneas (Caldeira, 2000) e os bairros segregados onde as domésticas residem revelam dinâmicas urbanas das famílias das patroas e domésticas? Quais características e problemáticas urbanas interferem no dia a dia das domésticas?

Nosso objetivo também é apresentar análises das razões pelas quais a família de classe média ainda não concebe sua dinâmica familiar sem a presença da doméstica ou de sua versão cada vez mais comum, a *diarista*. Além disso, buscamos evidenciar em que medida as práticas sociais e o modo como o espaço urbano se apresenta contribuem para a análise dessa realidade social.

Cabe ressaltar que, para uma análise não mecânica das relações sociais nas cidades, partimos das práticas sociais no espaço urbano, olhando de forma coexistensiva o espaço público e privado, baseando-nos nas reflexões da socióloga francesa Danièle Kergoat (2012), especialmente em conceitos como o de *coextensividade*.² A autora procura compreender de maneira mais dinâmica as práticas sociais frente à divisão social do trabalho em sua tripla dimensão: de classe, de gênero e origem, que, para a realidade social brasileira, pode ser caracterizada como cor/raça. Outra pesquisadora que nos desafia a esta metodologia de pesquisa é Teresa Caldeira, quando critica as análises estanques do legal/ilegal e do público/privado.

² Kergoat utiliza a metáfora da espiral como subterfúgio para explicar tais conceitos, como oposição à forma clássica de analisar as relações sociais, isto é, circular.

Essas dicotomias forçam distinções que não existem na vida social, onde frequentemente ocorrem simultaneamente e sobrepõem-se umas às outras. Essas dicotomias não captam o caráter essencialmente dinâmico e com frequência paradoxal das práticas sociais (Caldeira, 2000, p.141-142)

O interesse pelo tema é antigo e se deu através de minhas observações ainda como estudante de arquitetura e urbanismo, quando “me dei conta”, pela primeira vez, desse movimento de corpos que chegavam ao bairro onde moro. Nesse período, eu saía de casa por volta das 6 h da manhã com destino a Niterói, e imaginava como deveria ser o dia a dia daquelas mulheres que se levantavam, ainda mais cedo, para chegar aos bairros da cidade onde trabalham. Talvez essa tenha sido uma das primeiras vezes em que comeci a associar as desigualdades de gênero à cidade.

Por essa razão, metodologicamente, as reflexões deste artigo não se limitam apenas à bibliografia sobre o tema e às entrevistas realizadas, mas também a histórias pessoais, inspirando-se na metodologia da teoria crítica feminista estadunidense, conhecida como *Black Feminism* (e também como feminismo negro e *chicano*). Um dos pressupostos dessa corrente é recorrer às histórias pessoais, incluindo-se como sujeito partícipe dos processos de contradição social, inclusive como pesquisadoras (hooks, 1990; Dorlin, 2008). Ou seja, defendendo a ideia de que precisamos quebrar a noção de “neutralidade científica”, pois todo trabalho acadêmico é fundado em ideologias, princípios e objetivos que estão longe de ser um olhar distanciado e neutro.



TRAJETÓRIAS URBANAS

Falar sobre sua própria trajetória é um exercício de autoanálise e reflexão da sua história de vida. Foi essa a impressão percebida quando das entrevistas com domésticas e diaristas, trabalhadoras de diversas partes da cidade e da região metropolitana do Rio de Janeiro. A descrição das trajetórias de idas e vindas pela cidade, rumo ao trabalho e à casa, marca a naturalização de sua condição de “vulnerável” no espaço urbano, evidenciando estratégias de fuga e proteção para que viabilize sua vida como trabalhadora. Vulnerável, entre aspas, pois são mulheres resistentes e que desafiam a ideia que ainda predomina em nossa sociedade de que são seres frágeis e passivos.

No seu percurso pelas ruas, fica evidente que seus corpos são reconhecidos como domésticas. Tanto para elas como para os olhares das pessoas que observam o espaço urbano.

Às vezes, quando eu acordo, a minha rua é assim a principal. Olha... assim, de 5h30 e tal, pela janela eu vejo um tanto de mulher passando cedo. Aí eu penso, as mulheres estão mais corajosas que os homens. Teresa, diarista e cozinheira, 51 anos.³

A presença majoritária das mulheres no espaço urbano das áreas periféricas da metrópole do Rio de Janeiro, principalmente no período da manhã, revela dois fatores importantes, já diagnosticados pelo IBGE. O aumento histórico gradativo do percentual de mulheres empregadas na região metropolitana do Rio (por exemplo, 37,9% em 2003 e 39,4% em 2012), além da observação de

³ O nome verdadeiro das entrevistadas é sigilo de pesquisa, uma vez que algumas moram em bairros de risco, por conta da violência, e pediram para não serem identificadas.

⁴ Recife, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. (IBGE, 2013)

aumento gradativo nos últimos anos de mulheres responsáveis pelos domicílios. No entanto, é importante ressaltar a precariedade das relações trabalhistas, ou seja, esses dados não incluem as trabalhadoras domésticas que não têm carteira assinada: em 2003, elas eram 64,8% das(os) trabalhadoras(es) e, em 2012, 60,7% no universo das regiões metropolitanas⁴. Grande parte recorre a esse tipo de trabalho devido à baixa qualificação escolar e por isso acaba se submetendo a empregos sem benefícios e sem estabilidade.

Se olharmos para os dados desagregados dos chamados aglomerados subnormais (IBGE, 2010) (favelas, por exemplo), em alguns lugares da metrópole do Rio de Janeiro as mulheres responsáveis pelo domicílio representam mais de 40% do universo dos domicílios levantados, havendo casos em que o percentual ultrapassa os 50%. Há um estereótipo nessas áreas, referente à mulher doméstica negra “que sai cedo para trabalhar”. Mas o diagnóstico não é tão infundado. Segundo o documento também do IBGE sobre *Perfil dos trabalhadores domésticos nas seis regiões metropolitanas investigadas pela Pesquisa Mensal de Emprego*, de 2006, cerca de 93,7% das(os) trabalhadoras(es) domésticas(os) são mulheres na metrópole carioca, e 68,8% se declaram negras(os)/pardas(os).

Quando falamos de transporte, as evidências são mais explícitas. A maioria dos relatos da pesquisa realizada revela que grande parte do número de trabalhadoras(es) que saem antes das 5 e 6 horas da manhã em municípios da Baixada Fluminense, por exemplo, e antes das 6 e 7 horas nos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, são mulheres e, provavelmente, domésticas. Para quem vive nos bairros de classes média e alta do Rio de Janeiro (como Tijuca, Copacabana, Catete, Flamengo, Barra, Jacarepaguá), onde trabalham as domésticas entrevistadas, não é difícil perceber, pouco a pouco, mulheres chegando às portarias dos prédios residenciais que dominam a paisagem urbana dessas áreas. O depoimento de Cleuza (doméstica diarista, 47 anos) ilustra esse movimento.

- *Visualmente você vê mais mulheres na rua quando sai de casa?*
 - *É visual sim. Quando eu saio de 4h30, você conta no dedo 5 homens, 4... o resto é tudo mulher.*
 - *E são mais ou menos quantas mulheres?*
- *No “pirata” (ônibus que circulava em seu bairro) dava vazão de 50 passageiros. Então, você pode contar no dedo, 5, 6 homens... São 40 e poucas mulheres. E se você chegar essa hora lá na rua, você vai ver a rua cheia de rapazinho, de 18, 20 anos, tudo à toa...*

Outro fator que indica a presença significativa de domésticas circulando pela cidade no período da manhã, no final da tarde e à noite, são as conversas no ponto de ônibus e dentro do transporte público.

- *Como você identifica que é uma colega de trabalho?*
 - *Pelo modo dela falar. Agitada...*



Porque tem patroa que vale a pena de você trabalhar.

- Eu digo que seja doméstica, diarista...

- Reclamando, ué? Reclamando mesmo. Reclamando do patrão. Na frente do patrão é uma coisa. As empregadas todas falam de patroa. No ponto, no ônibus... Não tem outra coisa. Que patroa paga menos, que a patroa é num sei o quê.. que é isso, que patrão é aquilo. É isso que a gente escuta. Você não escuta falar bem de patrão. Eu fico no ônibus de vidro aberto para não ouvir.

Maria, doméstica diarista, 55 anos.

Não podemos ignorar que as evidências de seus corpos identificados como domésticas não se dão por suas roupas, suas bolsas, pelo seu jeito, mas sobretudo pelo gênero e por sua cor ou origem. As domésticas entrevistadas e aquelas que já passaram pela minha vida, em sua maioria, são negras e imigrantes dos estados do Nordeste do país. Lembro que, criança, tive um estranhamento quando vi pela primeira vez uma doméstica branca, e quão desconfortável aquilo tinha sido pois até então imaginava que era algo quase natural uma mulher nordestina ou negra que morasse nas chamadas “grandes cidades” do Sudeste ser doméstica. Confesso que me senti vulnerável, um sentimento quase egoísta... Mas também foi o momento em que comecei a pensar que havia coisas fora do lugar.

As diaristas entrevistadas já trabalharam como domésticas mensalistas. Essa característica tem sido avaliada como uma tendência desde 2012, após a chamada “PEC das Domésticas” (a Emenda Constitucional n° 66/2012),⁵ quando se ampliam seus direitos como trabalhadoras. Na fala de algumas domésticas, esse fenômeno aparece como uma escolha, uma oportunidade de maior autonomia e controle sobre seu trabalho. No entanto, com a aprovação da lei, a classe média viu desestabilizada a perpetuação de uma relação de precariedade com as trabalhadoras domésticas.

⁵ Sobre a PEC 66 foi uma proposta de emenda constitucional, emblemática no debate sobre os direitos trabalhistas das domésticas que resultou em um Emenda Constitucional (72/2013) que “Altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais

Se a história é singular em suas distintas épocas, há algo de similar ocorrendo no Brasil do século 21, após a ampliação dos direitos das trabalhadoras domésticas. Nossa origem escravista e patriarcal, concebida a partir da casa grande e da senzala, soube amoldar-se ao avanço das cidades. A modernização conservadora deu longevidade ao servilismo da casa grande para as famílias citadinas. As classes dominantes sempre exigiram as vantagens do urbanismo com as benesses do servilismo, com um séquito de cozinheiras, faxineiras, motoristas, babás, governantas e, mais recentemente, personal trainers para manter a forma, valets nos restaurantes para estacionar os carros etc. Como o assalariamento industrial excluiu a força de trabalho negra das fábricas (preterida em favor dos imigrantes brancos), formou-se um bolsão excedente de trabalho ex-escravo que encontrou acolhida no trabalho doméstico. E, como um prolongamento da família senhorial, manteve-se [mantiveram-se] as vantagens da era serviçal. Agora, os “de cima”, para recordar Florestan Fernandes, estão novamente alvoroçados com a ampliação de direitos dos “de baixo”. Algo lhes incomoda neste avanço plebeu (Antunes, 2013)

Com isso, as diaristas, que eram uma alternativa, e não uma regra, estão se tornando o meio pelo qual a classe média garante a presença frequente de uma doméstica em seu cotidiano. Na maioria das casas pesquisadas, que contam com os serviços das diaristas, as antigas práticas se perpetuam, inclusive de horários e códigos de convivência com a família.

Com o intuito de compreender como as trabalhadoras avaliam essa dependência de seu trabalho no dia a dia das famílias, perguntamos sobre as diferenças entre a dinâmica do trabalho doméstico em suas casas e nas “casas das patroas”. Todas citaram a organização. Em suas residências, são elas as principais responsáveis pelo trabalho doméstico e, por essa razão, mantêm uma dinâmica cotidiana autônoma, por vezes contando com a ajuda de vizinhos(as), familiares (mães, irmãs, tias) ou dos(as) próprios(as) filhos(as) para garantir a reprodução da vida doméstica. Nas famílias de classes média e alta mantém-se o comportamento de responsabilizar a mulher pelo trabalho doméstico (não há uma dinâmica colaborativa em relação aos afazeres domésticos), e esta transfere parte desse trabalho às domésticas, para garantir minimamente a dinâmica de organização do espaço residencial. Nos registros das entrevistas, as diaristas, por exemplo, revelam a percepção de que se espera muito mais do seu trabalho do que realmente elas podem oferecer. Consequentemente, mais do que fazer faxina, as patroas esperam que elas organizem suas casas em apenas um dia de trabalho semanal. Por outro lado, as mensalistas que dormem no serviço dizem não observar muitas diferenças, visto que sua vida doméstica quase se confunde com a vida da família para qual trabalha. Muitas aceitam essas condições pela distância de sua residência (sobretudo aquelas que moram em municípios vizinhos na região metropolitana), deixando a cargo de outras pessoas (principalmente a outros membros da família) a reprodução do trabalho doméstico, tornando-se apenas provedoras e visitantes de sua própria casa.

Algumas diaristas assumem que, por vezes, veem vantagens em dormir “no serviço” por conta de sua experiência cotidiana no transporte público. As horas dispendidas no percurso, a má qualidade e os perigos vivenciados por elas não são um fenômeno recente, como observamos ao longo do processo de urbanização da região metropolitana. Elas afirmam que as alternativas e suas estratégias de proteção são antigas e que, na verdade, cada vez mais elas precisam “aprimorá-las”. Grande parte das domésticas entrevistadas possui idade superior aos 40 anos.⁶ Entretanto, sair em grupo ou acompanhada, buscar transportes alternativos, mesmo que ilegais, e o uso da agulha de costura no trem e ônibus lotados predominam entre os meios de defesa de seu corpo.

Na época que eu morava em Niterói, eu só saía de casa com meu marido ao lado, principalmente quando eu estava grávida. No ônibus, ninguém respeita ninguém. Quando ele entrava na Ponte (Rio-Niterói) era uma luta... tinha assalto e o povo se aproveitava. Agora eu não passo mais por isso, graças à Deus!
Fátima, doméstica, 39 anos, residente em Copacabana
(seu marido é porteiro em um prédio vizinho de onde trabalha).

-Hoje em dia está mais prático, porque saio de casa de 4h30, aí tem um moço que trabalha em Copacabana, então ele traz a gente de van a 8 reais, tá entendendo? [...]. Mas antigamente era de ônibus, de trem. Aí já era mais sacrificado.

- Você gasta quanto tempo até o Rio?

- Olha... hoje eu cheguei bem cedo, mais cedo que de costume. Eu saí de casa às 4h30, quando deu 6h15 eu tava chegando. De ônibus são 3h de viagem, tanto de ônibus quanto de trem. É a mesma coisa, para ir e voltar.

- E como era de trem?

-Era superlotado [...]. Pra mim não adianta nada.

- No trem você já vivenciou alguma situação de constrangimento?

- Têve vezes que eu já espetei (risos) com agulha, tá entendendo. Para não acabar acontecendo coisa pior, procurei outro meio de transporte.

- Você se sente segura na rua?

- Não. Hoje em dia a gente não se sente mais segura porque tem 3 bocas lá.

Agora, a bandidagem... depois que teve esta lei de botar UPP aqui embaixo,⁷ eles foram tudo lá pra cima. Então, está mais arriscado.

Cleuza, 47 anos, moradora de Nova Iguaçu.

Na casa dos meus pais, lembro-me de uma doméstica que várias vezes se ausentava por situações de violência relacionada ao tráfico de drogas na favela onde morava, e isso se tornava um problema para ela na relação com o trabalho. Não só devido às faltas no serviço, como também quando se ausentava de casa, pois com três filhas adolescentes, sua família era alvo constante de assédio por parte dos traficantes. O medo fazia parte de sua vida, fosse no espaço público, fosse no espaço privado. Ela dizia que se trabalhasse em escritório ou na indústria, já tinha perdido o emprego.

⁶ Segundo dados do IBGE (2010), a grande parte das mulheres ocupadas tem mais de 40 anos.

⁷ Expressão típica dos(as) residentes da Baixada Fluminense para se referir à cidade do Rio de Janeiro.



Somado a isso, os bairros onde moram essas domésticas possuem infraestrutura inadequada. Algumas ainda dependem de poço artesiano, residem em ruas sem iluminação e próximas de terrenos baldios que são verdadeiros lixões, devido à irregularidade na coleta de lixo. Além de estarem vulneráveis às enchentes ou a outras situações de risco ambiental, como desabamentos. E em quase todos os casos, mesmo casadas, são as responsáveis pela casa – não só economicamente, mas também em lidar com a precariedade, ou seja, com as doenças de veiculação hídrica que acometem as crianças, com o descarte do lixo, com a busca de alternativas materiais quando o domicílio está vulnerável, sendo ao mesmo tempo o ponto de apoio psicológico de suas crianças e dos mais próximos.

As entrevistadas moradoras de subúrbios cariocas vivem em bairros com melhores condições urbanas que as que residem na Baixada Fluminense, principalmente em relação ao entorno. Há mais opções de serviços e lazer, por mais que algumas ainda prefiram gastar seu tempo de folga em casa.

- *Eu não posso me queixar do lugar onde eu moro, não é um lugar perigoso e tem tudo perto. Eu moro praticamente ali no Centro, pertinho do Sesc Madureira. [...] Vou no Mercado, vou na loja comprar alguma coisa. Eu fico ali mesmo em Madureira. Mas eu pago para não sair.*

- *Tem alguma pracinha perto da sua casa?*

- *Tem, mas quase eu não vou. Só de vez em quando [...]. Minha família mora toda em Campo Grande, aí final de semana quando eu posso, eu vou pra Campo Grande, entendeu?*

Teresa, 51 anos.

Há outras que não dispensam a “cervejinha”, o funk ou o samba nos finais de semana. “Se eu não tiver isso, eu fico doida, enlouqueço” (depoimento de Roberta, moradora de Engenho da Rainha). Porém, são bastante discriminadas por isso

nos bairros onde moram e pelas patroas, especialmente as mais velhas, acima dos 35 anos, segundo os relatos. Os discursos que predominam para recriminá-las é, “uma mãe de família trabalhadora tem que se dar o respeito...”.

O controle sobre o seu corpo é cotidiano, seja no trabalho, nas ruas, no transporte público, no boteco, ou em casa. São observadas, analisadas e julgadas. Mas não sucumbem à imposição de mulher passiva, submissa e dedicada ao lar. Se olharmos a história das mulheres que se valeram dos serviços ligados à lavagem de roupa, cozinha etc, nos cortiços do Rio de Janeiro (em fins do século XIX e início do século XX), em relação às domésticas dos dias de hoje, a preocupação é sempre a de obter meios para sua independência econômica (Soihet, 1989; Nepomuceno, 2012) e para cuidado de seus parentes.

Analisar as práticas sociais de resistência das trabalhadoras domésticas é um dos caminhos para desconstruir os estereótipos de gênero que nossa sociedade insiste em impor sobre nosso corpo. E a história e o cotidiano de nossas cidades guardam essa chave importante para desnaturalizar discursos e práticas que reforçam as desigualdades entre homens e mulheres, sobretudo pobres e negras.

DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES

Os membros das famílias de classes média e alta, diferentemente das domésticas, têm seu cotidiano restrito às centralidades urbanas da cidade. A maioria não conhece os bairros e municípios onde elas residem. Por mais que descrevam as situações que vivenciam no dia a dia, dificilmente conseguem transmitir a dimensão de seus desafios urbanos. Alguns relatam que o único ponto de contato mais profundo que têm com a realidade das periferias e subúrbios é através da presença dos corpos dessas mulheres em suas casas.

Por outro lado, o trabalho como doméstica para algumas é uma oportunidade de vivenciar diferentes experiências urbanas, onde se concentram amenidades (sobretudo na zona Sul do Rio de Janeiro), como caminhar pela orla de Copacabana, “pegar uma brisa” sem ser vigiada por vizinhos e familiares. É também a independência econômica e psicológica de um marido ciumento e machista, mas ao mesmo tempo a oportunidade de desmistificar sonhos e ideais urbanos. Teresa nos apresenta uma análise bastante lúcida de diferentes bairros da cidade. Uma delas é sua comparação entre a Barra e a Tijuca.

- *Assim... a Barra é aquele bairro mais, né? Um bairro mais assim... eu até pensava em morar na Barra. Era meu sonho... Mas depois que eu fui trabalhar lá, Deus que me perdoe... é muito movimento de carro... sabe? O pessoal não é que nem aqui... o pessoal da Barra é mais isolado. Você não vê ninguém na rua. No ponto, você não tem cara de conversar, assim... que nem tem na Tijuca. Aqui tem lojas, tem mercados, né?*

- E você se sente mais segura aqui ou na Barra?
 - Aqui. Porque você não vê muita gente lá. Aí você vê pouca pessoa... vê mais carro. Cada um no seu mundinho. Aqui a gente passa e fala com as pessoas.
 - E você vê alguma semelhança daqui com Madureira?
 - Aqui é igual assim... é mais parecido com Madureira. Tem mais movimento, tem salão de festa, tem uns 18 botequins, campo de futebol. Então é um lugar assim que não deixa tanto a desejar. Aqui tem condução para todo o lado. [...] Aqui... se eu pudesse eu moraria aqui!

Há dois aspectos apresentados no enclave das classes média e alta (tanto no depoimento das famílias como no das domésticas) que suscitam algumas reflexões sobre os processos de segregação nas metrópoles brasileiras na contemporaneidade, especialmente sobre o entendimento do significado de *cidade*. Teresa, a diarista, e Teresa Caldeira (2000), a antropóloga, nos fornecem pistas de como as práticas sociais revelam a indiferença aos impactos da segregação socioespacial e suas consequências. Podemos afirmar que não só prédios e condomínios são enclaves, nos termos de Caldeira, mas também bairros inteiros.

Em seu livro *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*, a autora denomina enclaves as propriedades de terra privada de uso coletivo, restrito a um grupo. “Desvalorizam o que é público e aberto na cidade. São fisicamente demarcados e isolados por muros, grades, espaços vazios e detalhes arquitetônicos. São voltados para o interior e não em direção à rua” (Caldeira, 2000, p.258), com exímio controle por sistemas de segurança que impõem regras de inclusão e exclusão, explicitando o desprezo pela vida pública da cidade. Motivados pela criminalidade, reproduzem fronteiras urbanas privatizando espaços, ou constringendo o seu uso.

A indiferença à diferença e a diversidade de dinâmicas urbanas estão tanto no discurso quanto no modo como inúmeras famílias de classes média e alta vivenciam sua experiência urbana em bairros da zona Sul zona Oeste, como Barra, Recreio e Jacarepaguá, e Tijuca, na zona Norte. Sendo assim, é uma indiferença social com as próprias trabalhadoras que cuidam de suas casas, com quem estabelecem uma relação de afeto e cumplicidade.

A tendência à homogeneização do espaço urbano, que não favorece o encontro e o inesperado (Jacobs, 2000), e o constringimento à apropriação de espaço urbano, em bairros das classes média e alta, pela elitização do consumo e por esquemas de segurança em lojas e shoppings, reforçam os processos de segregação e estigmatização de corpos que carregam consigo a diferença. Nesse sentido, podem ser considerados também uma forma de enclave em outra escala.

As áreas onde as trabalhadoras domésticas residem se distinguem do que se entende como cidade, a cidade formal onde se concentram as benesses e amenidades urbanas. Nessas áreas, elas estão mais sujeitas a assédios, assaltos, riscos, ao transporte público precário, à discriminação de seus corpos, às desigualdades sociais.



Ao longo das entrevistas, os discursos das domésticas são informações de práticas sociais que desvendam processos de resistência. Tais processos se caracterizam, a meu ver, por *espaços generificados de resistência* às desigualdades, não só a partir da dimensão de gênero, mas de classe e cor/raça de forma coexistiva.

Claro que há limites para a resistência, pois considero que não são os espaços que as protegem, como bell hooks (1990) caracteriza as negras estadunidenses em relação ao seus lares e domicílios,⁸ por exemplo, diante da segregação racial presente nas cidades; por mais que as casas sejam igualmente lugares de restauração e renovação de seus corpos e espíritos. Mas no nosso caso, as áreas onde as domésticas residem não oferecem segurança e proteção nos termos da autora. Sendo assim, os espaços generificados de resistência não se caracterizam por determinado lugar e não são fixos, uma vez que a primeira dimensão dos espaços generificados de resistência reside no corpo das mulheres, a partir de suas práticas sociais. Deste modo, são os espaços que suscitam práticas generificadas de resistência, diante dos processos de desigualdade, discriminação, exploração, opressão e segregação socioespacial que se territorializam.

O processo de investigação teórica e empírica sobre a problemática de gênero nos estudos urbanos, com ênfase no urbanismo, tem revelado no processo de pesquisa não apenas sintomas como a necessidade de tratamento dos focos de atrito da sociedade. Busquei explorar as práticas sociais das domésticas através de seus discursos e de observação empírica, como um dos caminhos metodológicos de análise das contradições no modo como as cidades são produzidas. A meu ver, ainda há pontos cegos nos estudos sobre a produção do espaço urbano das cidades brasileiras que a perspectiva da teoria crítica feminista, em seu viés materialista, pode desvendar.

Caracterizar e analisar esses espaços *generificados de resistência*, que partem dos corpos das mulheres, pode ser uma das possíveis contribuições ao debate sobre as desigualdades de gênero no Brasil para os estudos urbanos.

⁸ Homeplace: a Site of Resistance”, do livro *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. (hooks, 1990).

Dar visibilidade a essas práticas sociais colabora para fortalecer tanto a importância da teoria crítica feminista para o urbanismo, quanto para o incremento do instrumental político para a luta das domésticas por direitos, que não devem se restringir apenas aos seus direitos trabalhistas, mas às reais melhorias das suas condições de vida e habitabilidade nas cidades.

Referências bibliográficas

ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 4ª edição, 2008.

ANTUNES, Ricardo. A revolta na sala de jantar. O Estado de S. Paulo. Caderno Aliás. 30 mar. 2013. Disponível em: <<http://alias.estadao.com.br/noticias/geral,a-revolta-da-sala-de-jantar,1015042>>. Acesso em abr. 2015.

AHMED, Sara. *Differences That Matters: Feminist Theory and Postmodernism*. Cambridge, Melbourne : Cambridge University Press, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo* (vol1). Difusão Europeia do Livro, São Paulo, 1970.

BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. *Cadernos Pagu*, jul-dez. 2007, p.91-109.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

CHOAY, Francoyse. *O urbanismo, utopias e realidade, uma antologia*. Tradução de Dafene Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 1965.

COUTRAS, Jacqueline. *Crise urbaine et espace sexués*. Paris: Ed Armand Colin, 1996.

DESENA, Judith N. (ed.). *Gender in an Urban World: Research in Urban Sociology*. 9 Vols. Esmerald, 2008.

DORLIN, Elsa. *Black feminism. Anthologie du féminisme africain-américain*, 1975-2000. Paris: L'Harmattan, 2007.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da Justiça numa Era “Pós-Socialista”. *Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP* 15, 2006, p.231-239.

_____. *Le féminisme en mouvements – des années 1960 à l'ère néolibérale*. Paris: La Découverte, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, v.I

GOUVEIA, Taciana. *Mulheres: sujeitos ocultos das/nas cidades?*, Recife, 2004. Disponível em <<http://www.forumreformaurbana.org.br/reforma/pagina.php?id=1057>>. Acesso em 27 de outubro de 2007.

HAYDEN, Dolores. *Building suburbia: green fields and urban growth 1820-2000*. New York: Vintage Book, 2003.

_____. “What Would a Nonsexist City Be Like? Speculations on Housing, Urban Design, and Human Work.” In: FAINSTEIN, Susan; SERVON Lisa (ed.). *Gender and Planning*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2005, p.43-66.

HOOKS, bell. *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. London: Pluto Press, 2000.

_____. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.

IBGE. *Pesquisa mensal do emprego: perfil dos trabalhadores domésticos nas seis regiões metropolitanas investigadas pela pesquisa mensal de emprego*. Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Pesquisa Mensal do Emprego: algumas das principais características dos trabalhadores domésticos vis a vis a população ocupada*. Rio de Janeiro, 2009.

_____. *Pesquisa Mensal do Emprego: retrospectiva 2003-2012 – 10 anos*. Rio de Janeiro, 2013.

_____. *Censo 2010*. Disponível em <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>

_____. *Pesquisa mensal do emprego: Região Metropolitana do Rio de Janeiro – outubro de 2013*. Rio de Janeiro, 2013.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUET, Christine. Urbanização e emprego doméstico. RBCS Vol.18, nº. 52, jun. 2013, p.163-219.

KERGOAT, Danièle. *Se battre, disent-elles*. Paris: La Dispute, 2012.

NEPOMUCENO, Bebel. Mulheres negras – protagonismo ignorado. In: PINSKY, Carla; PEDRO, Joana (org.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Ed. Contexto, 2012, p.382-409.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2013.

SILVIA. R.C (org.). *A cidade pelo avesso: desafios do urbanismo contemporâneo*. PROURB. Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2006.

SOIHET, Rachel. *Condição feminina e forma de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

VALLADARES, Licia. *A Invenção da favela: do mito de origem à favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VILLAÇA, Flavio. A Segregação Urbana e a Justiça (ou a justiça no injusto espaço urbano). *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, São Paulo, 2003. Disponível em <<http://www.flaviovillaca.arq.br>>. Acesso em 1º de novembro de 2010.

O quarto da empregada:

história de um *apartheid* imutável num espaço doméstico em mudança

POR Edja Trigueiro e Viviane Cunha

Edja Trigueiro é professora nos cursos de graduação e pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), tendo recebido formação acadêmica na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) (graduação em Arquitetura, especialização em Sociologia e mestrado em História), e na Bartlett School, UCL, University of London (PhD em Estudos Avançados em Arquitetura e Estágio Pós-Doutoral como Honorary Research Fellow). Orienta teses e dissertações que tratam de relações entre forma construída e práticas socioculturais e coordena o grupo de pesquisa MUSA - Morfologia e Usos da Arquitetura.

Viviane Cunha é arquiteta e doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com mestrado pela University College of London, na Inglaterra, onde foi pesquisadora visitante. Ela é consultora em edifícios sustentáveis, professora e pioneira na América Latina na certificação de edifícios e empreendimentos sustentáveis com o selo BREEAM. É também diretora da empresa VCA Sustentabilidade, de consultoria e certificação, e do escritório de arquitetura e sustentabilidade Viviane Cunha Associados, com mais de 28 anos de experiência.

—
Este artigo foi fruto de uma chamada pública para artigos promovido pela coordenação do livro em parceria com Myrdle Court Press, Vitruvius e a Universidade Federal de Pernambuco.

*“Maria era realmente uma ótima empregada.
Você sequer percebia que ela estava em casa.”*
ALMEIDA (1987)

1. SOBRE O ESPAÇO DOMÉSTICO MAIS RESISTENTE E COMO MANTÊ-LO DESSA FORMA

“Somente hoje, 125 anos depois (do fim) da escravidão, estamos fechando a última senzala e jogando as chaves fora”,¹ foi a sentença dita pelo Presidente do Congresso Brasileiro (Margolis, 2013, p.17) em referência à Emenda Constitucional aprovada em abril de 2013, destinada a garantir novos ou mais amplos direitos a trabalhadoras e trabalhadores domésticos. 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. Costumes domésticos de séculos tornaram-se repentinamente ilegais, dentre eles, a interação permanente entre membros da família e empregadas que moram com os patrões (sendo este, algumas vezes, o único arranjo plausível para meninas vindas de regiões interioranas). Deve a babá se refugiar em seu quarto para evitar que o Júnior não a chame para brincar à noite, fora de seu horário de trabalho?

Por mais inconciliável que a situação possa parecer, ela provavelmente será resolvida por meio de arranjos mais ou menos informais que caracterizam o jeitinho brasileiro, e os empregados continuarão sendo parte da cena doméstica nacional por muito tempo ainda. Contudo, a recente mudança legal tem ajudado a colocar em debate o papel dos trabalhadores e trabalhadoras domésticos, juntamente com outras questões, expondo “a complexa relação que existe entre empregadas domésticas e seus empregadores, uma relação que confunde intimidade e poder no local de trabalho”, como consta na sinopse do filme *Doméstica*, que motivou este artigo. Essa mudança também pode levar

¹ Ver: Promulgada emenda que amplia direitos das domésticas. Gazeta do Povo. 3 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/economia/promulgada-emenda-que-amplia-direitos-das-domesticas-e7ltbm96hb8fseh9f4cdsodam>>. Acesso em: 14 abr. 2015. (N.T.)

a um passo além – o desaparecimento do mais resistente de todos os espaços domésticos, o quarto da empregada, um descendente das senzalas femininas dos tempos coloniais em forma e conteúdo, em sintaxe e em semântica.

Este ensaio foca na configuração do espaço doméstico brasileiro como evidência dos modos de comportamento social em mudança. O panorama desenhado cobre um período de aproximadamente 150 anos, começando na metade do século XIX, quando a forma do ambiente construído profundamente marcado pela ocupação portuguesa se torna cada vez mais exposta aos meios e modos estrangeiros e, assim, é gradualmente alterada. Essa configuração expressa as relações socioculturais dentro das residências pertencentes às camadas médias da pirâmide social, nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil.

A discussão resulta de estudos de caso de apartamentos e casas, examinados por nós e por outros pesquisadores empenhados em encontrar o nexos entre a forma arquitetônica e a sociedade brasileira, principalmente por meio da aplicação de uma abordagem analítica baseada na representação e na quantificação do modo pelo qual as funções principais se integram com a estrutura espacial, seguindo os procedimentos de modelização pertencentes à metodologia de Análise da Sintaxe Espacial (Hillier; Hanson, 1984). A resistência ou a transitoriedade com que os espaços que acomodam tais funções principais mantêm sua posição numa discreta ordem hierárquica de acessibilidade ao longo do tempo revelam muito a respeito dos modos de interação entre as pessoas particularmente relacionadas a essas funções dentro do meio doméstico (Hanson, 1998). As descobertas morfológicas também são discutidas à luz da literatura “clássica” sobre espaço doméstico brasileiro.

Sob uma perspectiva mais ampla, essa análise espacial diacrônica de residências, de Norte a Sul do país, mostra que, enquanto todas as células principais foram rearranjadas em sua posição relativa dentro da estrutura espacial doméstica – tanto em termos geométricos como em termos topológicos –, tornando-se mais ou menos acessíveis ao longo do tempo, aquelas ocupadas por empregados mantêm séculos de segregação espacial quase inalterada.

Detalhar os procedimentos analíticos aplicados nos estudos que fundamentam essa discussão escapa ao nosso objetivo e ao nosso espaço de escrita. Contudo, algumas noções topológicas devem ser vistas para que nosso argumento faça sentido. Três esquemas básicos de configuração fundamentam o arranjo espacial da maioria dos edifícios. Para ilustrar, a Figura 1 mostra um esquema do que poderia ser o desenho de uma pequena construção com três células (as intersecções representam as células e as linhas representam as conexões que as unem). Quando um grupo de quartos se liga a um espaço ou a uma sequência de espaços comuns – ou seja, quartos separados de uma sala ou um corredor comum (Hillier; Hanson, 1984, p.159) –, define-se, em termos topológicos, um arranjo do tipo “arbusto”. Um arbusto (Figura 1a) pode segregar um setor de outros setores, ao mesmo tempo em que permite uma conexão razoavelmente próxima entre as partes constituintes daquele setor.

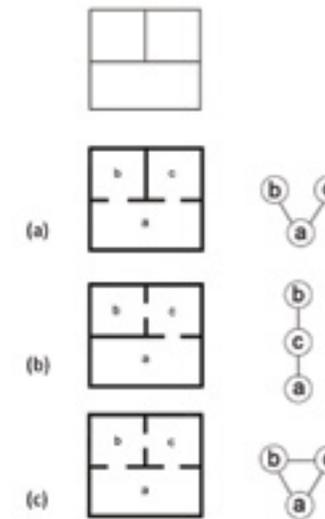


Figura 1 – Esquema gráfico de três desenhos possíveis – arbusto, linear e circular – em um projeto de um pequeno edifício com três quartos (as intersecções representam as células e as linhas representam as conexões que as unem).

Uma sequência “linear” de células (Figura 1b) exerce um modo de segregação muito mais efetivo, uma vez que cada célula controla o acesso à próxima, tornando mais fácil romper conexões a qualquer momento ao fechar uma porta. Por fim, um esquema “circular” ou de argola (Figura 1c) possibilita rotas alternativas de acesso ao espaço que faz parte do círculo, sendo, assim, um poderoso integrador.

O quarto principal e o quarto da empregada são especialmente notáveis por serem os que mais e menos se alteraram, respectivamente. Os quartos principais mudaram de uma posição bastante privilegiada (tanto em acessibilidade como em visibilidade), antes situados, majoritariamente, em círculos ou arbustos ligados a círculos, para uma posição topologicamente segregada (geralmente em uma sequência linear), similar àquela dos quartos dos empregados. Contudo, as equivalências nas propriedades espaciais da exclusão não disfarçam as enormes diferenças que dividem esses dois espaços em praticamente todos os aspectos – tamanho, iluminação, ventilação, vista, mobiliário –, nem o arranjo que sustenta a natureza sintática dessa exclusão (como será exposto), para não mencionar a mensagem semântica correspondente.

O artifício que isola os quartos de empregada em épocas mais recentes recria estratégias passadas para alcançar modos similares de exclusão (como aqueles utilizados em casas pré-modernistas), através de um desenho espacial totalmente diverso, respondendo a requisitos socioculturais que, no passado, não eram necessários ou considerados. **Apesar de corroborar o refrão, bastante difundido na literatura, a respeito da segregação imutável dos empregados, buscamos expor as nuances carregadas de ambiguidade e maleabilidade dessa segregação, que refletem as contradições de nossa própria natureza sociocultural.**

O panorama que se segue reforça a ideia de que habitações são artefatos espacialmente articulados para expressar modos de vida distintos, mas, acima de tudo, para permitir padrões de encontro e de fuga que definem tais modos. Habitações são, portanto, representações emblemáticas de transformações socioculturais e de como a busca por distinção entre classes sociais é reproduzida no microcosmo da vida doméstica por meio de uma contínua reestruturação das funções principais ao longo do tempo. A estrutura espacial das residências brasileiras de grupos sociais médios (aqueles que empregam a maior parte do trabalho doméstico no país) transmutou-se de um sistema relativamente flexível de início para um mais rígido, nos quais os aposentos mais usados por membros de cada comunidade – senhor, família, homem/mulher, escravos, visitantes – mantinham uma, e apenas uma, posição distinta na hierarquia de acessibilidade; tal estrutura passou, então, para um sistema que maximiza a interação familiar ao mesmo tempo em que a flexibiliza entre família, empregados e visitantes; depois passou para uma separação entranhada no desenho dos setores funcionais; e, finalmente, para uma configuração que tende a insular cada comunidade, mas que possibilita oportunidades propícias para o encontro entre habitantes e visitantes. Ao longo dessa trajetória, que sinaliza sucessivas ondas de convergência e recuo no meio doméstico, e que também trata da mudança dos modos de interação entre público e privado, sempre houve uma manobra espacial bem-sucedida em manter os quartos dos empregados à distância.

2.1. Guarda de bens e de mulheres

Muito do que permaneceu – ou que deixou registro – das chamadas casas *coloniais* no Brasil data do século XIX, tanto anteriores ou subsequentes a 1822, quando, de fato, o país não era mais uma colônia, mas nele permanecia um ambiente construído fortemente marcado pela herança portuguesa.

O antagonismo entre os domínios público e privado, a clara demarcação entre as áreas de uso de senhores e de uso de escravos e a polaridade entre os espaços masculino e feminino nessas casas coloniais são temas bem explorados na literatura. Gilberto Freyre ressalta uma aversão à rua, resultante do sistema patriarcal, que se torna mais exacerbada quando transferida das propriedades rurais para os assentamentos urbanos. O embate mais intenso teria se desenvolvido em torno das mulheres, às quais o patriarcado buscava confinar bem no interior das casas (Freyre, 1981, p.154). Vauthier (1981, p.39-41) afirma que enquanto “[...] o dono da casa nos espera com todo o cerimonial” na porta da frente – um espaço essencialmente masculino –, as mulheres não eram vistas em lugar algum, guardadas de maneira segura atrás de portas fechadas que interrompiam o acesso ao interior da residência, “um gineceu fechado aos olhos profanos”.

Embora estudos apontem uma relativamente ampla diversidade nas plantas das casas – especialmente nos primeiros séculos da colônia –, um certo arranjo é geralmente aceito como arquetípico da arquitetura doméstica colonial a partir de, pelo menos, o final do século XVII (Smith, 1981, p.121-123).

[...] (1) a grande sala de frente em comunicação direta com a varanda [localizada na parte superior] da fachada; (2) o corredor central com (3) as filas de quartos ou alcovas; (4) a grande sala de jantar e estar aos fundos com escada externa para o quintal; (5) a cozinha ao lado da sala dos fundos.
(Smith, 1981, p.123)

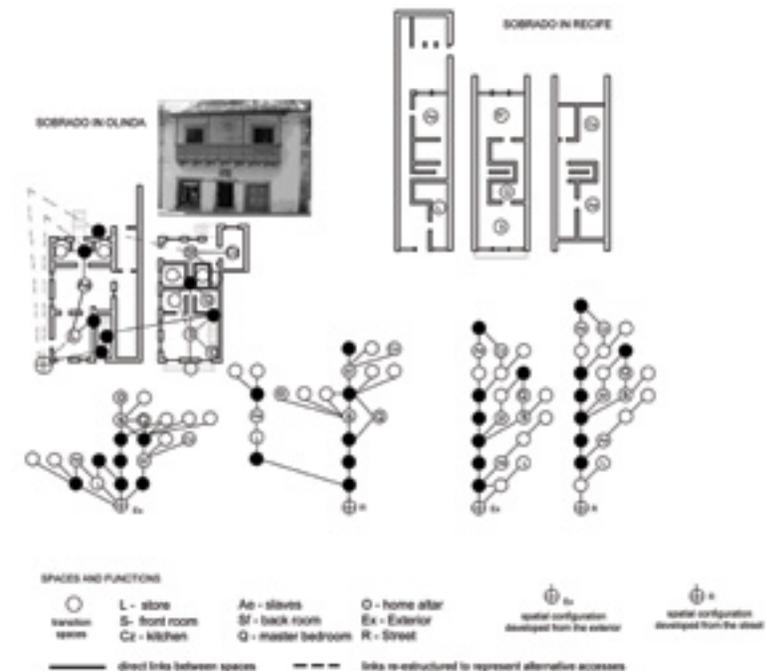


Figura 2 – Plantas e esquemas gráficos de duas residências coloniais (sobrados) que ilustram a coexistência de estruturas espaciais diversas: uma que permite a flexibilidade do acesso (à esquerda) e outra que não o faz (à direita).

Contudo, a análise espacial dos projetos da casa colonial (Trigueiro, 1994) revelou a existência de duas estruturas topológicas bastante distintas, ambas conservando todos os elementos, o estilo geométrico e o arranjo que garantem o *status* de arquetipo colonial na literatura (Figura 2). Em praticamente todos os casos estudados, a sala frontal (ou a sala de visitas) e o quarto principal – ambos os espaços relacionados ao homem – estão mais próximos da entrada principal e se beneficiam de acessos alternativos, sendo partes de um esquema circular, juntamente com a sala da frente, o corredor e, às vezes, também um *hall*, um patamar ou uma passagem nos fundos; por outro lado,

todos os espaços relacionados aos empregados, incluindo a cozinha, tendem a ser parte de uma sequência linear acessível apenas através de vários outros espaços. Contudo, a adição de entradas alternativas pode desempenhar um papel decisivo na alteração do efeito de tal composição, em termos de acessibilidade de alguma função principal. O exterior, portanto, serve, em alguns casos, como um contorno para reestruturar uma hierarquia, salvo contrário, rigidamente masculinizada. Smith (1981, p.121) nota o caráter integrador da escada posterior, localizada no pátio de um antigo sobrado em Olinda, possivelmente construído no século XVII, que serve de epítome para esse sistema bastante flexível de interação social. Ao oferecer conexões alternativas entre o mundo da família e o mundo exterior, diferentes leituras da estrutura espacial e diferentes rotas de acesso podem ser experimentadas pelas várias comunidades de habitantes, notadamente mulheres, cujo gineceu (a sala dos fundos) se torna menos segregado.

O tipo de espaço flexível, encontrado em casas mais antigas e em locais semiurbanos do século XIX, relaciona-se aos modos menos rígidos de interação social relatados por observadores do período, especialmente visitantes estrangeiros, os quais frequentemente expressavam surpresa com a informalidade das maneiras que testemunhavam durante suas estadias em estâncias de veraneio, algumas vezes na companhia das mesmas pessoas que eles sabiam se comportar com extrema reserva na cidade. Por outro lado, uma hierarquia de acessibilidade inflexível que coloca os espaços masculinizados na ponta privilegiada da balança e os espaços feminizados na outra ponta – independentemente de quantas entradas estivessem disponíveis na casa – também foi encontrada nos sobrados do século XIX no centro do Recife. Como o século XIX testemunhou o apogeu e o declínio do modelo patriarcal, esse invariável sobrado masculinizado parece ser a última materialização dessa era, confirmando, então, o argumento de Freyre de que o sobrado urbano assume e retém, durante o maior tempo possível, o papel de guarda das mulheres e posses que antes pertencera à casa grande.

Entretanto, tanto no tipo rígido como no tipo flexível de configuração das habitações coloniais, os quartos dos escravos eram quase sempre espaços dispostos em sequência linear. Se em círculo, esse círculo estava conectado apenas ao exterior/à rua ou definia um circuito separado dos outros espaços. A rua e os alojamentos dos escravos eram, portanto, o espaço mais segregado no sistema, independentemente da entrada escolhida para acessar a edificação.

2.2. Quase uma senzala urbana

Apesar de suas diversas estruturas de construção, as casas ecléticas, altamente ornamentadas e com vários volumes, do final do século XIX e começo do XX, (nas quais podiam ser combinados modismos estilísticos do neoclássico francês ao neocolonial brasileiro, passando pelos chalés suíços e vilas vitorianas) apresentam um arranjo recorrente. Duas

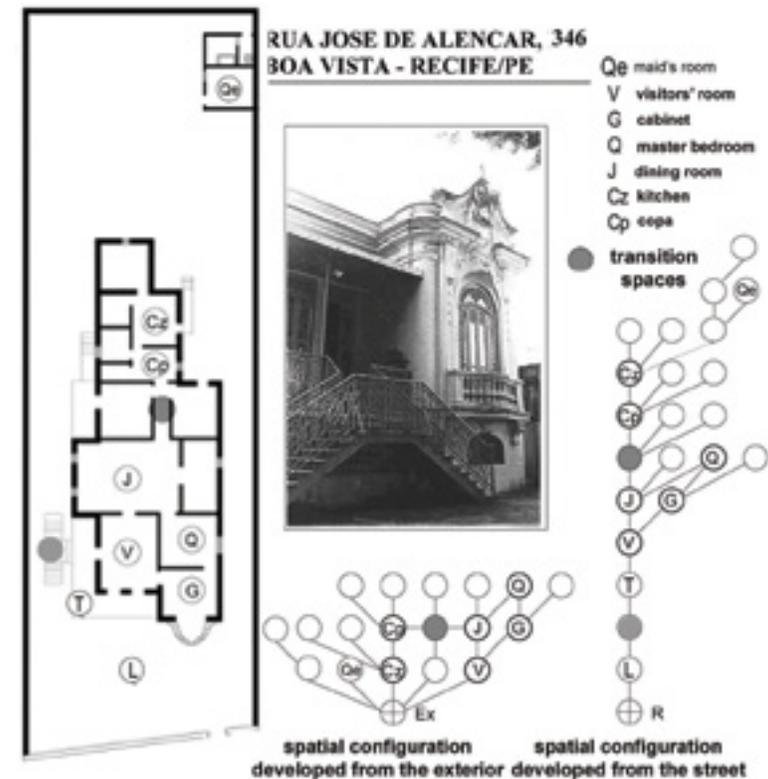


Figura 3 – Planta e esquema gráfico de uma casa construída na década de 1920, com uma dependência externa para acomodar os empregados.

sequências de células intercomunicantes estão dispostas ao longo de um eixo central; uma sequência composta principalmente de aposentos para o dia – terraço ou varanda, sala de estar, sala de jantar, copa, cozinha e área de serviço – e outra congregando quartos e um banheiro usado pela família. Empregados eram acomodados em dependências externas, alojados de modo distante nos quintais, algumas vezes juntamente com um recinto para lavanderia ou uma garagem. Nessas casas, as salas de jantar tendem a ser o espaço mais privilegiado em termos de propriedades geométricas (mais amplo e localizado de maneira mais central) e topológicas (mais acessível, por ser parte do esquema circular que conecta diversas entradas). Os quartos centrais e, em menor grau, a sala de visitas também são privilegiados de maneira similar, embora a tendência seja ocuparem uma área mais reduzida (Figura 3).

A permanência onipresente das propriedades de integração e controle do quarto principal e da sala de visitas, em relação a todos os outros espaços, é evidência da continuidade das referências das habitações coloniais. Por outro lado, o papel das salas de jantar – onde a exibição de madeira polida e couro, prataria e cristais, linho e renda é geralmente de responsabilidade da senhora da casa – faz referência aos modos de comportamento de gênero e de expressão de prestígio social em mudança na esfera doméstica.

Essas casas são bastante permeáveis e visíveis ao domínio público através de seu espaço exterior, o qual também funciona como um importante integrador da estrutura espacial interior. As rotas internas e externas têm papel crucial, pois contribuem para igualar a hierarquia entre os aposentos e reduzir o insulamento das dependências externas, enquanto, ao mesmo tempo, conferem grande flexibilidade para o sistema que pode se tornar rigidamente hierarquizado caso algumas portas sejam fechadas e rotas alternativas rompidas. A moldagem da configuração pode definir a polaridade família-mais-visitantes *versus* esfera dos empregados ou uma estrutura tripartite de setores bem definidos para cada uma dessas comunidades.

As áreas externas, moldadas em jardins, pátios e quintais, e a multiplicidade de terraços são, desta maneira, cruciais para alcançar uma versatilidade de articulação não registrada, prévia ou posteriormente, como tendência comum no espaço doméstico brasileiro.

2.3. Um teto, muitas paredes

No Brasil, a aceitação ubíqua do repertório modernista formal confere uma aparência geral de modernidade mais ou menos fiel ao Estilo Internacional, em termos de composição de volume, superfícies lisas, janelas horizontais e materiais de construção. Entretanto, a recorrência de articulações espaciais típicas de casas pré-modernistas sugere que o espaço é organizado para reproduzir velhos tipos de interação entre os habitantes, o que parece ser o inverso daquilo que os pioneiros do Movimento Modernista prescreveram em seus primeiros discursos.

Nas plantas, as casas modernistas podem ser identificadas principalmente por sua subdivisão em setores – social, de serviço e privado –, como descrito por Cunha (1992) e Amorim (1999). Estes são fundamentalmente orientados para cumprir os requisitos ambientais dos setores nobres – social e privado – localizados nos flancos privilegiados da construção. O setor privado dos quartos não mais se intercomunica, sendo, majoritariamente, designado como beco sem saída de um corredor, ou localizado após uma sequência de espaços de transição (por exemplo, escadaria, patamar, corredor) que ligam os setores privado e social, ou, de modo menos frequente, também o setor de serviço. O alojamento dos empregados, embora seja geralmente construído debaixo do mesmo teto, não se liga a nenhuma outra parte da habitação, exceto através da cozinha.

Julgando pelas várias análises da sintaxe espacial de plantas de casas (Marques; Trigueiro, 2000; Cavalcanti; Trigueiro, 2001; Trigueiro; Marques; Cunha, 2001; Aldrigue, 2012), construídas entre os anos 1950 e 1970, o setor social – sala de visitas e de jantar – abrange os espaços mais acessíveis, tal qual se encontra em casas pré-modernistas; mas o exterior não é, nem de perto, tão integrador quanto em casas ecléticas (e em algumas casas coloniais), e o quarto principal não mais possui sua antiga posição privilegiada em relação aos demais quartos, recuando para o

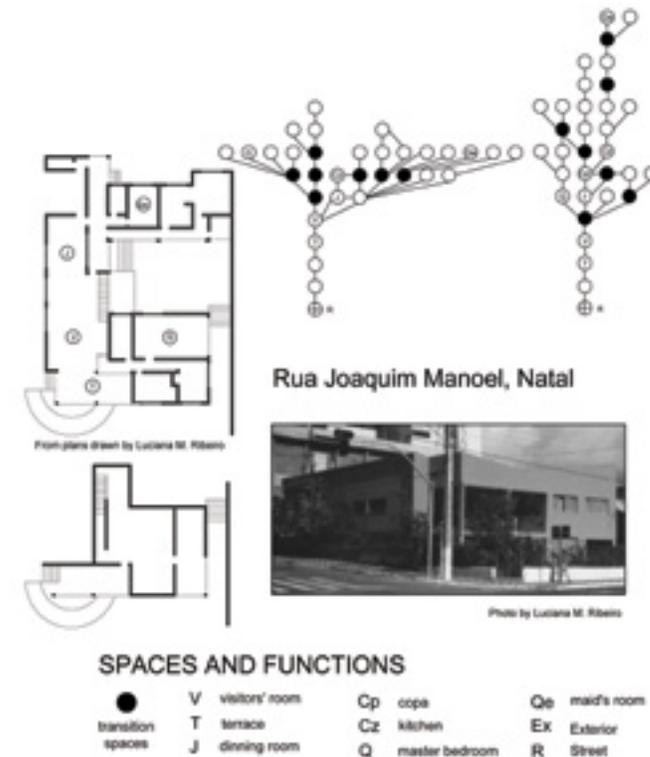


Figura 4 – Plantas e esquema gráfico de casa modernista, mostrando um quarto de empregada segregado debaixo do mesmo teto.

“setor privado” e tornando-se parte de um esquema de arbusto, com um *hall* que o liga ao setor social. Os quartos buscam apresentar acessos alternativos (a outros quartos e salas de estar), tornando-se células beco sem saída, ou quase isso, ligando-se apenas a um *hall* e, talvez, a algum banheiro privativo (*en suite*) e/ou algum *closet*. A rua e o quarto da empregada são os espaços mais segregados, tal qual ocorre em residências de períodos anteriores (Figura 4).

Obter facilidade de movimento foi um dos objetivos dos apoiadores do Movimento Modernista em seu apogeu. O rompimento do “setor privado” com todos os outros dificilmente pode ser visto como alinhado a esse objetivo.

Tampouco pode ser visto assim o discurso das propagandas de publicidade de apartamentos no Rio de Janeiro, no qual esse tipo de residência foi adotado em larga escala primeiramente nos anos 1930, servindo como referência para todo o país, especialmente na segunda metade do século XX. Naquela época, apartamentos eram uma novidade que, junto com uma série de transformações urbanas, sinalizou para um novo período histórico, marcado pela circunstância contraditória – novamente, como condiz com o jeito brasileiro – em que um regime autoritário (a Era Vargas, 1930-1945) apoiou os ideais de modernidade como meio para alcançar os mesmos patamares do mundo desenvolvido e, ao mesmo tempo, legitimar seu poder irrestrito.

A análise espacial de plantas residenciais e descrições textuais em propagandas de apartamentos à venda nos principais jornais locais foi feita num estudo (Cunha; Trigueiro, 2005) com foco em apartamentos construídos no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 (quando começaram a ser vistos como uma opção de residência em todo o país), de 1970 (quando se espalharam para a maioria das grandes cidades, na esteira do *boom* de desenvolvimento urbano) e de 1990 (quando se tornaram a principal opção de moradia em todas as regiões e grupos sociais). Descobrimos que, antigamente, espaços relacionados a serviços eram praticamente um item obrigatório nos anúncios. Nos anos 1950, 90% das propagandas mencionavam acomodação de empregados, algumas com descrições detalhadas de seus tamanhos generosos, outras informando a presença de mais de uma dessas instalações no apartamento. Na década de 1970, os quartos de serviço eram mencionados em 70% dos anúncios, porcentagem que caiu para 62% nos anos 1990; na década de 1950, as áreas de serviço eram mencionadas em 32% dos casos, porém, dali em diante, quase nunca; cozinhas eram consideradas itens de publicidade em 40% dos anúncios nos anos 1950, contra somente 22% e 10% nos anos 1970 e 1990, respectivamente. Nos exemplos mais antigos, o raciocínio mais importante parece ser o de convencer os prováveis compradores de que se mudar para um apartamento não significaria se separar dos confortos e do *ethos* de serviço doméstico. Era a mesma coisa que morar em uma casa.

Nas plantas de apartamentos construídos na década de 1950, os alojamentos dos empregados, embora mantidos fora da vista dos visitantes, estavam amiúde próximos, por meio de passagens interiores no setor privado, um arranjo com tendência a desaparecer nos anos 1970. Nos anos 1990, os quartos dos empregados frequentemente desapareceram nas profundezas de uma sequência linear de células, tornando-se, assim, mais ligados ao exterior – por meio de áreas de serviço – que aos espaços domésticos (Figura 5).



Figura 5 – Plantas de apartamentos construídos nos anos 1950, 1970 e 1990, mostrando os alojamentos dos empregados cada vez mais separados da entrada de visitantes.

Tal aspecto é bastante enfatizado por Cunha (2007), que descobriu ser esse um padrão recorrente nos casos mais recentes do extenso leque de plantas de apartamentos analisadas em sua tese de doutorado. Através de um panorama diacrônico de plantas de apartamentos desenhadas entre a década de 1930 e a última década do século XX, ela discute os limites dos âmbitos privado e público e conjectura sobre quão desejável era a consciência da presença dos empregados.

Barsted (1987) argumenta que, na década de 1970, quando o trabalho doméstico começou a ser regido por laços contratuais que regulamentam direitos e deveres, a presença dos empregados era tão melhor quanto mais invisível. Cunha afirma o mesmo; nas plantas de apartamento, quando a porta que liga a cozinha ao setor social é fechada, é como se a solidariedade que serve de ponte entre os mundos dos senhores e empregados fosse interrompida, e, assim, as duas comunidades de habitantes podem recuperar sua independência. Ao invés de englobar três setores, o complexo parece se reduzir à dicotomia entre empregados e proprietários, garantindo que os visitantes, os quais se tornam cada vez menos numerosos, sejam agrupados com os residentes não empregados.

Deve-se notar também a redução gradual do uso de espaços relacionados a serviço, que tendem a se tornar áreas exclusivas das tarefas domésticas, cada vez mais e mais realizadas fora do ambiente da casa, quando empregadas que moram com os patrões dão lugar a faxineiras que atendem uma ou duas vezes por semana.

Nos anos 1970 e 1980, a localização dos quartos de empregadas, por serem adjacentes tanto à área de serviço como a outro espaço de transição, seja no setor social ou no privado, permitiu o aparecimento do aposento reversível (Figura 6). Este permanece como a opção de arranjo até hoje, talvez antecipando a redução progressiva da provisão de alojamentos de empregados, cujo capítulo final deve ser iniciado com a recente mudança na legislação.



Figura 6 – Planta de apartamento mostrando o quarto de empregada que pode abrir tanto para a área social como para o setor de serviço.

2.4. A ausência/mudança de aparência do quarto de empregada ou para onde foi a empregada?

Aqui e ali, as descobertas da pesquisa apontam para o desaparecimento do quarto de empregada, especialmente quando se trata de residências do século XXI. Em sua tese de doutorado, Griz (2012) examina apartamentos do Recife, cujas plantas originais foram alteradas para se adequar às necessidades de seus proprietários. Quartos de empregadas foram totalmente eliminados em alguns poucos casos, mas a opção por mantê-los predominou na amostra, uma atitude que indica a intenção de depender do trabalho doméstico ainda por um tempo, confirmando, assim, a tendência registrada nos estudos de residências brasileiras do final do século XX.

Alguns aspectos das residências atuais que se manifestam visivelmente no ambiente construído e parecem se associar a novas necessidades domésticas sugerem um retorno das propostas modernistas – qual seja, a diminuição do espaço relativo a serviço –, enquanto outros apontam para um reversão de tais propostas (áreas anexas comuns semiprivadas bastante separadas do espaço público) e outros, ainda, sinalizam a emergência de novos temas (como o escritório em casa). Analisando casas em Natal, Marques investigou novos modos de vida que podem ser associados à pós-modernidade, como já extensivamente abordado na literatura, por exemplo, casas habitadas por famílias monoparentais, famílias reestruturadas, chefes de família que trabalham de casa (*home office*). Por meio de observações empíricas e pesquisas via questionários abertos, ela procurou verificar como essas habitações eram utilizadas por seus ocupantes em suas rotinas diárias. Nos casos estudados, os quartos se transformaram em casas inteiras num único espaço – França (2001) encontrou uma situação parecida em habitações em Brasília –; ao mesmo tempo, as salas de jantar, embora ainda mantidas como lugares sagrados para reuniões familiares, eram raramente utilizadas pelos membros da residência e/ou visitantes. Os entrevistados informaram que as refeições eram frequentemente realizadas em restaurantes *self-service* próximos aos locais de trabalho, enquanto recepções, quando ainda ocorriam, eram realizadas nos salões de festa de prédios e condomínios ou em “casas de recepção”, um tipo de instalação de serviços que se multiplica na maioria das cidades (Marques; Trigueiro, 2000).

As tendências encontradas em casas construídas ou reformadas nas últimas décadas no Recife e em Natal foram confirmadas e enfatizadas pela análise, feita por Cunha, de plantas de residências de classe média no Rio de Janeiro. As plantas foram analisadas segundo a aplicação dos procedimentos de sintaxe espacial (Trigueiro; Marques; Cunha, 2001), a fim de examinar se a hierarquia de acessibilidade mostra traços de continuidade ou de mudança em relação às casas brasileiras de períodos anteriores, bem como em relação às plantas originais nos casos de reforma. Nestes casos, os quartos e o exterior tornaram-se, em geral, mais segregados do que todos os outros espaços.

Nas casas recentemente construídas, os quartos, em particular os quartos principais, tornaram-se ainda mais segregados, proliferaram os banheiros privativos (suíte), frequentemente acoplados a um *closet*. A crescente complexidade do chamado setor privado parece contraditória, uma vez que o setor social tornou-se maior e mais diversificado, com alguns quartos sendo derrubados para possibilitar arranjos múltiplos dos aposentos de convivência.

Embora confirme a crescente segregação do setor privado, nos apartamentos analisados no Rio de Janeiro, Cunha (2007) mostra que houve uma tendência de diminuição das áreas dos quartos. A autora propõe que isso tenha ocorrido para dar mais espaço ao setor social, onde se deposita o prestígio social. Como já mencionado aqui, nas primeiras décadas, os quartos podiam aparecer distribuídos por toda a planta, algumas vezes bem próximos de outras células funcionais, especialmente o quarto principal, tendo níveis diversos de acessibilidade topológica entre si. À medida que ficaram mais isolados dos outros setores funcionais, os quartos também se tornaram mais simétricos uns em relação aos outros, indicando, assim, a redução da assimetria nas relações entre pais e filhos. A análise sintática das plantas revelou de que maneira a segregação foi intensificada por meio de sucessivas quebras de espaço para acomodar passagens, corredores e *halls* de entrada, os quais criam uma distância topológica (e visual) nos caminhos para os setores privados, em que os quartos são articulados numa configuração de arbusto. A área dos próprios quartos pode ser dividida em uma entrada segmentada que acomoda o batente da porta e protege o interior do quarto (Figura 7).

Tal artifício tem paralelo na premissa de Evans (1997) de que espaços de transição são meios de conexão e separação de espaços e pessoas, a fim de controlar encontro e fuga. Também fragmentam a experiência espacial – segundo Velho, um importante componente do processo de individualização.



Figura 7 – Plantas de apartamentos construídos para a classe média no Rio de Janeiro nos anos 1930, 1950 e 1990, mostrando que a área do setor social tende a aumentar, enquanto a área dos quartos tende a diminuir ao longo do tempo; também se mostra uma tendência de mais privacidade no setor privado.

Singly (2000, p.18) aponta que é no quarto que os membros da família constroem suas individualidades desde a infância, enquanto ainda mantêm vínculos de dependência com outros membros. A simetria de acesso em relação aos quartos pode ser entendida nesse contexto de individualidade, uma vez que esses quartos tornam-se mundos personalizados, um adjacente ao outro. Morley (2000, p.90) defende a visão de que essas novas intenções colocam os quartos num ambiente político-moral de “escolha”, baseado no desejo por privacidade individual, em oposição à ideia de casa como unidade. Essa situação também pode ser vista a partir do contexto das novas composições familiares, cuja diversidade de interesses faz com que seja difícil conciliar rotinas. Hillier e Hanson (1984) argumentam que a segregação se associa à diferenciação.

Os mundos autocontidos dos quartos envolvem a individualização das tecnologias que, antes, eram dispostas na esfera social para uso comum dos membros da família. As tecnologias de comunicação individual podem redefinir as noções de proximidade e intensificar relações virtuais à custa de relações espacialmente definidas, por exemplo, aquelas internas às próprias casas, como discutido por Virilio (1993).

Cunha (2007) aponta que o crescente insulamento dos quartos também contribui para redefinir as fronteiras entre público e privado dentro do domínio doméstico. Uma vez que quartos podem ser vistos como uma coleção de espaços posicionados na ponta segregada da escala de acessibilidade, o setor social pode aparecer como seu antagonista, ficando na ponta integradora da escala, pronto para ser dividido pelos habitantes da casa. Esse esquema espacial polarizado, de reclusão individual *versus* comunidade de habitantes, pode estar nos fundamentos da diminuição da interface entre habitantes e visitantes – com os habitantes aparentemente tomando a parte do espaço dos visitantes.

A redefinição de fronteiras também afeta o setor de serviços, que tende a se aproximar topologicamente mais do espaço público que da esfera doméstica privada (e comum). O modo como os espaços de serviço são configurados – definindo uma sequência linear de células em que cada uma exerce controle sobre todas as seguintes – permite o posicionamento estratégico de portas que podem romper todo o contato com os setores social e privado, deixando os aposentos posicionados no final da sequência – quase sempre, o quarto da empregada e um banheiro privativo –, com acesso somente à área de serviço (para materiais de limpeza e lavanderia) e ao exterior. Embora o arranjo espacial do setor privado e do setor de serviços seja projetado para obter isolamento, a natureza desse isolamento é distinta para cada um, conforme apontado por Cunha (2007). Enquanto a do setor privado fornece reclusão, a do setor de serviço sinaliza exclusão, significando não um desejo de privacidade por parte de seus ocupantes, mas por parte dos outros habitantes em relação aos empregados. Nas plantas de apartamentos projetadas no final do século XX, alguns casos de rotas interiores alternativas foram descobertos. Essas, contudo, nunca ligavam a espaços ocupados principalmente por empregados.

Em várias das plantas de casas e apartamentos que serviram de objeto de estudo para este artigo, nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil, de maneira similar, os quartos principais e os quartos de empregada eram frequentemente adjacentes, porém suas portas eram colocadas tão distantes umas das outras quanto o arranjo espacial doméstico permitia. Além disso, os quartos principais tendem a estar voltados para o Sul – o quadrante mais fresco – quando possível, enquanto os quartos das empregadas são frequentemente orientados para o tórrido sol da tarde dos trópicos. E, enquanto os quartos principais se ampliaram para mundos autocontidos, os quartos de empregada foram diminuídos para pouco mais que *closets*, muitas vezes privados de janelas.

Ainda assim, providenciar um quarto razoavelmente confortável para uma empregada pode sair pela culatra e, ao fim, não haver quarto algum. Em três ocasiões, uma das autoras deste ensaio (Trigueiro) projetou residências nas quais algumas das características essenciais do quarto de empregada foram subvertidas de três maneiras diversas (se relacionadas). No primeiro (caso 1), a área do quarto de empregada era a mesma de dois dos outros três quartos existentes na residência, orientado para o mesmo lado do terreno que os outros três, por meio de janela parecida, e agrupado com os demais, em uma configuração de arbusto a partir de um corredor – embora fosse o último em distância métrica do setor social. No segundo (caso 2), o quarto de empregada dispunha de uma generosa área com vista privilegiada para o mar e recebia a ventilação dominante – embora conectado somente ao setor de serviços e ao exterior. No terceiro (caso 3), o quarto se beneficiava de uma orientação em direção à fachada privilegiada do terreno e de uma conexão indireta com o setor social, embora separado do setor privado, que ficava no andar de cima. Os clientes eram todos pessoas amigáveis, de cabeça aberta. Em dois dos casos, alguém declarou que sua empregada era “parte da família”. Os prédios eram todos moradas secundárias, para lazer e divertimento, uma circunstância que tende a ser associada a modos de comportamento mais informais. As plantas foram aceitas e construídas de acordo com o desenho. Contudo, o resultado foi que, em todos os casos, as empregadas só poderiam aproveitar o benefício se ninguém mais precisasse ser alojado naquele espaço, ocorrência nada comum em casas de férias. No primeiro caso, a empregada poderia ser empurrada para o quarto das crianças (ou qualquer outro canto em que uma rede pudesse ser pendurada) assim que um convidado aparecesse; nos outros casos, as empregadas acabaram sendo acomodadas em espaços totalmente inapropriados para habitação humana – um compartimento sem janelas, construído com fins de armazenagem de equipamentos para a piscina (caso 2), e um galpão provisório, voltado para o quente sol da tarde, no quintal (caso 3).

Redes penduradas em cozinhas também foram encontradas em um condomínio arranha-céu de classe média, construído em Natal nos anos 1990. De acordo com Loureiro e Marques (1999), o projetista assumiu que as empregadas eram trabalhadoras ocasionais, então apenas uma instalação

com banheiro e sanitário foi oferecida no piso térreo da área comum, onde a cozinha e a área de serviço foram amalgamadas e estavam localizadas próximas à única entrada do apartamento – uma característica inovadora, considerando que a entrada de serviço e a entrada social (frequentemente localizadas lado a lado) quase sempre foram vistas como requisitos obrigatórios, mesmo em apartamentos bem pequenos. Nos casos examinados por Loureiro e Marques, redes tornaram-se o arranjo no qual empregadas permanentes poderiam dormir.

3. SOBRE EMPREGADAS E PATRÕES

É quase obrigatório que famílias de classes média e alta no Brasil tenham empregada doméstica e o país possui mais trabalhadoras domésticas que qualquer outro. O poderoso e delicado filme de Gabriel Mascaro, Doméstica, trata diretamente dessa questão, por muito tempo não abordada, que alguns descrevem como um dos mais proeminentes resquícios do passado colonial do país.

(Comentador a respeito de uma exibição do filme em Columbus, Ohio. Tradução nossa).²

Embora não seja uma “questão por muito tempo não abordada” – o tema tem sido explorado na literatura pelo menos desde o início do século XX –, a afirmação do comentador sobre a presença das empregadas domésticas como uma circunstância quase obrigatória nas casas brasileiras de classes média e alta relata os contornos de nossa contemporaneidade.

O ajustamento de portas e paredes, a fim de permitir estruturas espaciais moldáveis, vem desde os tempos coloniais – como demonstrado aqui –, sendo mais ou menos restrito, aqui e ali, de acordo com as circunstâncias socioculturais, mas sempre oferece meios de lidar com uma história de extrema desigualdade social, agora com mais de cinco séculos. Ao flexibilizar os padrões de encontro e fuga, essas manobras ajudam a edificar a ambiguidade necessária para manter tais desigualdades perante um tipo de pacto social que, embora exploda diariamente na forma de crime e violência nas ruas, é mitigado por relações quase familiares dentro do meio doméstico.

Como exposto, tendências recentes anunciam o esboço do que pode ser o típico domicílio de grupos sociais médios no século XXI no Brasil: a diminuição dos espaços relacionados a serviço aliada ao desaparecimento ocasional dos alojamentos de empregados; quartos que encerram uma casa em si, como se o complexo doméstico fosse uma série de unidades de habitação independentes agrupadas; o escritório no domicílio; o escasso uso de uma esfera social algumas vezes expandida, mesmo quando mantém seu arranjo tradicional de sala de estar mais sala de jantar.

A aparente contradição entre as crescentes demandas por privacidade e os ampliados setores sociais – completos com *home theatres* e cozinhas *gourmet* – parece se associar mais à necessidade de exibição de *status* que às expectativas de uma vida social mais rica, um fato que, embora esteja

ganhando nuances específicas nos dias de hoje, sempre permeou de uma forma ou de outra o desenho do espaço doméstico, porém talvez nunca em tal escala.

Por outro lado, a plasticidade de alguns arranjos residenciais ecoa no velho debate sobre “as ideias fora do lugar” *versus* “as ideias no lugar” (Schwarz, 1977; Franco, 1976) subjacente à natureza das relações socioculturais no Brasil, as quais parecem capazes de acomodar pensamento liberal e escravidão, neoclassicismo e rusticidade, pais proprietários de terras e filhos industriais, modernismo e ditadura, empregadas domésticas consideradas “parte da família”, mas impedidas de dormir dentro do recinto espacial familiar.

É exatamente quando flexibilidade e facilidade de movimento estão bem destacadas no discurso internacional do movimento moderno que as residências brasileiras menos adotam tais características. Somos um país renomado por sua aceitação imediata do repertório formal modernista nas esferas social e regional. Contudo, como Amorim (2008, p.324) destaca, a flexibilidade da arquitetura moderna brasileira é, todavia, outro mito.

A configuração espacial atual pode apontar em direção a um novo passo nessa saga: enquanto alguns aspectos sugerem um restabelecimento do que pode ser visto como a busca pela residência modernista perdida (Marques; Trigueiro, 2000) ou pela contemporaneidade, outros apontam para uma segregação universal sintonizada com a obsessão global por privacidade e comunicação virtual, ou com episódios seletivos, ocasionais de copresença entre os habitantes da residência (Holanda, 1999), que parece ter se tornado ainda mais seletiva no que se refere ao contato com a empregada doméstica.

Agradecimentos

À Beatriz Temtemples, por ajudar a encontrar referências e ilustrações.

À Capes e ao CNPq, pelo apoio financeiro.

Referências bibliográficas

ALDRIGUE, M. *Aparências da forma e forma do espaço*. Dissertação de mestrado. Natal: PPGAU/UFRN, 2012.

ALMEIDA, Angela M. de (org). *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRJ, 1987.

AMORIM, L. *The Sector's Paradigm: A Study of The Spatial Function and Nature of Modernist Housing in Northeast Brazil*. Tese de doutorado. London: UCL, 1999.

² Disponível em: <http://www.artsinohio.com/event/housemaids-domestica-by-gabriel-mascaro-2012>

_____. “Flexibilidade espacial: entre o princípio e o mito.” In: AMORIM, L., GRIZ, C. (orgs.). *Cidades: urbanismo, patrimônio e sociedade*. Olinda: Livro Rápido, 2008, p.297-326.

BARSTED, Leila L. In: ALMEIDA, Angela M. de (org) *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRJ, 1987.

CAVALCANTI, A., TRIGUEIRO, Edja. “Granny’s Home Was Not Exactly Like Daddy’s Home”. In: *Proceedings of the 3rd International Space Syntax Symposium*. Atlanta: GeorgiaTech, 2001, p.59.1-59.7.

CUNHA, V. *Between Domesticity and Society: Frank Lloyd Wright and Mies van der Rohe compared*. Dissertação de mestrado. Londres: University College London, 1992.

_____. *Espaço e sociedade: classe média habitando apartamentos no Rio de Janeiro no século XX*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

CUNHA, Viviane, TRIGUEIRO, Edja. Towards a Diachronic Panorama of Apartment Living in Brazil. In: *Proceedings of the 5th International Space Syntax Symposium*. Delft: TuDelft, 2005, p.29-42.

EVANS, R. Figures, Doors and Passages. In: *Translations from Drawings to Buildings and Other Essays*. London: Architectural Association, 1997, p.54-91.

FRANÇA, F. C. *Meu quarto, meu mundo: configuração espacial e modo de vida em casas de Brasília*. Dissertação de mestrado. Brasília: FAU/UnB, 2001.

FRANCO, M. S. C. *As ideias estão no lugar*. In: *Cadernos de debates*, n.1, São Paulo: Brasiliense, 1976.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

GRIZ, C. *Quando o luxo é necessário*. Tese de doutorado. Recife: MDU/UFPE, 2012.

HANSON, J. *Decoding Homes and Houses*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HILLIER, B., HANSON, J. *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

HOLANDA, F. Uma casa-átrio moderna. In: *Cadernos eletrônicos da pós*. Brasília: UnB, 1999, v.1, n.1.

LOUREIRO, C. e MARQUES, S. *Morar novo, cenário antigo*. Artigo apresentando na ANPUR, Porto Alegre, 1999, mimeo.

MARGOLIS, M. Maids and Masters: A New Law Is Designed to Move Those Downstairs Upward. *Newsweek*, 29 abr. 2013.

MARQUES, S., TRIGUEIRO, Edja. (2000). A la recherche de la maison moderniste perdue. *Proceedings of the Sixth International Docomomo Conference, Brasília - The Modern City Facing the Future*. Brasília: UFBA/UNB, 2000, p.41-49.

MORLEY, David. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. New York: Routledge, 2000.

TRIGUEIRO, Edja. *Change (and Continuity) in Domestic Space Design*. Tese de doutorado, Londres: UCL, 1994.

TRIGUEIRO, Edja; MARQUES, S; CUNHA, Viviane. The Mystery of the Social Sector. *Proceedings of the 3rd International Space Syntax Symposium*, Atlanta: GeorgiaTech, 2001, p.40.1-40.10.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SINGLY, François de. In: *Família e individualização*. PEIXOTO, Clarice Ehlers, SINGLY, François de, CICCHELLI, Vincenzo (org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

SMITH, R. Arquitetura civil do período colonial. In: *Arquitetura Civil II*, São Paulo: FAUUSP/MEC-IPHAN, 1981.

VAUTHIER, L. Casas de residência no Brasil. In: *Arquitetura Civil*. São Paulo: FAUUSP/MEC-IPHAN, 1981, v.1.

VIRILIO, P. *O espaço crítico e as perspectivas em tempo real*. Edição revista e aumentada pelo autor. Trad.: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

Geografias da desigualdade: trabalhadoras domésticas peruanas navegam por espaços de servidão

POR *Katherine Maich*

Katherine Maich é doutoranda em Sociologia na Universidade da Califórnia, Berkeley, com foco em Estudos Trabalhistas. Sua pesquisa analisa a prática do trabalho doméstico na América Latina e nos Estados Unidos a partir de uma perspectiva de raça, gênero e classe. Katherine é membro do Research Network for Domestic Worker Rights [Rede de Pesquisa para os Direitos dos Trabalhadores Domésticos] e colabora com a International Domestic Workers Federation [Federação Internacional de Trabalhadores Domésticos].

—
Este artigo foi fruto de uma chamada pública para artigos promovido pela coordenação do livro em parceria com Myrdle Court Press, Vitruvius e a Universidade Federal de Pernambuco.

*“Eles comem carne, e você diz a eles:
‘Vocês poderiam me dar um pouco de carne para o meu arroz?’
‘Não, tem ovos ali’, eles dizem, ‘tem ovos na geladeira.’
E eles ficam com a carne.”*

JUANA, 28, TRABALHADORA DOMÉSTICA EM CUSCO

“Precisa-se de moça para casa, que more com os patrões”.
PASEO DE LA REPÚBLICA, LIMA, PERU, NOVEMBRO DE 2012.

INTRODUÇÃO

O Peru¹ é visto atualmente como uma das economias neoliberais que mais crescem na América do Sul, um país cuja riqueza e poder político estão altamente concentrados em sua capital, criando uma nação incrivelmente centralizada e alimentando uma massiva migração do trabalho rural para o urbano. A história peruana é profunda e interessante: juntamente com Índia, China, Mesoamérica, Egito e Mesopotâmia, o Peru é considerado um “berço da civilização”.² Localizada ao norte de Lima, a cidade-estado de Caral é, hoje em dia, reconhecida como local de origem de uma sociedade bastante organizada e complexa, datando de 2.600 a.C., mais de 4 mil anos antes da construção inca de Machu Picchu, perto de Cusco, mais publicamente reconhecida.

Séculos mais tarde, depois de anos de relações de comércio, flutuação geográfica e fluidez entre várias culturas indígenas durante muitas épocas, incluindo os períodos Pré-Cerâmico, Inicial da Cerâmica, Formativo, Auge, Fusional e Imperial, a era da conquista espanhola se inicia com a captura de Atahualpa, o rei inca, por Francisco Pizarro e a ocupação das Tumbas no noroeste do Peru. Por meio de violência e cooptação, os colonizadores espanhóis expandiram e impuseram seu poder por todo o Peru, concentrando recursos e riquezas na capital Lima, *la ciudad de los reyes*, ou “a cidade dos reis”. Assim, um sistema de colonização completamente novo se estabeleceu, alterando para sempre a trajetória do Peru e de outras terras vizinhas ocupadas ao longo de todo o continente. Como resultado da colonização europeia, as culturas indígenas foram sistematicamente exploradas e propositadamente solapadas. A terra foi roubada e os sistemas de tributos pré-colombianos foram alterados enquanto os membros da população indígena (geralmente mulheres) foram submetidos a práticas de *repartimiento* por meio do pagamento de tributos ao *encomendero*, que extraía fundos e trabalho daqueles

¹Para os propósitos deste artigo, o nome colonial Peru será utilizado para descrever as terras dessa região específica da América do Sul. O nome foi “outorgado” para essa terra pela Coroa Espanhola em 1522, primeiramente chamando as terras incas de “Peru” em homenagem a Biru, um governante indígena que viveu na região atualmente conhecida como Baía de São Miguel. Esse nome foi “oficializado” em 1529, quando a Coroa Espanhola nomeou as terras conquistadas Província do Peru. Durante a ocupação espanhola, as terras foram denominadas Vice-Reino do Peru; mais tarde, tornaram-se República do Peru com a Guerra de Independência Peruana.

² Museo Larco, Lima, Peru. <http://www.museolarco.org/coleccion/culturas-y-mapas-del-tiempo/>

³ Socolow, Susan M. *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge University Press.

submetidos a esse sistema legal.³ Sem outras alternativas econômicas, as mulheres indígenas eram frequentemente forçadas a realizar *servicio personal*, ou serviço doméstico, nas casas dos espanhóis, onde seus corpos eram regularmente submetidos a abuso físico, sexual e verbal por parte do colono.

Os líderes políticos *criollos* (de descendência espanhola) José de San Martín e Simón Bolívar são comumente considerados “libertadores” de partes da América do Sul, incluindo o Peru, durante a Guerra de Independência Peruana de 1821, embora eles na verdade também se utilizassem de violência para promover seus próprios interesses em disputas de poder sobre terra, riqueza e recursos, lançando, assim, suspeita sobre sua busca por “independência”. Cansados de consultar a Coroa no “velho mundo” e de dividir os espólios da ocupação, os colonos espanhóis se revoltaram. A Coroa estava determinada a não perder os lucros e recursos a que estava acostumada e, então, uma guerra brutal e sangrenta começou. Ao ganhar independência da Coroa, os colonos obtiveram para si poder e controle sobre as terras ocupadas. Embora o referido ano marque o estabelecimento de uma “independência” oficial, o Peru ainda estava se recuperando das mudanças culturais, religiosas, políticas, sociais e econômicas impostas pelos colonizadores e pelos colonos. Por conseguinte, essa história colonial continua a existir através de seu legado contemporâneo, e a prática do serviço doméstico é um exemplo de continuidade entre o passado colonial e o presente colonizado. Como Susan Socolow (2000, tradução nossa) nota:

*Nos séculos XVI e XVII, jovens mulheres indígenas eram retiradas de suas vilas para trabalhar como domésticas em centros urbanos próximos. No século XVIII, a oportunidade de emprego doméstico era um grande fator na atração de mulheres pobres do meio rural para a cidade... ao longo do período colonial, a migração interna de trabalho doméstico feminino, fosse forçada ou voluntária, foi um fator importante para produzir um desequilíbrio sexual na população urbana da região. O serviço doméstico levou jovens mulheres solteiras para a cidade e gerou empregos para 75% delas.*⁴

Devido aos efeitos das mudanças geopolíticas, da migração forçada e da rápida urbanização do país ocorridos desde então, as oportunidades econômicas continuam a ser esparsas nas extensões rurais do Peru e, conseqüentemente, muitas migrantes internas de origem indígena são forçadas a se deslocar e procurar trabalho como *trabajadoras del hogar* em Lima. Contudo, assim como ocorria na era de governo colonial oficial, uma vez lá, encontram-se em um contexto extremamente vulnerável e isolado. O trabalho dessas mulheres é altamente generificado, privado e contido dentro do espaço íntimo da casa, onde as ameaças de abuso verbal, emocional e sexual, além de discriminação racial, étnica, de gênero e de classe, continuam persistindo na vida diária.⁵

As relações coloniais europeias são profundamente enraizadas e persistem nos apartamentos e casas de todos os distritos abastados da capital;

porém, ao mesmo tempo, a sociedade limenha contemporânea considera que está avançando constantemente por meio da pressão pela implementação de projetos de “modernização” custosos, do desenvolvimento da florescente indústria de turismo, e da promoção de sua fama culinária mundial. Assim, é importante notar que boa parte desse turismo visa atender as demandas de turistas abonados, falantes do inglês e vindos do Ocidente, que viajam, principalmente, dos Estados Unidos, do Canadá e do Reino Unido. Um grande número de mochileiros também circula pelo país, hospedados em albergues baratos, ensinando inglês ou realizando trabalhos voluntários em organizações sem fins lucrativos. Contudo, o impulso do turismo peruano incentiva muitos turistas endinheirados a visitar sítios indígenas em Caral, Cusco, Sacsayhuaman, Machu Picchu, Chan Chan, dentre muitos, e outras terras redescobertas, “intocadas”, das civilizações Inca e das civilizações pré-incaicas Lima, Moche e Chimú. Companhias turísticas vão a Iquitos para exotificar a *selva* e seus residentes, com pacotes *all-inclusive* que propagandeiam “breve excursão a Iquitos, com viagem de barco pelo Rio Amazonas, hospedagem em duas cabanas na selva, refeições, visita aos nativos Yagua, caminhadas, xamãs, observação de pássaros, passeio de canoa, observação de golfinhos e mais”.⁶ No entanto, esse dinheiro proveniente do turismo é direcionado para os empreendimentos voltados para o lucro e para companhias privadas; enquanto isso, a escavação Moche em Huaca de la Luna está parada devido à falta de investimentos nacionais, embora a construção de condomínios continue do outro lado da rua de Huaca Pucllana, na densamente povoada Miraflores, com apenas uma pequena faixa de asfalto separando as ruínas pré-incaicas dos novos chãos de mármore da classe alta. “Você nem precisa caminhar para os Andes”, afirma a *Time Magazine* em sua avaliação das “10 coisas a fazer em Lima”. De fato, um restaurante luxuoso separa a propriedade das ruínas, servindo a *haute cuisine* “para tornar sua viagem ainda melhor... não há nada como jantar apreciando a vista de 1.500 anos de idade”.⁷

MINHA INTERVENÇÃO E MINHA POSICIONALIDADE

Como socióloga e defensora dos direitos trabalhistas nos Estados Unidos, viajei pela primeira vez ao Peru em 2011 e procurei organizações e sindicatos de trabalhadoras domésticas a fim de aprender mais sobre os efeitos da legislação de trabalhadores domésticos, a *Ley de los Trabajadores del Hogar*, aprovada no dia 12 de maio de 2003 pelo Congresso peruano, sob a presidência de Alejandro Toledo, o primeiro presidente indígena a ser democraticamente eleito na história do Peru. Minha experiência anterior com trabalhadores domésticos (inclusive trabalhando como despachante de empregos num centro de trabalho imigrante no Mission District de São Francisco, na Califórnia, entre 2008 e 2009; realizando mobilizações junto com trabalhadoras domésticas para exigir do Estado a implementação da lei de licença maternidade aprovada havia pouco, na Cidade da Guatemala, na Guatemala, entre 2009 e 2011; e eventualmente trabalhando como voluntária

⁴ [N.T.] No original: “In the sixteenth and seventeenth centuries young Indian women were taken from their villages to work as domestics in nearby urban centers. By the eighteenth century, the opportunity for domestic employment was a major factor in attracting poor rural women to the city... throughout the colonial period, in-migration of female domestic labor, whether forced or voluntary, was a major factor in producing a sexual imbalance in the region’s urban population. Domestic service drew young single women to the city and provided employment for up to 75 percent of them.”

⁵ PARREÑAS, Rhacel S. *Servants of Globalization: Women, Migration, and Domestic Work*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2001; e GLENN, Evelyn N. “From Servitude to Service Work: Historical Continuity in the Racial Division of Paid Reproductive Labor.” In: *Signs*. vol. 18, nº. 1, p.1-43

⁶ Ver: Paseos Amazónicos. “Amazon Jungle Tours.” http://www.paseosamazonicos.com/amazon_tours.htm. [N.T.] Original: “brief sightseeing of Iquitos, boat trip by the Amazon River, lodging in 2 jungle lodges, meals, visit to Yagua natives, hikes, shamans, birdwatching, canoe ride, dolphin spotting and more.”

⁷ CHAUVIN, Lucien. 10 Things to Do in Lima. *Time Magazine*. Disponível em: http://content.time.com/time/travel/cityguide/article/0,31489,1977548_1977464_1977441,00.html. [N.T.] Texto original: “to make your visit even better...[t] here’s nothing like dining while taking in 1,500-year-old views”.

em uma organização de empregadores domésticos que busca fazer cumprir os códigos de conduta entre esses empregadores, em Nova York e na Califórnia, de 2012 a 2014) revelou que à maioria destes trabalhadores são negados direitos trabalhistas básicos e, assim, eu quis estudar como e quando a legislação poderia fazer diferença para a população de trabalhadoras domésticas em particular. Após anos de mobilização de grupos de trabalhadoras domésticas e organizações de mulheres, a versão final da lei de trabalhadores domésticos especifica condições de trabalho para as *trabajadoras del hogar* relacionadas à privacidade na casa, propõe um programa de frequência salarial, garante benefícios de férias e de seguridade social, e obriga os empregadores a pagar pelo acesso à educação para trabalhadoras em idade escolar (embora seja proibido empregar trabalhadores domésticos com menos de 14 anos). Entretanto, a lei não especifica um salário mínimo para trabalhadores domésticos, como o faz para todos os outros trabalhadores reconhecidos no Peru. Trabalhadores domésticos só têm garantida metade dos dias de férias de outros trabalhadores – 15 dias, em vez de um mês inteiro – e não se exige o estabelecimento de um contrato escrito formal (o contrato pode ser em formato tanto escrito quanto oral, sendo esta a forma mais comum) entre empregada e empregador. Em vez disso, a lei estipula como única exigência legal para o salário que este seja “de comum acordo”, criando frequentemente uma situação na qual jovens meninas migrantes das *provincias* trabalham por salários extremamente baixos (e algumas vezes por salário algum) em Lima.

Contudo, como a pesquisa etnográfica tem sido historicamente problemática e opressiva, busquei atentar para a contextualidade e as estruturas de poder incrustadas, utilizando lentes feministas críticas à minha posicionalidade como uma tentativa de confrontar o passado problemático, prestando muita atenção às linhas de diferenciação entre *insider* e *outsider* [incluídos e excluídos] e poder racial, econômico e social.⁸ Ligadas aos nossos variados pontos de vista ou “contextos de vida” estão linhas de vantagem, privilégio e diferença, que são representadas de modos diferentes em contextos particulares, especialmente em relação às dinâmicas de poder ao conduzir uma pesquisa.⁹ Como Nancy Naples alerta, “etnógrafos feministas [devem] enfatizar a significância de localizar e analisar pontos de vista particulares em diferentes contextos para explicar as relações de dominação embutidas nas comunidades e nas instituições sociais” (Naples, 2003, p.21).¹⁰

Com essa reflexividade em mente, ao estabelecer contato com os grupos a fim de ganhar acesso organizacional, posicionei-me como pesquisadora do trabalho e doutoranda de Sociologia, com foco em trabalho e gênero, expressando claramente minha política e meu interesse em fazer avançar os direitos das trabalhadoras domésticas. Também usei as redes sociais de amigos e contatos limenhos e *extranjeros*, perguntando se eu poderia conhecer e entrevistar suas atuais ou antigas trabalhadoras domésticas, caso tivesse permissão delas. Esse acesso privilegiado, garantido

pelo exercício “correto” de meu capital social com esses empregadores, explicando meu projeto de uma maneira diplomática, não ameaçadora, quando bem-sucedido, me permitiu conversar com trabalhadoras que estavam isoladas e, em sua maioria, não conheciam a existência dessas organizações de trabalhadoras domésticas. Utilizando minha *chaleca* azul do *El Hogar de Rosita*, uma das proeminentes organizações de defesa da trabalhadora doméstica, também abordei trabalhadoras em parques onde, frequentemente, estavam reunidas para tomar conta dos filhos, pais ou cães de seus empregadores e para criar um espaço social.

A interseccionalidade do meu capital educacional, minha classe social e minha raça era complicada em Lima; como mulher altamente escolarizada, de classe média (pelos padrões de Lima, aluguei meu próprio apartamento em um distrito rico), branca, falante não nativa do espanhol, vinda de uma universidade na Califórnia, beneficiei-me da facilidade de acesso às pessoas, pois quase todo mundo se abria para dividir uma história, dando sua opinião sobre a lei dos trabalhadores domésticos. Essas histórias, contadas a partir de experiências vividas de trabalhadoras domésticas, defensoras, advogadas e empregadores, falavam às experiências uns dos outros e se desenvolviam umas às outras para demonstrar temas particulares, revelando como a geografia e a arquitetura delineiam bairros, espaços dentro da casa, e até mesmo qual comida é consumida e de que maneira, reproduzindo, assim, as profundas raízes das relações coloniais dentro das casas das classes média e alta de Lima. Nesse país altamente centralizado, isso se demonstra de diversas maneiras: é vivido por meio das relações de classe e de raça, por limitações ou acesso a trajetórias futuras, e via relações espaciais, com o espaço servindo tanto como construção social quanto como manifestação material de poder.

Além disso, meu artigo examina as implicações das tentativas de regular essas relações. Há mais de dez anos, o Peru aprovou proteções trabalhistas nacionais para as *trabajadoras del hogar*, embora com melhorias insignificantes para as vidas das trabalhadoras domésticas. Apesar de conter tremendas contradições internas, ainda assim, a lei potencialmente apresenta uma contestação aos duradouros legados coloniais que permeiam as íntimas relações de trabalho no ambiente doméstico. Como a implementação da legislação e suas especificidades afetam as vidas daqueles que tenta proteger, beneficiar ou incluir politicamente? A lei pode parecer uma distante ferramenta de privilégio em vez de uma ferramenta de justiça quando vivida apenas como formalidade. Assim, começo perguntando, pode a lei intervir? Como e quando, e com quais consequências? Contudo, porque essa lei é baseada em um sistema legal que é colonial em sua natureza, também pergunto, “De quem é essa lei, a quem pertence e quem ela ‘protege’ – aquelas populações que regula, ou, na realidade, aqueles em posições de poder que moldaram a lei para seu próprio benefício?”. Minha contribuição aqui nos permite utilizar um estudo de caso de trabalho doméstico para investigar como um sistema legislativo colonial, desenhado originalmente para oprimir esses atores, falha em trabalhar em seu benefício?

⁸ Ver: COLLINS, Patricia H. Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought. In: *Social Problems*. v.33, n.6, Special Theory Issue, dez. 1986, p.514-532.

⁹ Ver: HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse on the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies*, v.14, n.3, 1988, p.575-599. Cf. também: MAHMOOD, Saba. *The Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton University Press, 2005; e NAPLES, Nancy. *Feminism and Method: Ethnography, Discourse Analysis, and Activist Research*. Routledge, 2003.

¹⁰ [N.T.] No original: “[f]eminist ethnographers [must] emphasize the significance of locating and analyzing particular standpoints in differing contexts to explicate relations of domination embedded in communities and social institutions”.

Este artigo, portanto, explora a natureza profundamente enraizada das relações coloniais na sociedade limenha, destacando as práticas genericadas, racializadas e classicizadas do trabalho doméstico e do trabalho infantil. Com base em dez meses de entrevistas aprofundadas e trabalho de campo com observação participativa, na cidade de Lima, entre 2012 e 2014, e impulsionada pelo desejo de entender e interrogar as dinâmicas do trabalho doméstico em sua atual forma na cidade, investigo a natureza dessas divisões espaciais que marcam as distinções de discriminação na rua, na casa e no corpo. Na pesquisa, espero expor o racismo estrutural existente em Lima, demonstrando que, enquanto a colonialidade prosseguir, muito precisa ser feito na busca pelo fim das práticas opressivas.

I. RELAÇÕES COLONIAIS VIVIDAS: PASSO A PASSO, GOLE A GOLE, MORDIDA A MORDIDA

Geografia e arquitetura segregam tudo, daquilo que está dentro da casa – para as trabalhadoras que vivem com os patrões – até quais são os bairros habitados por trabalhadores domésticos (quando não vivem com os empregadores), incluindo qual elevador ou porta devem utilizar para entrar nas residências de seus empregadores, e até mesmo qual colher, garfo, faca, mesa devem usar, e a qualidade e a quantidade de comida para suas refeições. Como Cecilia, uma *trabajadora del hogar* de 52 anos de Jumbilla, na província de Bongará, enfaticamente me relatou numa tarde de domingo em fevereiro:

Sim, há sim, há discriminação... por exemplo, dentro da casa! Você não pode sentar nos móveis dos patrões, não pode comer na sala de jantar dos patrões, não pode usar nada, você tem que usar seu próprio banheiro. Para comer, você precisa ter seu próprio prato e colher separada. Você não pode usar os deles. Você tem que entrar no apartamento pela porta de serviço se a casa tiver uma. Você não pode passar pela entrada principal, ou então, é ruim... (Cecilia, 52 anos)

A menção de Cecilia a respeito de “*entrar por la puerta de servicio, si la casa tiene*” esclarece a importância da arquitetura na reprodução das relações coloniais dentro da residência. Enquanto algumas casas e apartamentos não têm uma entrada de serviço separada, a maioria tem; e outras possuem elevadores de serviço especificamente para as empregadas e outros trabalhadores, enquanto os moradores do apartamento desfrutam do privilégio de um elevador exclusivo. Outras questões estruturais do projeto do apartamento afetam o quão predominantemente as trabalhadoras indígenas ocupam o espaço em si, como continua Cecilia:

Agora os apartamentos são menores. Se eles não têm um quarto, nós nos trocamos na lavanderia, é ali que nos trocamos. As casas estão ficando cada vez menores... e para usar o banheiro privado do empregador é impossível. Sim, esse é o problema agora. Em muitas casas, eles não deixam as empregadas usarem o

banheiro... porque, bom, eles devem ter suas razões. Bom, algumas vezes eles pensam que nós estamos doentes, com peste, ou que vamos roubar coisas.

A suspeita de roubo é prevalente nos discursos a respeito de confiança entre os empregadores, embora embalados em ironia, uma vez que esses próprios empregadores, geralmente *criollos* (de descendência espanhola), são os “colonos” que ocuparam as terras violentamente apropriadas por seus ancestrais europeus de populações indígenas submetidas ao trabalho no espaço íntimo da casa. A obrigação de Cecilia de comer com prato e colher separados, à parte dos talheres da família, mostra a hierarquia enraizada e o medo racializado de “mistura” e “contaminação” por um grupo social “mais baixo”. Outros discursos de empregadores estão carregados desses estereótipos racializados a respeito de limpeza e caráter direcionados às mulheres das *provincias*, e lembram a segregação racial e a legislação Jim Crow nos EUA na metade do século XX. Essa legislação racista designava espaços e instalações específicos, de qualidade inferior, para serem exclusivamente utilizados por pessoas negras e, como tal, empregadas domésticas negras e pardas deveriam predominantemente utilizar determinados banheiros, sentar em determinados móveis, e comer dos próprios pratos, sequer podiam “tocar” os pertences dos empregadores (exceto para limpá-los, claro).

Desta maneira, o paradoxo continua, pois aquelas que devem “fazer o trabalho sujo” de limpar as bagunças de outras pessoas e restaurar novamente uma ordem impecável à casa são elas mesmas consideradas “sujas”, “doentes” ou “inferiores”. Como Frantz Fanon (2008, p.160) nota, “o carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral.”¹¹ Isso lembra o que Edward Said (1993) notou, que não há espaços “vazios” no mundo; que aquilo que é simbolicamente representado como escurecido ou negro é igualado a sujeira, escuridão, desespero, falta de valor e imundície. “Ficáramos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado”, nota Fanon.¹² E, ainda, isso se estende ao domínio da consciência e da moralidade também, com a divisão “escuro/ruim = negro” e “claro/bom = branco”; Fanon (2008, p.163) explica, “consciência moral supõe uma espécie de cisão, uma ruptura da consciência, com uma parte clara que se opõe a uma parte sombria. Para que haja moral é preciso que desapareça da consciência o negro, o obscuro, o preto”.¹³ Essa posição contraditória se personifica nas trabalhadoras domésticas que são consideradas “sujas” e “não dignas de confiança” por seus empregadores, mas que, ao mesmo tempo, são responsáveis por limpar os espaços mais íntimos dessas pessoas.

As palavras de Cecilia também apontam a mudança, para os trabalhadores, nas estruturas do desenho de casas, apartamentos e condomínios. Conforme os apartamentos se tornam menores, os corpos dos trabalhadores é que precisam ser flexibilizados, fazendo acomodações, como utilizar a lavanderia para trocar seus uniformes ou

¹¹ [N.T.] Utilizou-se como referência a tradução de Renato da Silveira. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.160.

¹² [N.T.] Utilizou-se como referência a tradução de Renato da Silveira. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.160.

¹³ [N.T.] Utilizou-se como referência a tradução de Renato da Silveira. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.163.

abrir mão do banheiro durante o turno diário inteiro, com frequente duração de 12 horas ou mais.

Juana descreveu situações similares a respeito da restrição de comida e nutrição e de ser forçada a comer refeições de qualidade inferior em relação às que preparava para a família do empregador. Trabalhadoras que moram com os patrões dependem muito do consumo de comida dentro da casa dos empregadores, já que passam a totalidade de sua existência ali, salvo pela exigência legal, embora não necessariamente garantida, do dia de folga (geralmente aos domingos). A lei dos trabalhadores domésticos também estipula que os empregadores devem fornecer acomodação e alimentação para os trabalhadores de acordo com o nível de conforto financeiro de que desfruta. Contudo, o tipo de comida que às trabalhadoras domésticas é “permitido” comer e como é consumida exemplificam ainda mais a normalização da desvalorização das *trabajadoras del hogar* dentro das casas de seus empregadores.

Sim. Mas o tratamento era péssimo, e eles não te dão jantar ou lanche, por exemplo. Eu só tinha café da manhã e almoço até o dia seguinte em que... eu era acordada às 5h30 da manhã sem qualquer fruta, sem... só almoço até o dia seguinte.

Sim, você tem que trabalhar na casa sem jantar. E eles não te valorizam, sabe.

E se tem sanduíches, se você servir a mesa... Por algum motivo, não muitas pessoas aparecem, e algumas vezes alguns dos convidados só comem o presunto ou a carne e deixam o pão, não? Então o patrão te diz: “Coma o pão que sobrou” quando o convidado já comeu o presunto, ou comeu outra parte... Isso é abuso.

Outras mulheres descreveram que, no café da manhã, só tinham permissão para beber chá, enquanto preparavam uma grande refeição para a família do empregador, ou que eles lhes diziam para comer os ossos do frango, ou absolutamente nada. Lidia, 48, de San Pedro de Lloc, na região de La Libertad, ao longo da costa norte do Peru, contou sobre a pior parte de seu trabalho, as expectativas impossíveis de seus empregadores e a cobrança despejada sobre os trabalhadores:

Algumas vezes, a pobre menina tem que ser a Mulher Maravilha, mesmo se estiver doente, ela precisa aparecer todo dia, mas tem um limite, não? E é um grande sacrifício para nós. E eles nos exploram.

Esses comentários e experiências apontam para a profunda internalização do racismo, que vê a empregada doméstica como um ser corpóreo, detentor das mais básicas necessidades humanas de fome e sede, doença ocasional, e ainda sem outros meios para satisfazer tais necessidades quando posicionada dentro da casa do empregador. Herlinda, 51 anos, de Cajamarca, reafirmou esses sentimentos de estar presa e de poder comer apenas alimentos de qualidade inferior:

Mas... eles não me deixam nada para comer. Eles não me dizem se tem carne, ovos ou nada na geladeira. E se eu toco na comida, no domingo eles perguntam: “Eu deixei um pedaço de carne ali, você tocou nele?” Imagine isso.

Então, ela reclamou um dia em que comi um pedaço de frango, a patroa. Eu disse: “Senhora, não havia nada para comer de almoço, então eu comi”. Porque eu fiquei para lavar as roupas dos bebês, seu aposento, o quarto, o quarto de brinquedos, eu fiquei limpando tudo até às três da tarde... Ela reclamou do que eu tinha feito com o frango! Então, dali em diante, eu não toquei em nada. Ela me disse: “Tem macarrão; você poderia ter preparado alguma coisa com manteiga”.

O que é macarrão com manteiga? Só macarrão, e você fritou ele na manteiga, nada mais.

“O que é macarrão com manteiga?” fala diretamente à ironia de que a empregadora tenha a expectativa de que Herlinda cozinhe refeições deliciosas, nutritivas e satisfatórias para a família, mas acredite que Herlinda [que provavelmente seria demitida se servisse macarrão com manteiga à família] mereça menos – menos qualidade, menos comida, menos nutrição, menos dignidade como ser humano. Os diferenciais de classe e raça profundamente enraizados se apresentam por meio do tipo de refeição que é oferecida, como é disponibilizada, e as distinções visuais de classe se apresentam por meio de qual alimento é comido, como é servido e onde é consumido [o “quarto dos empregados” vs. o espaço centralizado, principal, da cozinha da família].

II. DESIGUALDADE A PARTIR DO DESENHO

Para um exemplo empírico do modo como o espaço é construído para reproduzir essas geografias da desigualdade, a artista peruana de descendência espanhola, Daniela Ortiz de Zevallos, utilizou seu posicionamento racial e de classe para criar um projeto chamado *Quartos das empregadas*, ou *Habitaciones de servicio*. Inspirada por seu emprego filmando férias de famílias ricas no “Ásia”, um resort popular perto de Lima, durante o qual testemunhou as distinções definidas em termos de espaço e vestimenta naquele ambiente exclusivo. Enquanto jovens e crianças ricas brincavam na praia, Ortiz seguia instruções para “tomar cuidado para que nenhuma empregada doméstica apareça na filmagem”.¹⁴ O papel contraditório das empregadas domésticas – a quem se exige inquestionavelmente o cuidado com as crianças e que, mesmo assim, são tornadas invisíveis e nunca lembradas, com presença nula na filmagem – capturou o imaginário de Ortiz, que lançou diversos projetos artísticos explorando essas ramificações de práticas racistas sutis e abertas contra as *trabajadoras del hogar* no Peru. Ela examinou o arranjo geográfico de sessenta casas em Lima, construídas entre 1930 e 2012, por meio de fotografias, cópias das plantas das casas, e então fez uma comparação espacial entre as dimensões dos *cuartos de servicio* e as dos outros quartos. Essas casas

¹⁴ EXPOSITO, Marcelo. http://marceloexposito.net/pdf/exposito_danielaortiz_en.pdf

não são *tabula rasa*, mas são o fundamento de padrões históricos de discriminação racista e servidão. O projeto descolonial de Ortiz procura destacar e questionar as implicações de práticas arquitetônicas elitistas que reproduzem e reinscrevem as relações coloniais dentro da residência.

Como Edward Said (1995, p.277) nos lembra, “a descolonização é uma complexíssima batalha sobre o rumo de diferentes destinos políticos, diferentes histórias e geografias, e está repleta de obras de imaginação, erudição e contra erudição”¹⁵ Benjamin Orlove (1993, p.301) nota, de maneira similar, em seu artigo sobre raça, geografia e o “Peru pós-colonial”, que “as disposições coloniais enfatizavam as diferenças raciais historicizadas entre pessoas dentro de um espaço relativamente equilibrado e homogêneo, enquanto as disposições pós-coloniais destacam as diferenças regionais naturalizadas entre lugares com uma população homogênea, embora veladamente racializada” Essa paisagem social e política peruana relacionada às hierarquias racializadas ainda funciona, de maneira flagrante, na cultura contemporânea da seguinte maneira: representando espaços de acordo com o valor entre as casas de elite há oitenta anos e ainda hoje.

Casa Rycroft, construída em Lima em 1937:



Casa La Isla, construída em Lima em 2007:



¹⁵ [N.T.] Foi utilizada como referência a tradução de Denise Bottman. SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 277.

A manutenção absoluta do tamanho dos aposentos dos empregados, de 1937 até oitenta anos depois, bem como da distância entre “o quarto da empregada” e o resto da casa, é surpreendente. Além disso, as entradas separadas denotam uma distinção de valor, as *trabajadoras del hogar* devem entrar pela entrada de serviço, a menos que um empregador especifique o contrário. De fato, mesmo nos projetos de construção mais modernos, nos distritos de São Isidro, La Molina, Surco, Miraflores e Jesus Maria, em Lima, condomínios de grande escala e apartamentos em arranha-céus ainda incluem um *cuarto de servicio* completo na planta, com um banheiro anexo, como se fosse um *closet*, e frequentemente sem janelas. Ortiz apresentou seu trabalho formalmente, mas também, no estilo “guerrilha”, distribuiu cópias de um pôster da instalação com os dizeres “Habitaciones de servicio. No hay excusa para su ubicación y dimensiones”, [Quartos de serviço. Não há desculpa para sua localização e dimensão] por toda a cidade e em escolas de arquitetura, numa tentativa de disseminar a crítica do maltrato naturalizado das trabalhadoras domésticas, confinadas a viver em pequenos bolsões dessas casas espaçosas que elas mantêm em condição impecável.

III. DELINEAMENTO DO ESPAÇO: OS DOIS MUNDOS DO PERU

Durante minha aula de espanhol esta tarde, nós estávamos praticando o imperativo. Minha professora, Rocio, disse-me para usar como exemplo como eu falaria com minha empregada... sabe, quais ordens eu deveria dar a ela. (Johanna, franco-canadense voluntariando e trabalhando em Lima, 31)

Além da estrutura da residência e da desigualdade do próprio projeto, discursos carregados de racismo, classicismo e discriminação de gênero fluem de modo livre e difundido pela cidade. A professora de Johanna, Rocio, uma peruana com fortes traços andinos que ensina espanhol a turistas e expatriados, encorajou-a a se familiarizar com a forma imperativa imaginando uma conversa com sua empregada. Nesse exercício, Johanna, uma mulher branca em visita à Lima, é ensinada como “dar uma ordem” a uma trabalhadora doméstica fictícia, revelando o quão culturalmente aceitável é falar com essas trabalhadoras como se fossem uma classe subordinada. Além disso, demonstra a talvez hesitante e complicada cumplicidade que Rocio tem ao munir estrangeiros com ferramentas linguísticas que perpetuam os discursos de discriminação, numa tentativa de se identificar ou de mostrar alinhamento racial e de classe com seus clientes.

Esses discursos se materializaram em relação às escolhas futuras limitadas que as trabalhadoras domésticas em Lima têm devido à natureza de seu trabalho, que está contido dentro da casa. Sentei do lado de fora, no sombreado e cercado gramado central da casa de Cristiana, uma amiga limenha que tem trabalhado com a defesa e o empoderamento de trabalhadoras domésticas por anos; enquanto ela amamentava seu bebê

de 13 meses, nós conversávamos sobre os limites impostos às trabalhadoras domésticas em Lima. Ela refletiu sobre a sociedade de classes dualista de Lima, a respeito do modo como a colocação específica de emprego dá acesso particular a educação, salário decente, seguridade e melhorias para o futuro, *versus* acesso nenhum a essas opções. Como uma produtora de 37 anos que já dirigiu grupos de teatro, *workshops* de educação para a população e cursos sobre direitos reprodutivos com trabalhadoras domésticas adolescentes e adultas pelos últimos dez anos, Cristiana notou que “há dois mundos em Lima. Há o mundo das *trabajadoras del hogar* e há o mundo de seus empregadores”.

Discutindo esses dois mundos de maneira mais aprofundada, ela explicou um pouco mais a respeito da ausência de possibilidades para qualquer tipo de avanço educacional enquanto se vive na casa dos empregadores.

O que se tem aqui é a união de questões de discriminação e de racismo. Veja, o trabalho doméstico não é uma profissão, é um emprego, no qual racismo e discriminação se unem como parte integrante. Esse não é o caso em outros tipos de trabalho.

De maneira parecida, Vanessa, uma advogada feminista e defensora de trabalhadoras domésticas de Lima, expressou o quão inerente é o racismo dentro da sociedade limenha. Sua organização trabalha com a conscientização a respeito da lei dos trabalhadores domésticos, embora o racismo continue, juntamente com discriminações de classe e gênero, como se pode ver especificamente por meio do trabalho doméstico:

O racismo é muito forte na América Latina. Ao falar sobre a importância da descolonização das relações de poder, o racismo é parte importante nesse relacionamento. Não é apenas exclusão de classe, mas também de raça e gênero. Por essa razão, o emprego de trabalho doméstico demonstra, mais do que qualquer outro, a intersecção de opressões. Eu acredito que essa é uma dimensão realmente muito importante do trabalho doméstico, porque ela fala do tipo de trabalho, do tipo de situação de emprego, do tipo de casa, do tipo de espaço da casa, e do tipo de sociedade que temos.

Do mesmo modo que Fanon entende o poder imbuído na linguagem em *Pele negra, máscaras brancas* [Black Skin, White Masks] (2008 [1952]), discutindo como falar francês presume uma consciência coletiva do francês, incluindo todo seu racismo aberto e velado; aqueles que falam espanhol, seja como primeira ou como segunda língua (com uma língua indígena sendo a primeira), apontam para outro momento de distinção colonial. Fanon (2008, p.33) postula que “falar é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”.¹⁶ O comentário de Vanessa

¹⁶ [N.T.] Utilizou-se como referência a tradução de Renato da Silveira. FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p.33.

sobre como a opressão que as trabalhadoras domésticas sofrem demonstra um tipo particular de sociedade é poderoso, ouve a noção de Fanon de inconsciente coletivo (como a “soma de preconceitos, mitos e atitudes coletivas de um dado grupo”) sendo culturalmente adquirido (em vez de geneticamente) e, assim, reinscreve-a por meio da reprodução dessas relações opressivas no âmbito doméstico.

A intersecção da opressão é demonstrada nas ruas, quando trabalhadoras utilizam uniformes puramente brancos ou azuis-claros enquanto empurram carrinhos de bebês ou passeiam os cães, e também se torna ainda mais manifestada no tratamento que elas recebem dentro da casa. Além de as peruanas indígenas serem chamadas de maneira ofensiva de *campesinas*, *chicas* e *muchachas* (por exemplo, trabalhadoras domésticas serem chamadas de “meninas” mesmo quando já têm 50 ou 60 anos), e de outros termos desrespeitosos, devem cumprir com o requisito de respeito absoluto ao “*Señor, Señorita, Señora*”, exigido o tempo todo (e tão arraigado que, ao encontrarem qualquer pessoa que não seja outra trabalhadora doméstica, esta se torna uma *Señorita* ou um *Señor*) por causa da cor mais escura de sua pele e de seus traços andinos; a linguagem também funciona para denotar mais ainda o acesso aos modos coloniais de pensamento, práticas e entendimentos culturais. Isso pode ser testemunhado por toda sociedade civil de Lima, uma vez que as trabalhadoras domésticas são frequentemente proibidas de entrar em clubes e boates privados e até mesmo de frequentar algumas praias. Esses tropos racializados são remanescentes dos delineamentos do espaço na era colonial, que preservavam certas áreas para privilégio *criollo*, e se manifestam por meio de exigências do código de vestimenta. Mesmo as peruanas indígenas que aparecem em clubes exclusivos vestindo as roupas mais caras e da moda, com um atraente grupo de amigos, são, com frequência, socialmente desencorajadas e têm sua entrada negada. Um jovem amigo limenho me contou a história de como procurou esconder de sua amiga o motivo pelo qual uma boate se recusou a deixá-la entrar, dizendo que eles estavam bêbados demais, a fim de tentar proteger os sentimentos da amiga contra a naturalização das políticas racistas que permitem a continuação desses sistemas abusivos.

IV. REGULAMENTANDO A MARGINALIZAÇÃO, REGULAMENTANDO A DISCRIMINAÇÃO? A LEI E OS DESCONTENTES

“Amiga, seu nome”? Roselia, uma antiga *empleada* que começou a trabalhar aos 7 anos em sua cidade natal, Cajamarca, sorriu e perguntou amavelmente. “Luz, como...” – a *trabajadora del hogar* de 16 anos indicou com um gesto a meia-luz cintilando acima de nós na antiga casa do El Hogar de Rosita, no distrito de Jesus Maria em Lima. “Luz, ok, perfeito, de Huaraz”. Roselia, que atualmente coordena programas de defesa e *workshops* para *trabajadoras del hogar* recém-migradas, tomou algumas notas e seguiu para a próxima

trabalhadora, também jovem, também de *las provincias*. Aventais e gorros ainda no lugar por causa da aula de culinária da manhã, o grupo de nove empregadas domésticas do sul, da *sierra* e da *selva*, reuniu-se na mesa para discutir os 18 *artículos* da Lei 27986, a Lei Peruana de Trabalhadores Domésticos. Roselia trabalha com milhares de trabalhadoras domésticas todos os anos, algumas das quais são novas em Lima, vindas recentemente das províncias, enquanto outras têm vivido e trabalhado nas casas de outras pessoas há anos. Durante o debate conjunto da lei, Isabel, também de Cajamarca, comentou a respeito de uma das contradições internas:

Humm... a lei diz uma coisa e é impossível que o empregador a siga. Por exemplo, diz que a pessoa deve trabalhar por oito horas – isso nunca pode acontecer! Nunca. Se você se levanta às 7 horas da manhã e começa a trabalhar, você não termina a tempo; trabalhar até as 7 são 12 horas. Não, é impossível. Essa parte da lei é muito ruim...

Isabel, 29

Como discuti em outra ocasião (Maich, 2014), o reconhecimento de Isabel do fato de que as horas de trabalho dificilmente podem ser reguladas dentro da casa aponta para uma falha do Estado em reconhecer a natureza eterna, repetitiva e constante do trabalho reprodutivo. Contudo, nos últimos dez anos, o Peru tem se somado a um crescente número de países da América do Sul que promovem avanços com leis para trabalhadores previamente não reconhecidos e desprotegidos; uma mudança moderna na legislação que normalmente prefere olhar para o outro lado em relação às *empleadas* (Blofield, 2012). Apenas 0,1% dessas trabalhadoras desfruta das proteções de um contrato escrito, contudo (Conference, 2012).

Outras mulheres que participam do *workshop* sobre a lei contam histórias de migração interna, um fator comum a moldar a vida daquelas que saem das províncias para encontrar trabalho em Lima. Como Aimalinda, 27 anos, de Huancabamba, me contou, ela deixou sua família na região montanhosa da *provincia* de *Piura*, recolhida nas margens mais a leste do país, e migrou para Lima aos 13 anos, onde viveu e trabalhou com a mesma família até os 19 anos. “E como era sua relação com seus empregadores?”, perguntei. Ela instantaneamente descreveu o tratamento análogo à escravidão que sofreu ao longo de sete anos. “Ellos no me pagaban” [Eles não me pagavam], explicou Aimalinda. Eles não a pagavam porque estavam fornecendo um lugar para viver bem longe de onde ela vivia, porque ela não precisava pagar aluguel, já que vivia com a família, embora, é claro, ela só vivesse ali para poder trabalhar constantemente para a família. Agora as coisas estão melhores; das 15h às 20h, Aimalinda faz aulas, mas durante o dia ela toma conta do pequeno filho de sua empregadora e da avó de 90 anos. “Ela é igual a um bebê”, Aimalinda comenta. O benefício de viver *cama adentro* é que ela não precisa se preocupar em viajar diariamente durante uma ou duas horas para cada lugar, dos distritos mais pobres de Lima ao centro da capital, onde está concentrada a maioria dos empregadores abastados. Agora, Aimalinda ganha S/.400 por mês (aproximadamente 160

dólares), claramente mais do que seu salário inexistente por sete anos, porém ainda quase metade do já baixo salário mínimo peruano. A lei não pode fazer nada por Aimalinda a respeito desse pagamento, já que tudo o que exige é um acordo mútuo entre as *empleadoras* e as *empleadas* em vez de um piso salarial inferior, porém definido, estabelecido.

El Hogar de Rosita toma para si a tarefa de difundir informações a mulheres que trabalham e estão confinadas aos interiores das casas dos patrões, tarefa esta nova para os extensos e caóticos 43 distritos de Lima, e ainda assim demasiadamente acostumadas com os maus tratos, seja por parte de parentes ou de estranhos. A organização realiza um programa de rádio às 8h da manhã de sábado sobre os *workshops*, trabalho decente e senso de comunidade oferecidos nesse pequeno oásis, em uma silenciosa rua lateral de um distrito de classe trabalhadora de Lima. Eles reconhecem que essas mulheres foram disciplinadas a aceitar condições de trabalho precárias e justificativas para abuso e falta de pagamento por causa da organização estrutural da migração e da dependência, ao mesmo tempo que a arquitetura e as práticas de emprego continuam reproduzindo a dinâmica das relações coloniais. Na verdade, essa população tem sido disciplinada, dispersa e dissipada, esses “agrupamentos compactos de indivíduos vagando pelo país de maneiras imprevisíveis” (Foucault, 1977).

V. O FUTURO DE LIMA: MODERNIZAÇÃO DA DESIGUALDADE?

Quanto mais e mais riqueza material se cristaliza nas mãos da elite, mais o trabalho doméstico se torna profundamente enraizado e mais arraigadas se tornam as relações raciais polarizadas, extremas, que evocam políticas, práticas, abordagens e entendimentos coloniais persistentes. A natureza difundida da desigualdade estrutural permanece viva nas ruas, na casa e no corpo.

Quando se pensa a respeito das tentativas de uma população subjugada, oprimida, em avançar rumo à inclusão política e social total, a lei não é suficiente para corrigir séculos de injustiças e lançar questionamentos estruturais contra um racismo tão arraigado. A lei continua sendo uma ferramenta, dentre tantas outras, que falha com essas trabalhadoras domésticas migrantes em confrontar o clima colonial contemporâneo de Lima; mesmo enquanto amplos esforços para descolonizar e desembaraçar a profundamente enraizada natureza da hierarquia social, e os entendimentos de elite que permeiam muito da cultura peruana, são travados em outros âmbitos. Enquanto os chamados “s sofisticados” arranha-céus em distritos de Lima são diariamente construídos, elegantemente enraizando e reproduzindo relações coloniais de poder por meio de práticas empregatícias dentro da casa, essa busca pela modernidade continua fincada na desigualdade.

Agradecimentos

Ela gostaria de agradecer à sua família pelo suporte durante a pesquisa e dedicar esse artigo à memória de seu tio, Peter Maich.

Referências bibliográficas

BLOFIELD, Merike. *Care Work and Class: Domestic Workers' Struggle for Equal Rights in Latin America*. University Park, PA: The Penn State University Press, 2012.

CHAUVIN, Lucien. 10 Things to Do in Lima. *Time Magazine*. Disponível em <http://content.time.com/time/travel/cityguide/article/0,314891977548_1977464_1977441,00.html>.

CONFERENCIA sobre el Convenio 189 del OIT. Lima, Peru, 13 de Dezembro, 2012.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.

FOUCAULT, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage, 1977.

ESPÓSITO, Marcelo. "In 2006, the Peruvian Artist Daniela Ortiz de Zevallos Approached the Wealthy Branch of Her Family for Help in Order to Be Able to Move to Europe." Disponível em: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_danielaortiz_en.pdf

GLENN, Evelyn Nakano. From Servitude to Service Work: Historical Continuity in the Racial Division of Paid Reproductive Labor. *Signs*. 18.1; 1992, p.1-43.

MAICH, Katherine. Marginalized Struggles for Legal Reform: Cross-Country Consequences of Domestic Worker Organizing. In: *Social Development Issues*, v.36, n.3, 2014, p.73-91. Special Issue: Social Development, Democracy and Human Rights in Latin America.

MUSEO LARCO. "Culturas y Mapas de Tiempo." Disponível em: <http://www.museolarco.org/coleccion/culturas-y-mapas-del-tiempo/>

NAPLES, Nancy. *Feminism and Method: Ethnography, Discourse Analysis, and Activist Research*. London: Routledge.

ORLOVE, Benjamin S. "Putting Race in Its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography." *Social Research* 60, 1993, p.2.

ORTIZ, Daniela. *Habitaciones de servicio*. 2012. Disponível em: <http://habitacionesdeservicio.com> e <http://daniela-ortiz.com/index.php?/projects/maids-rooms/>.

PASEOS AMAZÓNICOS. "Amazon Jungle Tours." Disponível em: <http://www.paseosamazonicos.com/amazon_tours.htm>.

PARREÑAS, Rhacel S. *Servants of Globalization: Women, Migration, and Domestic Work*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2001.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.

SOCOLOW, Susan M. *The Women of Colonial Latin America*. Cambridge University Press, 2000.



Desvia Produções (Produtora e Editora)
Rua da Aurora, 325, Sala 1101
Caixa postal 22
CEP 50050-000 Recife- PE - Brasil
Fone: (81) 3222-7053
Email: contato@desvia.com.br
ISBN 978-85-69221-00-5

1 edição - 2015
www.desvia.com.br
/domesticoafilme

FONTES MetaPro e Scala
PAPEL Pólen 90 g/m2
GRÁFICA Provisual
TIRAGEM 500 exemplares

ORGANIZAÇÃO Victor Guimarães
COORDENAÇÃO Rachel Ellis,
Dora Amorim
e Camille Reis
REVISÃO Mariana Pires Santos
DESIGN Guilherme Luigi,
Guilherme Lira,
João Vitor Menezes,
e Mayara Bione
ILLUSTRÇÃO Clara Moreira
TRADUÇÃO Marília Ramos
e Simon Berjeaut
AGRADECIMENTOS Vanessa Barbosa
Amanda Guimarães,
Deepa Naik e
Luiz Amorim
PARCERIA Vitruvius,
Myrdle Court Press e
Universidade Federal
de Pernambuco

INCENTIVO

FUNCULTURA



SECRETARIA
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco
JUNTOS, FAZEMOS MAIS.

O trabalho de um filme não termina quando as luzes da sala se acendem, mas pode continuar na vida, em casa ou na rua. *Doméstica* (dirigido por Gabriel Mascaro, 2012), ao mesmo tempo urgente e sofisticada, precisa e múltipla, parece capaz de condensar tantas camadas quanto as que podem existir na história de um país, e nos convida a expandir o pensamento para outros espaços, disciplinas, questões. Os textos reunidos neste livro se debruçam sobre as imagens e os sons de *Doméstica*, mas também gravitam em torno das relações de classe no cinema brasileiro recente, das reverberações da herança colonial na arquitetura dos apartamentos de classe média, dos fluxos desiguais na cidade, do impacto das novas regulações do trabalho doméstico nas sociedades latino-americanas, da opressão de gênero e da resistência, do racismo e dos afetos. Assim como cada personagem do filme nos proporciona a imaginação de um mundo que excede largamente aquele que vemos inscrito na tela, cada texto procura expandir nosso olhar em direção à pluralidade de questões que surgem a partir (e ao redor) do cinema.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 97885-02-22100-5



9 788569 221005

O livro contém link e senha para download do filme *DOMÉSTICA* de Gabriel Mascaro

Brasil | 2012 | cor | stereo 2.0 | HD | português

patrocínio

UNCLATURA

FUNARTE

SECRETARIA
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco
AQUI O FAZER DO BEM

realização



DESVIA