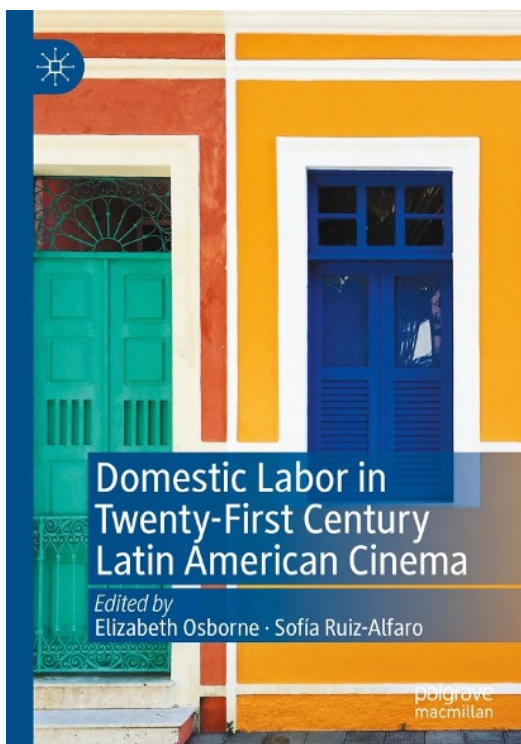


A Representação do Trabalho Doméstico no Cinema Latino-Americano do Século XXI

Lígia Maciel Ferraz

LabCom, Universidade da Beira Interior, Portugal
ferrazligia@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-4001-9430>



Osborne, Elizabeth e Ruiz-Alfaro, Sofia. 2020. *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer Nature Switzerland AG. ISBN 978-3-030-33295-2; eBook ISBN 978-3-030-33296-9.

Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema foi publicado pela Palgrave Macmillan, em 2020, e organizado por Elizabeth Osborne e Sofia Ruiz-Alfaro. Trata-se de uma coletânea com nove capítulos que discutem a representação do trabalho doméstico no

cinema latino-americano contemporâneo. Osborne é Professora Assistente na Worcester State University e pesquisou a memória da pós-ditadura na literatura e no cinema do Cone Sul, com ênfase no Chile, e atualmente pesquisa a representação da empregada doméstica no cinema da América Latina do século XXI. Ruiz-Alfaro é Professora Associada na Franklin & Marshall College e a sua investigação envolve conexões que a narrativa e o cinema latino-americano contemporâneo estabelecem na representação de si e do outro.

Segundo as organizadoras, o objetivo do livro é evidenciar como as diferenças entre classe, raça e gênero no contexto da dinâmica familiar “operam dentro da relação de trabalho que define e caracteriza a maior parte do trabalho doméstico feminino” e “como esta relação é cinematograficamente representada e interpretada no cinema latino-americano do século XXI” (p. 2, tradução minha). Os capítulos contextualizam produções nacionais e debates sociopolíticos, e contestam convenções estereotipadas presentes na cultura popular e nos imaginários nacionais da América Latina. Além disso, discutem a representação do outro, mantendo um paralelo entre o legado do passado colonial da região e as relações estratificadas atuais entre patrões e trabalhadoras domésticas. Sem necessariamente se concentrar por inteiro em países ou em nacionalidades específicas, o livro atravessa temas como a subjetividade da empregada, a relação com o espaço doméstico e com as fronteiras espaciais (nas esferas pública e privada), e o afeto na relação com os patrões. Os filmes são analisados individual ou comparativamente. Neste caso, são contrastados de dois a quatro filmes num mesmo capítulo, evidenciando, por semelhança e contraste, as particularidades e complexidades da doméstica.

A introdução, assinada pelas organizadoras, faz um panorama da representação da trabalhadora doméstica no cinema latino-americano e busca entender como essa figura assoma em diversos filmes da região com o início do século XXI. Osborne e Ruiz-Alfaro mencionam como trabalhos organizados por ativistas e acadêmicas feministas e como políticas públicas que consideram a intersecção entre raça, gênero e classe contribuíram para o aumento de direitos trabalhistas em diferentes países da América Latina, trazendo visibilidade à figura da empregada. Além disso, as autoras apontam que filmes centrados nas trabalhadoras domésticas contribuíram para a sua conquista de mais direitos trabalhistas, como no caso de *Roma* (Alfonso Cuarón 2018) para o México.

No primeiro capítulo, “Restoring Names, Stories, and Voices: Towards a Poetics of Domestic Service in Recent Argentine Films”, María Julia Rossi seleciona quatro filmes: *La Ciénaga* (Lucrecia Martel 2001), *El Niño Pez* (Lucía Puenzo 2009), *Nosilatiqj. La Belleza* (Daniela Seggiaro 2012), e *Réimon* (Rodrigo Moreno 2014). A autora pontua que esses filmes desnaturalizam assimetrias de poder na relação entre patrões e empregadas ao expressarem uma disputa pelo corpo destas. Rossi aponta um paradoxo representacional em torno do trabalho doméstico: ao mesmo tempo que é omnipresente, é também invisível. Ela levanta, então, uma série de questões sobre como representar a doméstica sem cair em representações caricaturais ou melodramáticas, e conclui que se, por um lado, há um risco de replicar uma subordinação social, por outro, oferece uma oportunidade de recompor sua complexidade humana.

No segundo capítulo, “Moving Beyond Maternalism: Negotiating Models of Womanhood in *La Nana*, *Cama Adentro*, and *Hilda*”, Elizabeth Osborne analisa estes três filmes do Chile (Sebastián Silva 2009), da Argentina (Jorge Gaggero 2004) e do México (Andrés Clariond 2014), respectivamente, em que a relação entre patroas e trabalhadoras domésticas ocorre a partir de uma estratégia de dominação “maternalista”. Baseada num modelo de feminilidade normativa privilegiada pela raça e pela classe, essa estratégia recorre à manipulação do afeto para obter o poder através da infantilização da trabalhadora e assim reforçar a hierarquia da casa. No entanto, a autora destaca que a recusa das empregadas de ceder a essa estratégia inclui táticas diárias de resistência que envolvem movimentos para além das divisões espaciais da casa, em contraste com os seus empregadores estagnados.

No terceiro capítulo, “Leftovers No More: Affect, Food, and Power in Recent Latin American Films on Domestic Work”, Karina Elizabeth Vázquez elege três filmes de países distintos: *La Teta Asustada* (Claudia Llosa 2009), do Peru; retoma o filme chileno analisado no capítulo anterior, *La Nana*; e *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert 2015), do Brasil. A autora dedica-se a entender a comida como relação de poder e afeto entre empregadas e empregadores. Os filmes exploram como os patrões implementam repertórios de demarcação que afastam a trabalhadora do seio familiar. Entre esses repertórios, a comida serve como reafirmação da classe, género, identidade e etnia dos empregadores ao restringirem-na das empregadas. Vázquez conclui que as situações alimentares desvelam uma série de gestos e memórias que materializa o afeto como uma ferramenta que regula as tensões de classe.

No quarto capítulo, “Serious Camp: Juan Gabriel’s Queer Repertoire in *¿Qué le Dijiste a Dios?*”, Olivia Cosentino explica a relação do filme mexicano realizado por Teresa Suarez (2014) com os estereótipos oriundos das telenovelas mexicanas, filmes de comédia romântica e musicais, e defende a sua relevância recorrendo ao *camp* como chave teórica para compreender o filme. Para tal, a autora analisa como as escolhas formais permitem aprofundar a subjetividade da empregada doméstica, e como as performances exageradas e teatralizadas, com humor e ironia, somadas às canções do popular ‘divo’ mexicano Juan Gabriel, servem para desnaturalizar e questionar as normas de trabalho, papéis de género e relações de poder no espaço doméstico.

No quinto capítulo, “Defamiliarizing the Maid: Alicia Scherson’s *Play*”, Susana Domingo Amestoy examina como o filme chileno (2004) rompe com as expectativas do público ao perturbar as categorias de género e classe associadas ao serviço doméstico a partir da representação de uma cuidadora mapuche que deseja o espaço urbano e transita nele mais do que no espaço privado. Para a autora, o modo como a protagonista transita na cidade faz dela uma *flâneuse* — uma versão feminina do *flâneur*, como analisado por Walter Benjamin —, pois caminha como se tivesse a liberdade de vagar pela cidade. Essa liberdade é expressa pela vantagem que ela tira da sua invisibilidade como trabalhadora doméstica a partir da sua agência e do completo controle do seu caminhar pela cidade.

No sexto capítulo, “Beyond Tropes: Otherness and the Identity of the Brazilian Maid in *Domésticas — O Filme* and *Doméstica*”, Maurício Sellmann Oliveira analisa como os filmes de Fernando Meirelles e Nando Olivial (2001) e de Gabriel Mascaro (2012), respetivamente, desenvolvem múltiplas subjetividades que contradizem estereótipos simplistas das trabalhadoras domésticas encontradas na cultura brasileira. Para o autor, as personagens principais de *Domésticas — O Filme* são moldadas num exercício dos realizadores de humanizar as protagonistas. Já em *Doméstica*, Oliveira destaca a personagem Flávia, uma empregada cuja patroa também o é, como um caso paradigmático de uma mulher que incorpora diferentes papéis de uma vez só, gerando “um nível de ambiguidade que desafia suposições e categorizações” (2020, 161, tradução minha).

No sétimo capítulo, “Partial Affection: The Place(s) of Female Domestic Workers in Recent Brazilian Cinema”, Carlos Cortez Minchillo analisa como os filmes brasileiros *Casa Grande* (Fellipe Barbosa 2014) e *Que*

Horas Ela Volta? exploram os espaços íntimos e ambíguos das empregadas que trabalham e moram na casa dos patrões. Segundo o autor, os filmes apresentam as dinâmicas da relação entre a família empregadora e a empregada pautadas por uma “negociação contínua entre distância e proximidade física e emocional, intimidade compartilhada e limites implícitos, pertencimento e alteridade” (2020, 173, tradução minha). Deste modo, os limites espaciais são reflexo também das relações pessoais, em que as domésticas podem ser consideradas quase da família, mas a distância entre o “pertencer” e o “quase” pode ser abissal.

No oitavo capítulo, “Domestic Labor and the Crisis of Care in *La Tierra y La Sombra* and *La Sirga*”, Marcelo Carosi investiga como a crise dos cuidados em relação aos laços afetivos intrafamiliares afeta a vida das populações rurais da Colômbia que estão mais vulneráveis às práticas exploratórias neoliberais. Segundo o autor, *La Tierra y La Sombra* (César Acevedo 2015) recria as relações de poder expressas no espaço produtivo e reprodutivo através da figura masculina como responsável pelo serviço doméstico gratuito e pelas figuras femininas como responsáveis pelo trabalho remunerado fora de casa. Já em *La Sirga* (William Vega 2012), Carosi aponta como a crise humanitária no espaço público destaca o papel doméstico da mulher em restabelecer a proteção perdida por conta da negligência dos homens. Em ambos os filmes, a dinâmica de gênero evidencia que ainda é a mulher quem carrega grande parte do fardo da crise.

No nono capítulo, “Domestic Matters: Hollywood and the Politics of Representing *la doméstica* in *Babel* and *Cake*”, Sofía Ruiz-Alfaro argumenta como os filmes realizados por Alejandro González Iñárritu (2006) e por David Barnz (2014), respetivamente, constroem um retrato da doméstica mexicana cuja função principal é a proteção das concepções conservadoras da feminilidade e o reforço dos valores normativos da família. A autora aborda a fronteira como um local onde se reproduz a dinâmica ideológica hegemónica relacionadas com raça e etnia. Ambos os filmes, através da fronteira, “explicitam a natureza paradoxal da doméstica: uma estrangeira cuja origem e etnia representam potencialmente uma ameaça ao sentimento de nação, mas também uma interna cuja presença na vida familiar estadunidense é bem-vinda e valorizada” (2020, 214, tradução minha).

Por último, o livro encerra com uma filmografia básica feita por Kelly Moynihan que lista 44 filmes latino-americanos, de nove países

diferentes (Argentina, Brasil, Chile, México, Bolívia, Panamá, Paraguai, República Dominicana e Venezuela – com maior expressão dos quatro primeiros), produzidos desde os anos 2000. A lista atesta que a tendência de filmes centrados em empregadas domésticas não é limitada a países específicos e evidencia um interesse comum por parte dos realizadores em relação a esta figura.

Domestic Labor in Twenty-First Century in Latin American Cinema indica a potencialidade do tema e a relevância de se investigar a figura da doméstica, assalariada ou não, nas suas mais variadas formas. Ademais, inclui o Brasil na América Latina. Apesar de parecer evidente, essa inclusão não ocorre com tanta frequência. Além das diferenças linguísticas (é o único país lusófono) e da posição territorial (ocupa a maior parte do continente), historicamente a produção cultural brasileira esteve mais afastada do que próxima dos demais países da região, voltando-se maioritariamente para os Estados Unidos e para a Europa. Portanto, inserir o Brasil na América Latina nas análises fílmicas é também manter presente a forte aproximação que cresceu, especialmente na segunda metade do século XX, entre o Nuevo Cine Latinoamericano e o Cinema Novo brasileiro quando se alinharam na luta por um projeto de descolonização cultural. Manter o diálogo entre os cinemas contemporâneos da América hispânica e da América lusófona possibilita trazer ao centro do debate como algumas representações herdadas do imaginário colonial permanecem vivas até hoje. Além disso, contribui também para o reconhecimento das semelhanças entre os processos históricos e culturais, e para a percepção das divergências estéticas e narrativas, evitando, deste modo, possíveis leituras unívocas e monolíticas.

Assim como o agrupamento desses filmes revela o surgimento de um “novo gênero temático” (Shaw 2017, tradução minha), apenas recentemente os investigadores dos estudos fílmicos vêm se interessando pelo trabalho doméstico no cinema da América Latina, como é o caso de Mariana Souto (2016) e Fabián Núñez (2021). Souto insere a doméstica como figura-chave para se compreenderem as relações de classe atuais, no contexto brasileiro e Núñez analisa a figura do roto e da doméstica na comédia chilena clássica. No entanto, as investigações sobre as trabalhadoras domésticas — seja no cinema ou na televisão, no Brasil ou na América Latina — aparecem com mais fôlego nas dissertações de mestrado e teses de doutoramento de jovens investigadores, como é o meu caso (Ferraz 2021) e também o de Lícia da

Silva Pinto (2017, 2022), Max Milliano Tolentino Melo (2016), Daniel Augusto de Matos Assunção (2020) e Kelly Demo Christ (2022) — os três últimos com foco na produção audiovisual brasileira.

Por conseguinte, a publicação deste livro insere os estudos fílmicos na discussão das especificidades do serviço doméstico, já tão abordadas em outras áreas científicas, como as ciências sociais. Publicado somente em inglês, urge a tradução para o português ou o espanhol possibilitando a ampliação dos diálogos com o público latino-americano. A ausência de outros tantos filmes relevantes na filmografia do fim do livro — inclusive alguns analisados na própria coletânea — sublinha a enorme variedade de obras que abordam o tema e a necessidade de se descobrirem outros filmes cujas empregadas aparecem apenas aos olhos mais atentos, seja num corpo desfocado que lava a loiça no fundo do quadro, seja num corpo fragmentado que serve uma bebida nas margens do ecrã.

Referências

- Assunção, Daniel Augusto de Matos. 2020. *Elas São Todas Iguais: A Figuração da Empregada Doméstica no Cinema Brasileiro*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Christ, Kelly Demo. 2022. *Os Lugares da Empregada Doméstica no Cinema Brasileiro: Um Estudo a partir das Personagens Secundárias*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Ferraz, Lígia Maciel. 2021. *Na Casa dos Outros: Trânsitos e Ambiguidades das Empregadas Domésticas no Cinema Latino-Americano*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48945>.
- Melo, Max Milliano Tolentino. 2016. *Personagens Brasileiras: As Domésticas de Gabriel Mascaro e Anna Muylaert*. Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Núñez, Fabián. 2021. “Dos Palcos para as Telas: Desideria e a Sátira Social no Cinema Chileno dos Anos 1940”. *Cinémas d’Amérique Latine* 29: 64–73.

- Pinto, Licia Marta da Silva. 2017. *Dia de Empreguete, Véspera de Madame: A Mudança na Representação Ficcional das Empregadas Domésticas a partir da PEC 66/2012*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica.
- _____. 2022. *Entre Fronteiras Domésticas e Afetos Ambíguos: A Representação do Emprego Doméstico no Cinema Latino-Americano*. Tese de doutoramento. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Shaw, Deborah. 2017. "Intimacy and Distance: Domestic Servants in Latin American Women's Cinema: *La mujer sin cabeza*/ The headless woman and *El niño pez*/ The fish child". Em *Latin American Women Filmmakers: Production, politics, poetics*, organizado por Deborah Martin e Deborah Shaw, 123–148. Londres: I.B.Tauris.
- Souto, Mariana. 2016. *Infiltrados e Invasores: Uma Perspectiva Comparada sobre as Relações de Classe no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Tese de doutoramento. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.