

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**



**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO: PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**VANESSA MIRANDA DE CARVALHO**

**QUASE DA FAMÍLIA: UM OLHAR SOBRE A EMPREGADA DOMÉSTICA EM  
TRÊS FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Salvador  
2017.1

**VANESSA MIRANDA DE CARVALHO**

**QUASE DA FAMÍLIA: UM OLHAR SOBRE A EMPREGADA DOMÉSTICA EM  
TRÊS FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação Social – Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a avaliação da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador

2017.1

**VANESSA MIRANDA DE CARVALHO**

**QUASE DA FAMÍLIA: UM OLHAR SOBRE A EMPREGADA DOMÉSTICA EM  
TRÊS FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Monografia apresentada para obtenção de grau em Bacharel em Comunicação Social com  
habilitação em Produção em Comunicação e Cultura.

**BANCA EXAMINADORA**

Salvador, 29 de agosto de 2017

**Prof. Dr. Guilherme Maia de Jesus (Orientador)**

---

**Prof. Dr. Leonardo Abreu Reis (Avaliador)**

---

**Profa. Dra. Ana Paula Nunes (Avaliadora)**

---

## **RESUMO**

A presente monografia consiste na análise da representação da empregada doméstica em três filmes do Cinema Brasileiro e sua relação de ambiguidade afetiva com os patrões e outros personagens da obra. A partir da análise, pretende-se verificar, nos três filmes selecionados, se há essa ambiguidade afetiva e quais as características das personagens e suas relações.

Palavras-chave: Empregada Doméstica; Representação; Ambiguidade Afetiva; Mulher; Cinema Brasileiro.

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| 1. Introdução.....   | 06 |
| 2. Um olhar sobre a relação empregada doméstica-patroa.....    | 09 |
| 3. A ambiguidade afetiva em <i>Que Horas ela volta?</i> .....  | 16 |
| 4. A ambiguidade afetiva em <i>Cronicamente Inviável</i> ..... | 29 |
| 5. A ambiguidade afetiva em <i>O Casamento de Louise</i> ..... | 35 |
| 6. Conclusão.....  | 44 |
| 8. Referências .....   | 47 |

## 1. Introdução

Este trabalho tem por objetivo promover um olhar sobre três personagens empregadas domésticas de três obras fílmicas e suas relações com os patrões, principalmente a patroa, dentre outros aspectos. As obras que serão analisadas neste trabalho são: *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

De acordo com o estudo “O Emprego Doméstico no Brasil” (2013) realizado pelo Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos – DIEESE, “O emprego doméstico é essencialmente feminino no Brasil e abriga uma das maiores categorias de trabalhadores. Em 2011, estimava-se que 6,6 milhões de pessoas estavam ocupadas nos serviços domésticos no país. Deste total, o contingente de mulheres correspondia a 6,1 milhões (92,6%).”

Considerando o número expressivo de trabalhadoras domésticas no país, assim como o tempo de existência da profissão, seria possível dizer que deveria existir uma grande quantidade de pesquisas acadêmicas, assim como de obras artísticas protagonizadas por empregadas domésticas para fins de representatividade, promoção da igualdade, entre outros. Contudo, este não foi o caso encontrado para a elaboração desta monografia. É fato que há diversos estudos a respeito das empregadas domésticas em vários campos diferentes, como a antropologia, a sociologia e a comunicação, porém, nesse caso, a qualidade (não questionada aqui) não exime a baixa quantidade.

A partir deste cenário, a escolha deste tema para um trabalho de conclusão de curso pretende, de alguma forma, contribuir para a ampliação dos estudos relacionados a essas profissionais que compõem a sociedade brasileira, consomem produtos comunicacionais e merecem representação naquilo que está disponível para acesso, seja em filmes ou estudos universitários.

Assim, para realizar esta monografia, foi feita uma pesquisa para selecionar os filmes pertinentes ao tema abordado, sendo o recorte restrito a filmes de ficção. A partir dessa pesquisa foi possível encontrar dez filmes brasileiros que possuíam personagens cuja profissão era a de empregada doméstica, com tempo de tela razoável, e todas protagonistas ou coadjuvantes. As obras eram as seguintes: *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), *Trair e coçar é só começar* (Moacyr Góes, 2006), *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles,

2001), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2015), *Tudo bem* (Fernando Jabor, 1978), *S.O.S Mulheres ao mar* (Cris D'Amato, 2014), *Romance da empregada* (Bruno Barreto, 1988) e *Primo Basílio* (Daniel Filho, 2007).

Após uma breve análise de cada uma das obras, percebeu-se a existência de um padrão em algumas personagens o que permitia traçar uma linha analítica que também condizia com dados encontrados durante o levantamento de autores para a fundamentação teórica do trabalho. Esse padrão consistia na presença de características nas personagens que as constituíam como a empregada doméstica “amiga da patroa” ou “quase da família”, ambos termos presentes no senso comum e nos trabalhos de autores como a antropóloga Suely Kofes(2001). Além disso, também foi possível notar a ausência de pesquisas acadêmicas que contemplassem essa especificidade temática.

As obras que apresentaram personagens com essas características em comum foram *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), *Trair e coçar é só começar* (Moacyr Góes, 2006) e *S.O.S Mulheres ao mar* (Cris D'Amato, 2014). Esses filmes podem ser classificados como pertencentes aos gêneros: drama, comédia e híbrido (docudrama).

A antropóloga Donna Goldstein (2003) realizou diversos estudos no Brasil sobre a categoria das empregadas domésticas e conectou o termo *ambiguidade afetiva* à relação entre a doméstica e seus patrões ou a família para quem trabalha. Esse termo veio a se tornar o principal conceito para realização deste trabalho, sendo norteador para a construção das análises.

Assim que se definiu o conceito “norte” para esta pesquisa, percebeu-se que essa ambiguidade afetiva se apresentava de maneira mais clara e relevante em três dos cinco filmes selecionados anteriormente: *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), sendo estes um drama, um híbrido e uma comédia, respectivamente.

As três obras presentes neste trabalho promovem, de formas diferentes, uma reflexão sobre a empregada doméstica e a sua relação de ambiguidade com os patrões. Assim, dentre as outras encontradas durante a segunda triagem da pesquisa, estas três obras representaram um recorte no qual: a primeira se encontra num meio termo quanto a escolha de retratação das facetas da relação de ambiguidade afetiva, a segunda tende para a cultura do desprezo e a terceira para a afetividade positiva.

Cada uma das obras compõem uma seção desta monografia e teve sua análise construída sobre o conceito da ambiguidade afetiva, porém com dois tópicos iniciais com

perspectivas diferentes, ambas buscando contemplar os dois lados dessa ambivalência: a construção da relação de afetividade e a construção da relação de desprezo. Ressaltando que há outros tópicos presentes em cada seção.

Essa necessidade de verificar os dois pontos principais dessa relação ambivalente se baseia no desejo de se construir análises que proporcionem uma percepção, o mais abrangente possível, desse relacionamento ficcional, porém, muito complexo, assim como da construção das personagens empregadas domésticas em si.

Contudo, esperamos que este trabalho possa contribuir, mesmo que modestamente, para o campo dos estudos audiovisuais e, mais precisamente, promova um olhar diferente sobre as empregadas domésticas, mesmo que no universo ficcional.



## 2. Um olhar sobre a relação patroa e empregada doméstica

Este trabalho não tem por objetivo traçar um histórico da profissão de empregada doméstica nem tampouco discutir com a profundidade necessária as questões raciais e de gênero que compõem o cerne dos debates a respeito desta profissão. Abordaremos, principalmente, o conceito de ambiguidade afetiva, além de termos presentes no discurso de patrões e empregadas domésticas como boa patroa, membro da família e amiga da empregada, a fim, de que seja possível compreender melhor o contexto desta profissão que será posteriormente observada nas telas.

É impossível separar as origens do serviço doméstico exercido por terceiros da escravidão presente desde a “descoberta” das terras que posteriormente vieram a ser o nosso país. O livro “Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal”, de Gilberto Freyre (2006), ilumina diversos aspectos extremamente relevantes para o entendimento das origens da profissão.

“Os da Guiné, Cabo, Serra Leoa, maus escravos, porém, bonitos de corpo. Principalmente as mulheres. Daí serem as preferidas para os serviços domésticos, para o trabalho das casa-grandes.” (pg. 384). Nesta passagem de Casa Grande & Senzala, fica óbvia a ligação entre a origem da profissão, a escravidão e a mulher negra. Podemos assumir que todos temos conhecimento deste fato, porém é intrigante o componente geográfico abordado por Freyre e o fato de que, mesmo sendo considerados “maus escravos” os trazidos dessas regiões, hoje países, eram selecionados da mesma forma por serem belos de corpo. Revelando um componente a mais que era inerente a esta posição na época: o sexual.

“Diz-se geralmente que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava.” (pg. 398). A relação entre a presença da escrava no ambiente doméstico, realizando os afazeres e satisfazendo os desejos sexuais de seus senhores é, ainda hoje, um mal que paira sobre a profissão da doméstica. É absurdo para aqueles que possuem algum discernimento culpar a vítima pelas atitudes de seu algoz, mas é fato que o Brasil foi construído sobre os ideais do patriarcalismo e, desta forma, o homem branco ainda é, infelizmente, soberano em sua posição de dominação.

A ideia da corrupção da sociedade brasileira branca pelo contato com o negro, principalmente sexual, é fortemente abordada por Freyre em diversas passagens de sua obra: “A precoce voluptuosidade, a fome de mulher que aos treze ou quatorze anos faz de todo

brasileiro um don-juan não vêm do contágio ou do sangue da ‘raça inferior’, mas do sistema econômico e social da nossa formação; (...).” (pg. 403). Como apontado pelo autor, existia esta concepção de que o aumento do apetite sexual assim como a iniciação precoce dos filhos dos senhores no sexo é fruto do contágio/influência/mistura racial com a população negra escravizada.

Abordando essa forte relação da escravidão com as empregadas domésticas, Suely Kofes (2001), pesquisadora da área da antropologia, aponta algumas associações convencionadas pela sociedade com a profissão:

Mesmo após a abolição, a população negra encarregada dessas ocupações sustentará a representação ‘degradante do trabalho manual’. No Brasil de hoje é ainda usual expressões que indicam esta representação, por exemplo, ‘serviço de negro’, tem dupla conotação, de ‘serviço mal-feito’ e de ‘serviço desqualificado’. Outras associações também frequentes são entre cozinheira e negra; empregada doméstica e negra; e ‘ser de cozinha’ com negritude e escravidão. No que concerne ao trabalho em geral, se as atividades manuais são sobrecarregadas de um significado ‘aviltante’, o próprio fazer doméstico receberá um significado homólogo. A escravidão doméstica não impõe sua marca apenas no fazer, mas também nas atitudes e no comportamento daqueles que, na família, se socializam para o mando e para a disponibilidade de alguém que lhes atenda a vontade. (2001, p. 136)

Estas associações citadas pela autora podem ser relacionadas com o conceito de capital simbólico discutido por Pierre Bourdieu (2012), a partir da percepção desses adjetivos como forma de distinção e dominação:

O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio. As distinções, enquanto transfigurações simbólicas das diferenças de fato, (...), são produto da aplicação de esquemas de construção que, como por exemplo os pares de adjetivos empregados para enunciar a maior parte dos juízes sociais, são produto da incorporação das estruturas a que eles se aplicam; (...). (2012, p. 145)

As noções de inferioridade, citada por Kofes, e contaminação, citada por Freyre, de certa forma, perduram até os dias atuais e ainda estão conectadas à profissão da empregada doméstica em vários aspectos. O maior exemplo disso é o uso obrigatório de uniforme pelas empregadas, principalmente por aquelas que atuam em ambientes domésticos de classes mais altas. Esta questão é examinada, sob a perspectiva da Psicologia Social, pela pesquisadora

Sandra Maria da Mata Azerêdo em “Relações entre empregadas e patroas: reflexões sobre o feminismo em países multirraciais” (1989):

O uniforme é uma forma de controle da diferença do impuro e, se retornarmos ao discurso da empregada que defende o uso do uniforme, esta diferença está associada a uma diferença de raça. Esta mesma ideia de impureza é trazida para justificar a exigência do uso do elevador de serviço pela empregada. (AZERÊDO, 1989, p. 215)

Este artigo de Azerêdo foi construído a partir de entrevistas e observação do dia a dia de empregadas domésticas e patroas reais pela pesquisadora. A partir desta ideia da separação pelo uniforme e pela crença de que o mesmo é benéfico pela própria pessoa segregada, é possível associar este comportamento com o entendimento de poder simbólico de Ernst Cassier (1946 *apud* Bourdieu, 2012, pg. 7) “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou que mesmo o exercem”.

A cumplicidade existente no relacionamento entre a patroa e a empregada doméstica que possibilita que esta relação de poder se sustente pode ser fruto da ambiguidade afetiva quase que inerente a esta situação. É fato que não é possível afirmar que toda relação entre patroas e empregadas extrapole o campo estritamente profissional, mas é mais provável que a convivência diária gere um vínculo que vai além das relações de trabalho.

Sobre isso, Jurema Brites (2007) diz: “No Brasil, a manutenção adequada desse sistema hierárquico que o serviço doméstico desvela tem sido reforçada, em particular, por uma ambiguidade afetiva entre os empregadores – sobretudo as mulheres e as crianças – e as trabalhadoras domésticas.” (pg. 93). Desta forma, a dita ambiguidade afetiva serve como alicerce para esse sistema de poder que tem como principal local de perpetuação o ambiente doméstico.

Assim, alguns termos surgem no imaginário coletivo e se replicam nas pesquisas sociológicas e antropológicas que se debruçam sobre as empregadas domésticas, como: “membro da família”, “amiga da empregada” e “boa patroa”. Suely Kofes (2001) coloca em sua pesquisa a sua definição de um desses termos: “O que é ser boa patroa? Sintetizando o que eu ouvi, cheguei à seguinte definição: boa patroa é aquela que não trata a empregada como ‘empregada’ e, fundamentalmente, é ‘amiga da empregada’” (pg. 179).

A definição de Kofes traz a questão da empregada ser tratada como uma não-

empregada, numa situação em que a presença da pessoa responsável pelo serviço doméstico e que, a princípio, está presente na “casa” para o fim de uma prestação de serviço se tornaria uma relação de amizade ou até mesmo familiar. Assim, ambos os lados deste relacionamento estariam, supostamente, conectados por algo maior que a troca de serviços por capital inerentes a relações de trabalho, já que, por assim dizer, a afetividade e a boa convivência seriam a moeda de troca principal entre as partes.

Donna Goldstein (2003), pesquisadora estadunidense responsável por trazer o termo “ambiguidade afetiva” para as pesquisas relacionadas à empregada doméstica, realizou inúmeros estudos no Brasil sobre o assunto e chegou a conviver diariamente com domésticas e patroas reais. Numa de suas pesquisas ela traz:

"Muitas brasileiras de classes médias - e altas - falam de suas trabalhadoras domésticas com uma mistura de amor e apreciação. Elas expressam afeições típicas familiares em relação as suas empregadas. (...) Certamente, estes sentimentos são muito comuns. Mas estas mesmas afeições também revelam um senso de incerteza e distanciamento, geralmente sobre exatamente as mesmas pessoas."(pg. 175) (tradução nossa) <sup>1</sup>

Esta situação ambígua na qual o distanciamento e a afetividade são parte de uma mesma relação, também diz respeito ao ambiente em que esta se dá: a casa. O local por si só se torna um elo com o externo e o interno a partir da presença da empregada doméstica que, na teoria, faria parte do externo, mas que, na prática, passa a fazer parte dos dois universos.

A 'casa' é, portanto, um ponto de intersecção entre pessoas de classes sociais desiguais, o lugar de um assalariamento relativo do trabalho executado pela empregada enquanto um trabalho, embora seja também concebido como o desempenho de um papel social correspondente a posição de 'dona de casa'. Temos, portanto, 'a casa' como um espaço que é considerado o locus das relações familiares, mas onde teríamos também outras relações sociais que ultrapassam as familiares. (KOFES, 2001, p. 90)

Dessa forma, o ambiente doméstico se torna mais complexo que uma simples moradia ou local de convivência familiar e a empregada doméstica mais que uma prestadora de serviço. A partir desta compreensão, Kofes discorre sobre outro termo que costuma estar presente nos discursos de patrões e empregadas:

A expressão 'membro da família' expressa um mecanismo ideológico fundamental nessa relação, mas não no sentido de que os agentes estejam iludidos por um real falso. Talvez nenhuma das parcerias (polares) dessa interação acredite no que afirma esta frase, mas nesse caso não se trata de acreditar ou não. O efeito ideológico dessa afirmação, do ponto de vista da patroa é que ela torna possível a aceitação de uma pessoa socialmente estranha dentro de casa, compartilhando o cotidiano da família. Trata-se de uma justificativa, em seus próprios termos, quase como uma estratégia de 'efeito adequador'. Essa expressão, no que concerne à empregada, expressa

<sup>1</sup> “Many middle – and upper – class Brazilians talk about their domestic workers with a mixture of love and appreciations. They express familial-like affections toward their employees. (...) Certainly, these sentiments are common enough. But these same affections also reveal a sense of uncertainty and distance, often about the very same people.” (GOLDSTEIN, 2003, p. 175)

outra estratégia, que é abrir vias de acesso que estruturalmente ainda lhe são fechadas. É justamente contra (e dialogando com) esta afirmação (e o que ela expressa) que se colocam as associações profissionais de empregadas domésticas. (p. 178)

Assim, Kofes coloca as expressões de afetividade como, por exemplo, no uso do termo “membro da família” em si, como algo utilizado a favor da convivência entre a empregada doméstica e os patrões e manutenção do sistema que rege esta relação. Desta forma, a empregada doméstica, que seria estranha ao ambiente, passa a ser mais um integrante do mesmo e a família, que seria somente um empregador, passa a ser um segundo – ou o único – núcleo afetivo para a trabalhadora.

A pesquisadora dos estudos literários de língua portuguesa e inglesa Sônia Roncador aborda em “A Doméstica Imaginária. Literatura, Testemunhos e Invenção da Empregada Doméstica no Brasil (1889 – 1999)”, entre outras coisas, a produção literária de testemunho de algumas autoras que foram empregadas domésticas. Uma das mais famosas, Lenira Carvalho, se posiciona da seguinte forma em relação a questão da identificação da empregada doméstica: “o problema da '(des)identificação' ou negação de sua identidade profissional constitui, na verdade, uma tendência entre muitas domésticas – fruto lamentável, mas justificado, da 'cultura de desprezo' à doméstica e da desvalorização social do serviço sob sua responsabilidade.” (pg. 195).

Esta 'cultura do desprezo', ainda decorrente da associação direta feita entre a profissão e a escravidão, levaria a doméstica a refutar a identificação de si mesma com sua própria profissão. Desta forma, a questão da amizade e da pertença a família para a qual trabalha funcionaria também como uma forma de escape do uso deste termo ou auto identificação com o que lhe seria pejorativo. Não objetivamos dizer que a empregada doméstica não se apresenta como empregada doméstica numa entrevista de emprego, por exemplo, mas sim que, em relacionamentos diários, por exemplo, a profissional buscaria outras alternativas que não a afirmação como trabalhadora doméstica, como é o caso de “membro da família”.

Algo a ser levado em consideração, é o número expressivo de empregadas domésticas no país: "O Brasil tem 7,2 milhões de empregados domésticos, sendo 6,7 milhões de mulheres e 504 mil homens, e aparece como o país com a maior população de trabalhadores domésticos do mundo em números absolutos, segundo estudo feito em 117 países e divulgado nesta quarta-feira (9) pela Organização Internacional do Trabalho (OIT)."<sup>2</sup>. Essa situação coloca a categoria de trabalhadores domésticos num lugar de expressiva representatividade numérica no país e no mundo.

<sup>2</sup> G1 - “Brasil tem o maior número de domésticas do mundo, diz OIT”. Disponível em: <http://g1.globo.com/concursos-e-emprego/noticia/2013/01/brasil-tem-o-maior-numero-de-domesticas-do-mundo-diz-oit.html>

Logo, essa representatividade poderia ser um fator que garantisse maior segurança quanto a auto identificação e afirmação da empregada como trabalhadora doméstica, independente de seus laços de afetividade relacionados aos empregadores. Mas, em consonância com conceitos já apresentados, este não é o caso. Assim como outros grupos, sejam relativos a gênero, etnia, religião ou orientação sexual, as empregadas domésticas ocupam o espaço de uma minoria, que não diz respeito a quantidade numérica, mas ao poder simbólico.

“Assim o mundo social, por meio sobretudo das propriedades e das suas distribuições, tem acesso, na própria objetividade, ao estatuto do sistema simbólico que, à maneira de um sistema de fonemas, se organiza segundo a lógica da diferença, do desvio diferencial, constituído assim em distinção significante.” (BORDIEU 2012, p. 144). Essa lógica da diferença opera de forma que a trabalhadora doméstica se enxergue como diferente, não no sentido positivo do termo e sim no que concerne a “cultura do desprezo” citada por Lenira Carvalho. Obviamente que essa é uma generalização da situação da empregada doméstica, assim como em outros casos neste trabalho, pois não é possível cobrir todas as frentes de resistência e mudança da categoria.

Também há uma outra questão relativa a não identificação da empregada doméstica e que se relaciona com a definição de amiga da patroa/empregada. Kofes apresenta em seu trabalho uma outra perspectiva para esta relação na qual considera os ganhos materiais da doméstica frutos da boa convivência. “A noção de amiga, enfatizada no discurso de empregadas, poderia ser interpretada como a procura de um vínculo que garantiria certas condições (chegar mais tarde ou sair mais cedo, adiantamentos salariais, acesso a certos bens como médicos, assistência legal, financeira etc.) e também como referência a um universo comum entre mulheres.” (KOFES, 2001, pg. 373).

Essa outra perspectiva não exclui a possibilidade de vínculo afetivo entre as partes envolvidas na relação de trabalho, mas acrescenta um novo interesse possível para a empregada doméstica estabelecer ou até mesmo estimular esta situação ambígua. Não objetivamos fazer julgamento de caráter quanto a questão, visto que os dois lados envolvidos na relação têm ganhos próprios ao se fortalecer esses tipos de laços. Podendo ser uma mudança no dia da folga da doméstica, a fim de preparar a casa para receber visitas inesperadas, ou uma dispensa para buscar um filho doente na escola.

Nessa colocação de Kofes, a empregada doméstica não é só ciente da duplicidade de sua relação com os membros da família para quem trabalha, como também é ativa nessa

relação de troca e usufrui da sua posição de poder, ainda que subordinada a outros. Mesmo sendo uma pessoa contratada para prestar um serviço, a empregada doméstica não deixa de exercer uma grande influência no ambiente em que trabalha. Basta se perceber a dependência da família em relação as suas atividades que, se não forem executadas por algum motivo, contribuirão para uma situação caótica no local que deveria ser de relaxamento e privacidade daqueles que ali residem. Nos filmes que serão analisados nesta monografia, será possível averiguar melhor esta situação mesmo que apenas no universo ficcional.

O que esta monografia pretende analisar no *corpus* fílmico da investigação é justamente essa “ambiguidade afetiva”, essa permanente tensão entre se sentir “membro da família” ou “amiga da patroa” e, ao mesmo tempo, ocupar um lugar de submissão decorrente de uma relação assimétrica patroa-empregada marcada pela “cultura do desprezo”.

### 3. A ambiguidade afetiva em *Que Horas ela volta?*

*Que Horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) tem como protagonista a personagem Val, interpretada por Regina Casé. O encarte do DVD do filme traz a seguinte sinopse:

Val é uma empregada doméstica que deixou sua filha Jéssica aos cuidados de parentes em Pernambuco para trabalhar como babá numa família de classe alta em São Paulo. Treze anos mais tarde, ela tornou-se uma segunda mãe para o menino Fabinho. A ação começa quando Jéssica, já adolescente vai para São Paulo prestar vestibular. Sua personalidade forte quebra a aparente harmonia que existia na casa e põe em xeque as regras sociais vigentes na família.

O filme foi muito elogiado pela crítica especializada e ganhou diversos prêmios em grandes festivais, como os festivais de cinema de Sundance, Berlim e Amsterdam e o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, além de ser o indicado brasileiro para concorrer na categoria de melhor filme estrangeiro do Oscar. Também foi considerado pela National Board of Review, organização estado-unidense fundada em 1930 e composta por críticos, professores e profissionais da área cinematográfica, o quinto melhor filme estrangeiro de 2015.

A obra consegue abarcar diversas questões relativas a ambiguidade afetiva existente na relação que é observada neste trabalho e é capaz de ir além e abordar aspectos que não aparecem nos outros dois filmes aqui analisados, como o conflito de gerações, o afastamento da família, entre outros.

#### a. Quase mãe, quase filho e praticamente da família

Val deixa sua terra natal para trabalhar em São Paulo como babá de Fabinho na casa de Bárbara e Carlos. Depois de um tempo não explicitado no filme, provavelmente após o amadurecimento do rapaz, ela passa a ser a empregada doméstica da casa. Logo no início do filme é mostrada uma cena em que Val cuida de Fabinho ainda criança demonstrando grande afeto pelo menino, além de apresentar a situação de Val em relação a filha, por meio de um telefonema que ela faz para saber notícias da criança, e a ausência da mãe de Fabinho, Bárbara, na vida do filho, por meio do questionamento dele para a empregada sobre que horas a mãe voltaria para casa do trabalho.

As duas situações de ausência se completam de forma que os dois personagens centrais nos dois casos, Val e Fabinho, usam um ao outro para suprir o vazio presente em suas relações, uma filha e uma mãe, respectivamente. Não estamos questionando a genuinidade do afeto construído entre os personagens, mas pode-se dizer que esse sentimento, que seria



destinado a outro, é extravasado por meio da relação postíça construída entre ambos durante os treze anos que Val trabalhou para a família.

A relação de amor materno existente entre os personagens é tão presente no filme que é um momento de carinho entre os dois – Fabinho deitado no colo de Val enquanto ela lhe faz um cafuné – que estampa a capa do DVD vendido no Brasil, assim como a maioria dos cartazes de divulgação. Assim, durante toda a obra há demonstrações de cumplicidade e intimidade entre os dois. Em duas cenas específicas, Fabinho vai ao quarto de Val, que fica na parte de baixo da casa, para receber o afeto da doméstica.

Na primeira cena (que compõe o encarte e os cartazes), Val faz cafuné em Fabinho que está deitado em seu colo enquanto ela canta uma “canção” que aparenta ter cantado para ele durante a infância: “Ele é muito bonitinho, ele é muito engraçadinho, ele é da Valzinha dele, ele é muito bonitinho, ele é muito engraçadinho...” (12 minutos). Esses versos poderiam ser facilmente direcionados de uma mãe para um filho, assim como a leveza presente no momento compartilhado pelos dois. O trecho “ele é da Valzinha dele” coloca os personagens numa situação de reciprocidade afetiva, assim como de lugar de importância que cada um ocupa na vida do outro.

A segunda cena se desenvolve quando Fabinho vai ao quarto de Val alegando que não consegue dormir. Ela está de mau humor por causa dos conflitos que tem com a filha, mas aceita que o jovem fique em seu quarto, contanto que “vá direto dormir”. Eles dormem abraçados na cama, a doméstica chega a perder o horário no dia seguinte e se atrasa para o preparo do café da manhã. Fabinho tem seu próprio quarto na casa, muito maior que o de Val e com ar-condicionado, mas abdica do conforto para usufruir da companhia e carinho da empregada. Fica claro nessa cena que essa situação é comum entre os dois e, provavelmente, é de conhecimento dos pais de Fabinho e patrões de Val. Assim, pode-se dizer que o laço existente entre os dois já foi naturalizado por todos que vivem na casa e, apesar da hierarquia presente na relação de trabalho, não foi coibido.

Apesar do amor entre os personagens, Val não chega a deixar o local de empregada na visão de Fabinho, o que é refletido em suas ações ao pedir coisas para doméstica, para comer ou beber, por exemplo. Dessa maneira, Val ocuparia uma posição ambígua de serviçal e mãe adotiva. Essa situação é abordada por Jurema Brites (2007):

A questão é: se existe tanta intimidade e afeto entre as crianças e suas empregadas, como se reproduzem patroas adultas com um sentido tão forte de hierarquia? Como se separam esses mundos? Não é regra entre os patrões investigados um tratamento ríspido com suas empregadas. As crianças aprendem a distância social entre elas e as empregadas domésticas através de

outras vias – informações subliminares, por exemplo, nos dizeres dos seus pais e na disposição de espaço. (pg. 103)

A partir do que é dito por Brites, o fato de Fabinho ter que se dirigir ao quarto de empregada de Val no andar de baixo da casa seria um lembrete constante de sua função principal no ambiente: servir as necessidades de sua família. Mesmo assim, como citado pela autora, as atitudes de Fabinho para com Val não são ríspidas em nenhum momento, porém os lugares de prestadora de serviço e “mãe adotiva” se fazem presentes na relação dos dois personagens tanto para Fabinho quanto para Val, visto que a doméstica não deixa de atender aos pedidos do patrão/filho de criação.

As demonstrações de afetividade entre Fabinho e Val são as mais presentes na obra, no que diz respeito a relação empregada doméstica-patrões, porém também há ambivalência no relacionamento de Val com os donos da casa, Bárbara e Carlos, em especial no que diz respeito a patroa. É possível perceber que o fato da empregada doméstica, ex-babá, ter “auxiliado” na criação de seu filho tem influência na forma como Bárbara trata Val.

É preciso ressaltar que existe um momento de demonstração de ciúme por parte de Bárbara em relação ao afeto entre Fabinho e Val. Nessa cena, Fabinho acaba de saber que não passou no vestibular e é consolado por Val em seu quarto quando sua mãe chega para conversar com ele. Val se retira e Fabinho se irrita com a atitude da mãe de afirmar que ele precisava ter se esforçado mais. Bárbara tenta abraçar o filho, mas ele se recusa. Depois dessa atitude ela o questiona sobre o fato de Val poder abraçá-lo naquele momento e ela não, Fabinho diz que Val não o considera burro ao contrário dela. Bárbara tenta contornar a situação, mas Val chega com a notícia de que sua filha Jéssica passou no vestibular e o diálogo muda de foco.

Apesar desse momento (que não deixa de ser significativo), Bárbara leva em consideração o papel de Val na criação de seu filho em seu relacionamento com a doméstica. Numa determinada sequência, Val entrega um presente de aniversário para a patroa, um aparelho para servir café todo preto e branco, logo depois ela pede para conversar:

— Dona Bárbara, é eu tava precisando mesmo conversar com a senhora...

— Fala.

— É que Jéssica me ligou quinta-feira.

— Quem é Jéssica?

— Minha filha.

— Ah! Sua filha.

O celular de Bárbara toca.

— E Jéssica tá querendo...

— Pera aí, só um minutinho, Val.

Bárbara conversa ao telefone enquanto Val recolhe o presente para guardar.

A ligação termina.

— Jéssica tá querendo vir pra São Paulo pra ficar comigo.

— Mentira?! Que bom, Val! Que ótimo, né? O que é que ela vem fazer aqui?  
 — Vem pra prestar vestibular.  
 — Olha... E o quê que ela vai fazer?  
 — Eu não sei não, senhora. Mas é que eu queria ver com a senhora se, assim no comecinho, só no comecinho... Ela não podia ficar aqui com a gente até eu arrumar um lugar.  
 — Mulher, claro que pode! Imagina, meu amor. Poxa, você é praticamente da família, né? Você me ajudou a cuidar do Fabinho.  
 A conversa muda para a cozinha elas falam sobre a relação de Val e Jéssica. (19 minutos)

Esse curto diálogo é uma expressão clara do que é a ambiguidade afetiva presente na relação entre a empregada doméstica e a patroa, pois ao mesmo tempo em que se refere com afeto a Val, que trabalhou durante treze anos em sua casa cuidando de seu próprio filho, Bárbara não sabe ao menos o nome da filha da doméstica. Sobre esse impasse, Lady Dayana Silva de Oliveira (2016), autora de “Representações da empregada doméstica no cinema latino: Análise dos filmes *La Nana* e *Que horas ela volta?*”, diz:

O fato de não saber o nome da filha da empregada que trabalha há anos em sua casa demonstra uma contradição ao fato de para todos os efeitos a babá fazer parte da família. Essas observações coadunam com a ideia de uma ambiguidade afetiva, ou seja, apesar de a patroa buscar naturalizar uma relação de proximidade, acaba tratando a babá com funções bem estabelecidas na casa. (pg. 13)

O afeto direcionado a empregada pode ser traduzido no uso de expressões como “meu amor” e “praticamente da família”, além da citação do papel de importância de Val na criação de Fabinho. A utilização dessas expressões em contraponto a falta de interesse da patroa pela vida da empregada são fortes indicadores da ambiguidade afetiva presente nessa situação. Val também demonstra durante todo o filme seu afeto pela patroa que pode ser explicitado no presente de aniversário que ela entrega antes do diálogo supracitado.

Essa troca de afeto ambivalente entre as duas personagens também acontece na cena seguinte ao pedido feito por Val, na qual a patroa diz para a empregada comprar o melhor colchão que tiver para Jéssica dormir no quarto da doméstica que ela pagará como forma de presente. É fato que a filha de Val necessitaria de um local para dormir, mas a ideia de presente de Bárbara nessa situação se resume a oferecer o dinheiro para a compra do colchão o que, na prática, não configuraria um presente como os outros, visto que, normalmente, aquele que presentearia tem o trabalho de escolher algo para agradar a pessoa presentada e não, simplesmente, prover a verba para tal. Assim, até na escolha do colchão pago pela patroa, Val exerceria sua função de empregada. Apesar de tudo, a preocupação em poupar o salário da doméstica não deixa de ser uma forma de afeto positivo.

Contudo, Val e Fabinho possuem uma relação de afeto construída durante os anos de convivência e fruto da ausência que existia na vida de cada um. Nesse contexto, Val se torna uma figura híbrida na vida do personagem, sendo sua mãe adotiva (de criação) e a empregada doméstica da casa. A relação de Bárbara e Val é composta por características que corroboram a ideia de ambiguidade afetiva no relacionamento entre patroa e empregada.

### **b. A quebra das regras vigentes**

Como dito na própria sinopse do filme, “A ação começa quando Jéssica, já adolescente vai para São Paulo prestar vestibular. Sua personalidade forte quebra a aparente harmonia que existia na casa e põe em xeque as regras sociais vigentes na família.”. Os conflitos gerados por essa chegada não se restringem somente as regras sociais da família, mas também na relação mãe e filha de Val e Jéssica.

Quando Jéssica chega em São Paulo para prestar o vestibular, Val vai buscá-la no aeroporto e as duas vão de ônibus para a casa dos patrões da doméstica, porém Jéssica não sabia que essa também era a casa de Val, o que resulta em conflito entre as duas e ilustra a falta de diálogo entre mãe e filha:

- Eles tão doidos pra lhe conhecer. Tão numa ansiedade!
  - Eles quem?
  - Dona Bárbara, Doutor Calos... Fabinho. O povo todo.
  - Jéssica faz uma expressão de descontentamento.
  - Depois a gente marca um tempinho pra eu ir lá.
  - Não, já tamo indo.
  - Mas eu acabei de chegar, Val. Tô cansada. Depois a gente marca com tempo direitinho, aí eu vou lá.
  - Não, mas nós tamo indo agora pra lá. Oxente, eu moro lá!
  - Como assim tu mora lá, Val? Tá me levando pra casa de teus patrões?
  - Eu moro no serviço. Já falei, moro no serviço.
  - Tu mora no quartinho dos fundos da casa deles?
  - Vai adorar Fabinho.
  - Ah, Val. Pelo amor de Deus... Não tô acreditando nisso não...
  - Tenha calma! Tenha calma...
  - Tu tá me levando pra casa dos outros?!
- (29 minutos)

A diferença de visão quanto a casa, entre as duas, fica bastante explícita nesse diálogo: Val acredita que a casa dos patrões também é a sua casa, já Jéssica define o lugar como “casa dos outros”. Pode-se dizer que essa diferença de entendimento é o ponto inicial para todos os conflitos presentes no filme, pois ela se desdobra em outras divergências entre mãe e filha.

Logo que Val apresenta Jéssica à “família”, a personagem causa certa estranheza por sua escolha pelo curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo – USP, um

dos vestibulares mais concorridos do país, assim como seu comportamento. É possível perceber pelas expressões dos patrões e Fabinho, assim como por suas perguntas a Jéssica, que esperavam algum curso e uma faculdade considerada de mais “fácil acesso”, além de Arquitetura e Urbanismo e a USP serem, normalmente, cursados por estudantes de classes mais altas.

As perguntas feitas a Jéssica vão desde ao nível do ensino que teve onde morava ao motivo da sua escolha pelo curso. Essa demonstração momentânea de interesse pela filha da empregada doméstica é mais uma manifestação de ambiguidade afetiva, mas não apenas isso, pois a maneira que os três membros da família encaram a personagem, suas afirmações e atitudes podem ser vistas como a observação de um ser de fora, estranho ao seu universo.

Carlos e Fabinho apresentam a casa para Jéssica, acompanhados por Val, e observam todas as suas ações. No decorrer do filme é desenvolvido uma espécie de interesse romântico de Carlos pela personagem, mas isso não será analisado neste trabalho. A diferença de comportamento de Val e Jéssica é nítida e aparentou ser um dos motivos para a estranheza causada pela personagem: Val é submissa enquanto Jéssica se coloca como igual aos demais. Pode-se dizer que se esperava que Jéssica se portasse com a mesma submissão da mãe, apesar de ser apenas a filha da empregada e não a trabalhadora em si. Essa “regra social” de comportamento é a grande causadora de conflitos entre Jéssica e a família no desenvolvimento da obra.

Durante o passeio, Carlos mostra os quartos da casa, mas não apresenta o quarto de hóspede até que Jéssica pede para ver. Fica claro que a personagem, sabendo que teria que dormir num colchão no chão do quartinho da mãe, se faz de desentendida quando pergunta para Carlos se aquele seria o seu quarto a fim de usufruir de maior conforto. A partir da permissão de Carlos, são gerados desentendimentos entre Jéssica com Val e Bárbara, ambas concordando sobre o fato de que a filha da empregada não deve ocupar os mesmos espaços dos patrões. A reprodução do discurso, ainda que por motivos diferentes (Val quer proteger a filha e Bárbara quer manter a separação social) serve para preservar o sistema simbólico vigente na casa e demonstra a relação de dominação existente entre as duas.

Jéssica faz parte de uma geração em que as barreiras sociais, econômicas, culturais, etc., ainda existem, porém a quebra destas pelos indivíduos é, de certa forma, mais comum, como, por exemplo, no acesso mais democrático ao ensino superior. A maneira crítica de Jéssica enxergar as regras vigentes na casa causa estranhamento em Val e nas suas colegas de profissão que aparecem no filme. Talvez a aceitação das regras sociais pela empregada

doméstica que teve que seguir desde jovem tenham a tornado incapaz de perceber os rituais interpessoais de dominação:

Os tipos de sistema econômico que institucionalizaram a desigualdade são variados, entretanto todos eles comportam rituais de comportamento interpessoais, que de certa maneira, reforçam para categorias inteiras da população o desejo de aceitar as formas, os usos e os significados destes rituais interpessoais que se exprimem nas relações entre domésticas negras e seus patrões brancos (Rollins, 1990 apud Brites 2007 pg. 106).

Esses rituais interpessoais de dominação podem ser percebidos no uso de termos como “dona” e “senhora” utilizados pelas empregadas domésticas para se referir as suas patroas. Numa cena, Val acaba não acordando no horário de costume para preparar o café. Bárbara procura a empregada, mas não a encontra e decide preparar um suco. Jéssica chega na cozinha, Bárbara pergunta se ela quer comer e Jéssica responde que sim. Bárbara prepara a mesa e oferece pão e suco para Jéssica que aceita. Pouco tempo depois Val aparece se desculpendo pelo atraso e tenta preparar o café da patroa, mas Bárbara acaba deixando a cozinha fazendo um comentário de forma irônica para Val que a filha dela “adorou a geleia”:

— Jéssica, quem foi que botou a mesa do café?  
 — Foi Bárbara.  
 — Não é Bárbara não! É Dona Bárbara. Parece que ó... (faz gesto de que Jéssica é maluca) Tu não pode sentar na mesa deles não!  
 — Oxe, qual que é a mesa deles, Val?  
 — É essa aí!  
 — E cadê a outra que eu não tô vendo? Não vou comer em pé... Ela que mandou eu sentar aqui.  
 — Saia daí.  
 — Tô comendo, pera aí.  
 — Saia, Jéssica!  
 — Tô comendo, Val! Deixa eu terminar...  
 — Ave Maria...Onde é que já se viu: filha de empregada sentar na mesa dos patrões?!  
 — Eles não são meus patrões não, Val.  
 (44 minutos)

Esse diálogo expõe diversas regras de submissão que são seguidas por Val e que, em seu entendimento, também deveriam ser seguidas por Jéssica. Apesar de considerar a casa dos patrões a sua casa, Val naturalizou a questão da separação de ambientes e objetos, o que pode e o que não pode, o que é deles e o que é nosso, como ela mesmo cita em outros diálogos do filme. Jéssica não aceita essas regras naturalizadas e afirma “Eles não são meus patrões não”, na compreensão de que as tais regras só deveriam se aplicar a trabalhadora e não se estender a ela que não possui nenhum vínculo de trabalho com os donos da casa.

A piscina da casa possui importante simbolismo no filme, pois, em certa cena Jéssica pergunta se Val já nadou na piscina e a doméstica responde que não. Após diversos conflito

que acontecem e acabam por causar uma saída dramática de Jéssica da casa, Val decide ligar para a filha e vai até a parte externa. Ela observa a piscina esvaziada e resolve entrar na mesma. A empregada conversa com a filha e conta, com grande alegria, onde está. Val se diverte na calada da noite no local onde nunca havia se permitido entrar que também representa, na obra, o *plot point*<sup>3</sup> (ponto de virada) da personagem.

Logo, Jéssica pode ser considerada o maior agente de mudança nesse longa-metragem, promovendo conflitos ideológicos em todos os personagens com sua quebra de padrões e expectativas. A personagem é fundamental para a trama, assim como para o desenvolvimento da protagonista Val.

### c. O desprezo pela empregada doméstica e sua filha

O desprezo presente na relação de ambiguidade entre Val e os patrões se manifesta, principalmente, nas regras naturalizadas no ambiente que segregam a doméstica dos outros membros da casa, determinando espaços, objetos, alimentos e formas de tratamento. Além disso, existem momentos em que esse desprezo é apresentado em diálogos entre os personagens e suas ações:

Val está arrumada para sair no seu dia de folga. Antes de ir embora vai até a patroa na área externa da casa para conversar.

— Dona Bárbara?

Bárbara estava correndo na esteira com fones de ouvido. Para quando ouve Val.

— Oi?

— Eu tava precisando conversar com a senhora.

— Eita! Tá cheirosa, hein? Nossa Senhora!

Val ri e passa a mão no pescoço

— É o perfume.

— Aqui, Val, deixou a lasanha lá?

— Deixei. Botei dentro do forno porque ainda não dava pra botar no freezer não porque tava quente.

— Tá bom, obrigada amor. Aqui, chega cedo segunda, tá? É quando tem o jantar do meu aniversário.

— Ué, como que eu ia esquecer?

Bárbara recoloca os fones de ouvido e começa a correr na esteira novamente.

— Brigada, viu? Beijo!

— E o...

— Beijo, amor!

Val olha a patroa por um instante.

— Tchau...

Depois que Val vai embora, Bárbara faz cara de que o perfume da doméstica cheira mal e balança uma toalinha pra tirar o odor do local. (14 minutos)

Nessa cena, Val tenta dialogar com a patroa sobre a chegada de sua filha, mas, claramente, não é ouvida. Bárbara não permite que a empregada se expresse e corta a

<sup>3</sup> “Plot point ou ponto de virada (...) são incidentes que mudam o curso da ação dramática, criando novos obstáculos ou apontando soluções para o herói.” (<http://roteiroparacinema.blogspot.com.br/2009/08/ponto-de-virada.html>; acesso em 08/08/17)

conversa com suas perguntas sobre as atividades domésticas que Val deveria executar. Por conta de seu lugar de submissão, a protagonista não interrompe a patroa nem prolonga a conversa a seu favor, retirando-se do local assim que percebe que não é mais desejada. Além disso, a ambiguidade se manifesta na atitude de Bárbara, inicialmente, elogia o perfume de Val para, após a saída da doméstica, demonstrar que o cheiro a incomodava.

A presença de Jéssica na casa causa diversos pequenos transtornos no equilíbrio que antes ali existia. Bárbara inicialmente aceita a estadia de Jéssica, mas, após perceber que ela não agiria de acordo com o esperado – seguindo as regras preestabelecidas –, passa a agir de maneira ríspida em relação a Jéssica. Existem quatro cenas que exemplificam essa afirmação:

- Jéssica é jogada na piscina por Fabinho e um amigo, apesar de ter recusado o convite para nadar como a mãe havia mandado. Os três brincam na piscina e acabam fazendo muito barulho. Val vê da varanda a filha nadando e manda que ela saia imediatamente. Ela vai até a piscina e grita para que Jéssica saia de lá. Bárbara vai a varanda irritada e pede que Jéssica obedeça a mãe. A jovem sai da piscina e vai com Val trocar de roupa. Em seu quarto, Bárbara pede a Carlos que ligue para a pessoa que faz a manutenção da piscina. Mais tarde no filme, Fabinho explica para Jéssica que a piscina foi esvaziado porque Bárbara havia visto um rato dentro;
- Após o incidente de Jéssica na piscina, Bárbara chama Val em seu quarto e explica que uma amiga estava vindo para São Paulo ficar em sua casa, por isso Jéssica precisaria sair do quarto de hóspedes imediatamente para que o mesmo fosse limpo e arrumado para a visita;
- Val explica em um determinado momento para Jéssica que há um pote de sorvete no freezer para duas e outro, mais caro, para os patrões. Apesar disso, Jéssica pega o pote de sorvete proibido na ausência da mãe e toma escondido direto da embalagem. Bárbara entra na cozinha de repente e diz: “É por isso que o sorvete do Fabinho acaba.”. Val chega, toma o sorvete de Jéssica e tenta se explicar com Bárbara que simplesmente sai do ambiente;
- Bárbara mostra uma bandeja de prata que Val quebra durante o filme, ela questiona a empregada sobre isso e Val tenta se explicar em vão. Bárbara chama ela para conversar na sala e pergunta a Val se Jéssica irá embora de sua casa logo após vestibular, sendo que o vestibular já era no dia seguinte. Val diz que sim e Bárbara ordena que ela mantenha a filha “dá porta da cozinha pra lá” pelo tempo que ainda permaneceria na casa.



Todas as cenas possuem como motivo para o conflito uma “transgressão” de Jéssica que consiste, principalmente, no rompimento de alguma regra naturalizada. A relação de Jéssica e Bárbara se torna cada vez mais tensa durante o filme e culmina na saída de Jéssica da casa no meio da noite, logo após Val contar sobre a ordem da patroa relacionada a proibição do acesso da personagem a maior parte da casa. Apesar do maior poder econômico e posição social de Bárbara, a personagem Jéssica parece amedrontar a patroa, possivelmente por personificar diversas características que poderiam ameaçar sua posição de privilégio. Jéssica seria o novo que desconstrói, com o tempo, as velhas definições estabelecidas. Assim, a ameaça seria muito mais simbólica do que concreta.

Em *Que Horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), Jéssica atua como um agente externo que passa a conviver com os outros personagens em seu ambiente, assim, sua percepção do que acontece nesse novo ambiente é fruto de sua observação como alguém que não faz parte daquele local. Por causa da suposta visita que chegaria para ocupar o quarto de hóspedes, Jéssica é obrigada a dormir no quarto de empregada com a mãe e as duas têm um diálogo bastante esclarecedor:

— Sinceramente Val, não sei como tu aguenta.  
 — Como é que eu aguento o quê?  
 — Ser tratada desse jeito que nem uma cidadã de segunda classe. Isso aqui é pior que a Índia.  
 — Não vem com essas conversas difícil, negócio de Índia não, que tu é metida. Isso que tu é.  
 — Isso tudo é muito escroto, isso sim.  
 — Oh o palavrão! Que eu não gosto de palavrão! Tu é que se acha! Tu se acha melhor que todo mundo. Tu é superior a todo mundo.  
 — Não me acho melhor não, Val. Só não me acho pior! Entendes? É diferente.  
 — Tu ainda vai conseguir me fazer perder esse emprego...  
 — Foda-se!  
 — Oh o palavrão! Vai lavar essa boca com sabão! Me respeita que eu sou sua mãe!  
 — Não é minha mãe, não é nada! Sandra que me criou! Tem nada a ver com isso.  
 — Sandra lhe criou com o dinheiro que eu mandava todo mês pra ela: pra pagar sua escola, pra pagar seu dentista... Sandra ficou com a parte boa. Sandra ficou de junto de tu. E eu aqui só trabalhando, ralando. Tá me ouvindo?! Sandra que é tua mãe... Sandra sabe quem é que mandava o dinheiro!  
 — Chega! Porra!  
 Jéssica se levanta e sai do quarto, deixando Val sozinha. (76 minutos)

Esse diálogo expõe a visão crítica de Jéssica sobre o que acontece na casa e a forma de tratamento diferenciado, assim como a opinião de Val sobre a filha e a mágoa remanescente da sua ausência. O posicionamento contrário de Jéssica quanto ao que foi convencionalizado entre os moradores de casa, incluindo Val, se traduz em prepotência para a doméstica.

Aparentemente, a ideia de igualdade entre empregada e patrões nunca havia sido apresentada para Val e, por isso, ela esperava atitudes diferentes de sua filha.

A questão da ausência de Val na infância e adolescência de Jéssica é motivo de distanciamento entre as duas durante todo o filme. Jéssica se recusa a chamar Val de mãe, apenas na última fala presente no filme há uma mudança a esse respeito. A doméstica explica para a filha em uma cena, quando questionada sobre os treze anos em que não voltou para casa, que cada vez que o tempo passava mais ela não conseguia voltar e mais a saudade aumentava. A empregada foi morar em São Paulo para trabalhar e poder sustentar a filha no interior do Pernambuco, apesar do amor que sentia por Jéssica, talvez, a relação de ambiguidade que vivia com Fabinho e os patrões tenha impossibilitado a sua volta.

Nos momentos finais do filme, Val pede demissão de seu trabalho como empregada doméstica e justifica para a patroa o pedido por conta de seu desejo de passar mais tempo com sua filha. É perceptível que há grande influência de sua vontade de reatar seus laços de afeto com Jéssica, mas também é possível notar que os acontecimentos durante o curto período que sua filha ficou na casa, assim como a percepção da desigualdade naturalizada tiveram papel relevante na decisão.

Portanto, no que diz respeito a cultura do desprezo presente em *Que Horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) podemos dizer que esta se torna mais explícita com a presença de Jéssica e seu convívio diário com a mãe e os patrões. Jéssica promoveu a externalização das desigualdades, humilhações e desrespeitos naturalizados durante os treze anos de serviço de Val.

#### **d. Algumas escolhas de enquadramento**

A diretora do filme Anna Muylaert fez escolhas para realizar enquadramentos em algumas cenas que agregam mais significado ao que está sendo exibido na tela. Neste trabalho, abordaremos apenas duas dessas escolhas que promovem unicidade a certos pontos do filme.

Marcel Martin (2011) discorre sobre a produção de sentido no cinema em “A linguagem cinematográfica” e sua visão se adequa perfeitamente ao que pretendemos demonstrar nesse tópico:

Tudo que é mostrado na tela tem um sentido, e na maioria das vezes uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita*: o mar pode simbolizar a plenitude das paixões (*A noite de São Silvestre* - Pick), um punhado de terra representa o enraizamento à terra natal (*A mãe* - Pudovkin) e um simples aquário de peixes vermelhos iluminado ao sol pode ser a imagem da

felicidade (*Okasan – Mamãe*, Mikio Naruse). É por isso que a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador. (MARTIN, 2011 apud OLIVEIRA, 2016 pg. 8)

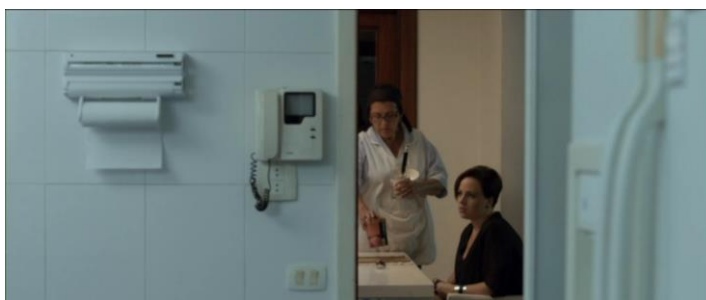
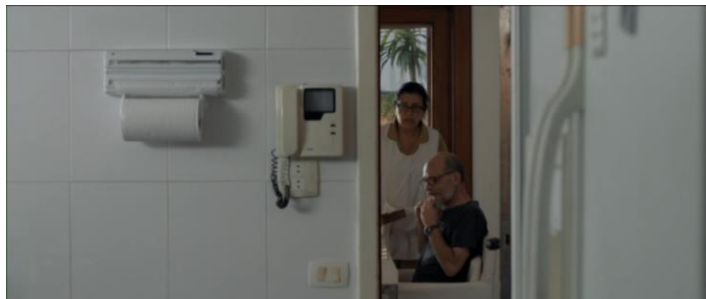
Os dois “sentidos” que objetivamos compreender dizem respeito a dois enquadramentos específicos: o primeiro se repete inúmeras vezes durante a obra e consiste no posicionamento da câmera no mesmo lugar da cozinha, ao lado da geladeira e em frente a pia, direcionada para a porta que dá acesso à sala de jantar; o segundo acontece apenas duas vezes, uma no início e uma no fim do filme, e consiste no posicionamento da câmera do lado de fora do quarto de Val em frente a uma grade que fica na frente da janela do cômodo.

O primeiro caso, pare este trabalho, será interpretado de duas formas:

- O posicionamento visa proporcionar uma visão metafórica de Val, ou seja, da cozinha para o “mundo” dos patrões;

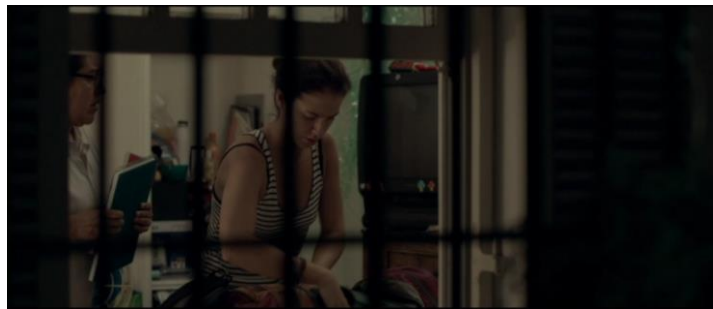
Ou

- O posicionamento promove a metáfora de que, apesar de ser “praticamente da família” Val não faz parte do “mundo” dos patrões e nunca deixa de fato a cozinha, mesmo quando sai da mesma fisicamente permanece de maneira simbólica.





O outro caso selecionado aparenta associar a condição que Val se encontra a um tipo de prisão que, provavelmente, seria ideológica, apesar das diferenças de angulação da câmera:



Logo, ambas as situações apresentadas corroboram a presença da ambiguidade afetiva na relação entre Val, Fabinho e os patrões, porém os dois tipos de enquadramento se localizariam no que diz respeito a cultura do desprezo.

#### 4. A ambiguidade afetiva em *Cronicamente Inviável*

A obra aborda diversos aspectos da sociedade brasileira, sob um olhar pessimista, por meio da história de personagens interconectados. Um destes personagens é a empregada doméstica Josilene, interpretada por Zezeh Barbosa. Apesar de, em comparação às outras duas obras analisadas neste trabalho, Josilene não ter um número tão expressivo de tempo de tela, a narrativa e a personagem em si trazem um diferencial que merece atenção analítica.

Os diferenciais deste filme se apresentam em seu estilo híbrido, por demonstrar características de um drama de ficção e de um documentário, e na relação entre a patroa e a empregada doméstica em si. As duas personagens possuem um vínculo construído durante a infância que se manteve na vida adulta de maneira diferente, visto a relação de trabalho.

##### **a. A influência da convivência durante a infância**

A narrativa utiliza os recursos do flashback e da narração em voz off para apresentar a infâncias das duas personagens e demonstrar o laço existente entre as duas desde a infância: de trabalho e afetividade. A sequência em questão se passa durante uma festa de celebração da Páscoa na casa da família de Maria Alice para a qual a família de Josilene é convidada. O narrador esclarece que a mãe de Josilene trabalha como empregada doméstica para a família de Maria Alice e seu pai trabalha na fábrica de roupas do pai de Maria Alice. É óbvia a ligação das famílias por motivos profissionais, mas a presença dos empregados e seus filhos num evento íntimo dos patrões para lazer ilustra uma conexão de afeto, independentemente de sua intensidade.

Durante o flashback, Josilene e seu irmão brincam com as outras crianças, assim como seus pais interagem com outros convidados. A diferença de classes sociais é evidente, assim como a fronteira racial, visto que a família de Josilene é composta por pessoas negras e são as únicas dentre os outros presentes de pele branca. Esta diferença social é ilustrada pelas roupas simples dos personagens e pela própria profissão dos mesmos.

Além disso, a obra constrói a empregada como uma espécie de “herança de família”. Apesar de as duas terem crescido juntas e serem “amigas”, como a própria patroa declara no filme, a relação de trabalho é preservada neste ciclo de gerações. Esta naturalização da reprodução social, neste caso, se dá não só no campo da profissão, mas também no “tomador do serviço”, visto que a personagem permanece trabalhando para a mesma família que a mãe

trabalhava. Essa ideia de herança passa ter um significado mais profundo e que pode facilmente ser associado a escravidão, já que a pessoa passa a ser uma posse, mesmo que apenas no campo simbólico e não numa relação de pertença de fato.

Essa convivência durante a infância influencia o comportamento e a fala das duas personagens durante o filme, em momentos em que a situação aflora atitudes que evocam a afetividade construída. Há uma sequência em que Josilene desfila numa escola de samba no Sambódromo da Marquês de Sapucaí durante o carnaval enquanto Maria Alice assiste ao desfile com o filho de um dos camarotes do local. A personagem acena para Josilene que devolve o aceno e sorri para a patroa. Esse momento ilustra, mesmo que brevemente, a existência de afeto entre as duas, visto que qualquer uma das duas personagens poderia simplesmente não ter gesticulado para a outra ou fingido não ter visto o aceno.

Numa outra situação, Carlos (Daniel Dantas), marido de Maria Alice, humilha Josilene – a cena será melhor descrita em outro momento – por conta da falta de um botão em sua camisa. Antes da cena lamentável acontecer, Maria Alice pede ao marido que não recrimine Josilene, mas o mesmo não lhe dá ouvidos. Após a cena, que acontece no closet do casal, Josilene sai do local e passa por Maria Alice sentada na cama do casal, as duas trocam um olhar, no qual a patroa aparenta se desculpar pela atitude do marido, depois Josilene mexe com os ombros, como quem demonstra estar acostumada. Essa troca de olhares elucida uma relação de cumplicidade existente entre as duas personagens que, sem a necessidade do uso de palavras, conseguem compreender uma a outra.

Depois do ocorrido entre Carlos e Josilene, há uma cena dentro do carro dos patrões em que Maria Alice demonstra seu descontentamento com a atitude do marido: “– A Josilene é empregada, mas não é por isso que ela é burra. Conheço ela desde pequena.” (34 minutos). Nesta curta frase do diálogo presente nessa cena, Maria Alice traz o seu envolvimento com Josilene desde a infância assim como seu afeto por ela, mesmo que numa frase preconceituosa como esta. A vontade de defender a doméstica perante a humilhação de Carlos pode ser outro indicador do laço afetivo existente entre a patroa e empregada, na qual, apesar de ser empregada doméstica, Josilene não seria burra como as outras profissionais de sua categoria, “elogio” fruto de sua amizade. É preciso ressaltar que, por causa da temática do filme, a conversa entre Maria Alice e Carlos toma outro rumo alheio a empregada doméstica e acaba por se tornar uma discussão a respeito da sociedade brasileira.

A convivência durante a infância aparece em outro momento da obra, porém este será analisado em outro tópico. É possível verificar a perenidade da influência dessa convivência durante o longa-metragem nas “menores” situações de interação entre as personagens. Assim,

essa influência é uma das bases para a ambiguidade afetiva existente entre a Josilene e Maria Alice.

### **b. Os traços de desprezo na relação entre as personagens**

A ambiguidade presente na situação em que Josilene e a patroa se encontram, é construída por aspectos positivos e negativos. Dessa forma, este tópico pretende demonstrar as características negativas dessa relação, que nesse caso, também sofrem a influência do patrão, Carlos.

Em uma cena citada anteriormente, Carlos, marido de Maria Alice, vai até o closet no quarto do casal a fim de escolher uma camisa para vestir em um compromisso dos dois. Ele pega uma peça que está com um dos botões faltando. Carlos fica irritado com a situação e pergunta a esposa qual a instrução dada a Josilene sobre o cuidado com as peças de roupa. Ele resolve chamar Josilene, a contragosto de sua esposa, para repreendê-la. Depois que ele se irrita com a falta de entendimento de Josilene sobre o que deseja, Carlos decide “dar uma aula” de costura para a doméstica:

– Você pega uma agulha, que é um instrumento comprido de metal com uma ponta bem mais fina que a outra. Na ponta mais grossa tem um orifício através do qual você deve introduzir uma linha. A ponta mais fina deve ser pressionada sob o tecido até que você possa atravessar o tecido com toda a agulha e parte da linha. Você repete a operação no sentido inverso, você passa a linha e a agulha nos orifícios do botão e recomeça o ciclo. Se nada sair do controle e você tiver colocado o botão no local exato, você deve obter sucesso.

– Então o senhor quer que eu conserte a camisa agora?

– Não, agora nós estamos atrasados. Não adianta mais, obrigado.

A doméstica sai do closet com a camisa nas mãos e troca um olhar de cumplicidade com a patroa.

Carlos veste uma camisa e diz para a esposa, após a saída de Josilene do quarto:

– A lei do menor esforço é a que rege o mundo. É preciso manter as pessoas em permanente tensão. (CRONICAMENTE inviável, 2000, 29 minutos).

Percebe-se uma necessidade de Carlos em humilhar a empregada doméstica neste diálogo extraído do filme: ele explica algo óbvio num tom condescendente (que não é possível demonstrar neste trabalho) para alguém que ele parece acreditar que, por sua condição social, econômica e/ou profissional, não tem a capacidade de executar tarefas simples. Também há a questão relativa a preguiça que ele atribui a Josilene, presente na última fala do diálogo. Algo que corrobora esta afirmação sobre a necessidade de humilhação da personagem é o tempo que ele dispensa para sua “aula”, mas que ele diz não ter para aguardar o conserto da camisa, visto que está atrasado para seu compromisso.

A necessidade de manter as pessoas sob tensão trazida por Carlos reflete um comportamento que associa o trabalho doméstico a escravidão, na qual a empregada deve estar com constante medo de perder seu emprego por algum descuido, que no caso da escravidão seria um castigo ou até mesmo a morte. Como abordado na primeira seção desta monografia, a escravidão tem forte ligação com a profissão de trabalhador doméstico e essa fala pode ser particularmente associada a essa ligação.

Logo, o desprezo no ambiente doméstico direcionado a empregada doméstica serve como contraponto na relação de afetividade entre Josilene e Maria Alice e constrói um pilar na ambiguidade afetiva existente na obra e, apesar de não possuir laços de afeto com a doméstica, Carlos acaba influenciando a conexão entre as duas personagens.

### c. O clímax da relação entre empregada doméstica e patroa

*Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) conta a história de diversos personagens de forma que há vários protagonistas e cada um tem seu momento de clímax. Josilene e Maria Alice compartilham esse momento que é a sequência mais desafiadora da obra para qualquer análise, tamanha sua ambivalência.

O clímax acontece quando Maria Alice chega em casa e se senta no sofá para assistir televisão. Ela ouve barulhos vindos de outro cômodo e pensa ser o filho, mas ela chama pelo seu nome e ninguém responde. A personagem se dirige ao seu quarto e encontra Josilene na sua cama com um homem desconhecido. Josilene fica surpresa com a presença da patroa que ela pensava que ainda não havia voltado de viagem. A empregada tenta explicar que não queria fazer nenhum mal e que a patroa nem perceberia que ela havia estado ali em sua cama com um homem. Maria Alice pede que Josilene tire o homem, Osvaldo, de sua casa e que depois conversariam sobre a situação. Osvaldo se exalta e decide matar Maria Alice para que a mesma não chamasse a polícia, ele pega um abajur de cima da cômoda e a cena segue da seguinte forma:

JOSILENE – Eu trabalho aqui, porque a gente é amiga, a gente foi criada junta desde pequena. Até fiz um doce pra senhora e pro ‘seu’ Carlos.

OSVALDO – Cala a boca! Mandei calar a boca, porra! Encosta aí, dona!

MARIA ALICE – Josilene! Escuta o que eu tô mandando, leva esse homem pra fora daqui!

JOSILENE – A senhora tá maluca?! O homem tá quase abrindo a cabeça, o seu pulso, e a senhora fica aí dando ordens! Só sabe mandar, mandar! Tá pensando que é melhor que eu, é? Você tá certo Osvaldo, abre logo o bucho dessa vaca!

OSVALDO – Fica quieta! (Empurra Josilene para a cama)

JOSILENE – A senhora é filha da puta, sempre foi! Eu prefiro o doutor Carlos, que, pelo menos, assume, a senhora nem percebe que é!



Oswaldo agarra Maria Alice por trás, prende seu pescoço com o braço e começa a sair do quarto para o corredor.

MARIA ALICE – Meu Deus do céu! Josilene!

OSVALDO – Vem comigo porra!

JOSILENE – (tenta impedir Oswaldo) Não machuca ela! Vai machucar ela, Oswaldo!

OSVALDO – Me larga! Me larga, porra!

JOSILENE – Tira a mão dela!

OSVALDO – Me larga, porra!

Oswaldo desfere vários golpes na cabeça de Josilene com um abajur enquanto Maria Alice assiste a cena aos gritos. (67 minutos)

Essa sequência apresenta alguns fatores sobre o relacionamento entre as personagens: a afetividade e a convivência durante a infância, expressa pela primeira fala de Josilene, assim como sua atitude de ajudar Maria Alice no fim, o poder que Maria Alice acredita ter sobre Josilene, por conta de sua relação patroa-empregada, e o rancor que Josilene sente pela patroa. Tais fatores expressos em apenas uma sequência são capazes de tornar o envolvimento das personagens ainda mais complexo de forma que corroboram para a hipótese da existência de uma ambiguidade afetiva.

Não é possível saber qual o real propósito de Josilene em sua primeira fala, já que pode se tratar de uma sincera demonstração de afeto ou como uma forma de burlar as consequências da situação em que se encontra convocando sentimentos positivos na patroa. De toda forma, a doméstica evoca seu passado em comum com Maria Alice e ilustra o grande efeito que isso ainda produz em seu relacionamento com a patroa. Além disso, ela utiliza o termo “amiga” para se referir a Maria Alice e coloca como seu motivo para trabalhar para a mesma a suposta amizade existente entre as duas.

Após se irritar com a “amiga”, Josilene revela sentimentos que estavam, aparentemente, escondidos. Nesse momento ela chega a afirmar que prefere o patrão em detrimento da patroa “amiga”, pois ele, ao menos, é verdadeiro em suas atitudes voltadas para a doméstica. Essa parte do diálogo mostra um dos lados mais negativos da relação de ambiguidade entre as personagens que seria a hipocrisia encoberta por atitudes educadas ou de suposto afeto. A doméstica traz à tona, de certa forma, que, apesar de sua história compartilhada e da afetividade existente entre ambas, a patroa não deixa de ser patroa e ela não deixa de ser empregada. Assim, Carlos agiria todo o tempo como patrão, sem mascarar suas atitudes, já Maria Alice usaria meios de agir de uma maneira que pudesse parecer uma “boa patroa” para Josilene e frente as outras pessoas.

Pode-se dizer que a maior demonstração de ambiguidade afetiva nesta obra é o momento em que Josilene age para ajudar a patroa/amiga. Logo após seu desabafo e demonstração de sentimentos negativos em relação a personagem, ela atende ao pedido de

socorro de Maria Alice. É quase impossível se ter certeza do que faz Josilene mudar sua atitude, podendo ser o afeto pela patroa/amiga ou, simplesmente, a incapacidade de não agir diante da violência sofrida por outrem. De todo modo, Josilene não é passiva diante do que se passa em sua frente e se coloca entre a patroa e o agressor, antes amante. Essa mudança de comportamento da personagem é a causa para seu fim trágico, ou seja, seu assassinato.

A obra não se preocupa em abordar a tragédia em nenhum outro momento e chega até a construir uma insensibilidade contraditória em Maria Alice, pois, logo após a sequência do assassinato, a mesma é mostrada tomando sol em uma praia. É preciso dizer que são apresentados sinais de trauma em Maria Alice diante da violência, por exemplo, como quando ela se desespera quando alguns homens agredem um rapaz que havia assaltado seu filho na mesma praia em que antes tomava sol. Mesmo assim, a morte da empregada doméstica e “amiga de infância” não produz tanto impacto no desenvolvimento da patroa como poderia se esperar.

Contudo, esse momento de clímax da relação de Josilene e Maria Alice, que também é o clímax das personagens na obra, ilustra o conceito de ambiguidade afetiva e demonstra a complexidade existente neste relacionamento que envolve forças de trabalho e afeto. Não é viável fazer afirmações totalmente assertivas nesta análise, tamanha as possibilidades que esta ligação ficcional prevê, mas é admissível apontar possibilidades de raciocínio.

## 5. A ambiguidade afetiva em *O Casamento de Louise*

De acordo com a sinopse presente no encarte do DVD de *O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), o filme conta a seguinte história:

Com estilos de vida diferenciados pela condição social, duas mulheres – Louise e sua empregada, Luzia – cultivam a paixão pela música e o desejo de encontrar o homem de seus sonhos. O que pode acontecer quando o provável príncipe encantado, personificado por um maestro sueco, é convidado para um almoço?

Feijoada, salmão, pagode e música erudita se misturam numa história que trata de amor com muito bom humor. Apesar dos contrastes, Louise e Luzia não são assim tão diferentes.

O filme é construído sob o ideal de que o amor não tem fronteiras e não vê as diferenças como obstáculos. É possível perceber isso no relacionamento entre as protagonistas, que ao fim da obra é estritamente de amizade, e, principalmente, na inversão de pares românticos no final: Louise se casa com o jogador de futebol Bugre (Marcos Palmeira), ex-marido de Luzia, e Luzia se casa com o maestro sueco Helstrom (Mark Hopkins), ex-interesse amoroso de Louise.

A narrativa desta obra é repleta de antonímias e sinonímias audiovisuais que constroem uma relação entre as protagonistas de constante aproximação e afastamento. Como a própria sinopse traz, o filme parece buscar constantemente a ideia de que “Apesar dos contrastes, Louise e Luzia não são assim tão diferentes.”. A relação de ambiguidade afetiva não acontece somente no relacionamento entre empregada e patroa, mas também entre a doméstica e os filhos da patroa.

### **a. A construção da afetividade: aproximação, apesar das diferenças**

Como dito anteriormente, a obra busca construir as duas protagonistas, Louise e Luzia, como duas personagens com diferenças óbvias, porém com grandes semelhanças quando analisadas detalhadamente. Assim, o filme cria uma ligação entre as duas personagens a partir de características que as duas têm em comum que vão desde o dia e local em que nasceram, até sua paixão pela música.

As protagonistas têm suas semelhanças expostas através de recursos como narração em off, montagem com fotografias e efeitos de animação, por exemplo, com detalhes essenciais que as diferenciam, na maior parte das vezes, por questões socioeconômicas. Logo

no início do filme, há uma demonstração por imagens e narração da infância e juventude das duas personagens contando que nasceram no dia 27 de abril de 1970 em Brasília, seus pais trabalharam na construção do Distrito Federal e sempre foram apaixonadas por música.

A fim de causar comicidade e contribuir para a construção das personagens, também são mostradas as diferenças existentes nos detalhes que compõem as duas situações: o pai de Louise era engenheiro, o de Luzia era pedreiro; Louise nasceu extremamente saudável, Luzia quase não sobreviveu tamanha sua desnutrição; a mãe de Louise era dona de casa, a de Luzia era empregada doméstica; Louise teve a oportunidade de aprender a tocar inúmeros instrumentos, Luzia não aprendeu a ler e criou o hábito de “tocar” painéis; Louise se casou com um banqueiro numa catedral, Luzia se casou com um jogador de futebol pobre num terreiro de candomblé.

Esse momento de apresentação das duas protagonistas serve tanto para que o espectador conheça as duas personagens quanto para ilustrar a relação das duas, que é de aproximação e afastamento. De toda forma, a obra utiliza os aspectos que proporcionam o afastamento das duas a favor do fortalecimento da afetividade, quase que numa demonstração de que há a possibilidade de afeto e amizade entre duas pessoas de classes sociais e histórias de vida muito diferentes.

Além de detalhes presentes na construção das personagens já citados, também enquadramentos, ações e diálogos semelhantes, sendo alguns até idênticos, servem a obra na composição da aproximação das protagonistas:



Louise, à esquerda, se arruma em seu quarto. Luzia, à direita, se arruma em seu quarto.



Louise, à direita, é desiludida pelo marido no carro. Luzia, à direita, é desiludida pelo marido no ônibus

*O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001) é uma comédia romântica e, como tal, utiliza o amor como condutor narrativo, porém o amor também é motivo para competição entre as protagonistas, nesse caso personificado em figuras masculinas. No que diz respeito a competição, é possível dizer que não há muito desenvolvimento no roteiro relativo a este aspecto, mas há alguns momentos em que a mesma se manifesta como, por exemplo, durante o almoço em que todas as personagens principais do filme estão presentes e as duas protagonistas pensam “alto” (voz over) se a personagem em que estão romanticamente interessadas acha a outra mais bonita e vice-versa.

A busca pelo amor é desencadeada logo no início do filme quando Luzia e Louise, em locais diferentes, ouvem através do rádio a previsão para seu signo, Touro, feita por um astrólogo. A previsão diz que naquele exato dia as taurinas encontrariam seu príncipe encantado, entre outras questões. A forma como cada uma encara a premonição é diferente: Louise acredita e parte à procura de seu príncipe, já Luzia se mostra cética.

Louise aborda diversas vezes durante o filme o seu sonho de encontrar seu príncipe encantado com uma “coroa de luz”. A inexistência da fantasia do príncipe encantado na vida de Luzia em oposição ao sonho de Louise em encontrar tal homem elucida a diferença de visão existente entre as duas no que diz respeito ao amor. Luzia já foi traída inúmeras vezes por seu ex-marido e anseia encontrar um homem que, literalmente, beije seus pés e a chame de deusa. Apesar das diferenças, fica claro na obra que as duas desejam encontrar o amor ao seu próprio modo.

A afetividade entre a empregada doméstica e a patroa também é fortalecida por essa diferença de visão a respeito do amor, mas que é um anseio que existe para as duas. Isso é expresso durante uma conversa descontraída que as duas têm na cozinha da casa da patroa:

- Ah Luzia... As coisas não estão saindo como eu planejei. Será que o Helstrom é o meu príncipe mesmo ou é um sapo?
- E como é que a gente sabe?
- Quando o coração palpita.
- Isso pra mim é enfarte!
- E você, como é que você sabe?
- Me dá uma tontura...
- Isso pra mim é fome!
- Eu só sei dona Louise que o meu vai rastejar aos meus pés!
- E o meu vai ser um guerreiro com uma coroa de luz!
- Vai ver que esse negócio de príncipe nem existe. Às vezes, bom mesmo é o sapo e o príncipe é um chato. (48 minutos)

O simples ato de desabafar e conversar sobre algo tão leve e presente na vida das pessoas como o amor, contribui para a ideia de afetividade entre a empregada doméstica e a patroa. Já no final do filme, essa troca de afetividade por meio de conversa é mantida quando

ambas se mudam para outros países, Luiza vai para a Suécia e Louise para a Colômbia, com seus novos maridos, mas continuam a se comunicar por meio de cartas.

Nessa troca de correspondências, ambas contam sobre suas “novas” vidas, as alegrias e a relação com os maridos. Também nessas cartas, as protagonistas abordam um importante aspecto que as une: os filhos de Louise. As duas crianças, um menino e uma menina, são um elo entre os personagens, visto que são filhos de uma e motivos de grande afeto da outra que cuidava dos mesmos diariamente. A afetividade existente entre a empregada doméstica e os filhos da patroa é tamanha que Luzia cita a saudade que sente deles, Louise afirma que eles sentem o mesmo e que irão passar as férias com a ex-doméstica (Luzia se torna musicista no final do filme).

Esse afeto apresentado é colocado como quase materno, já que Luzia acaba por ser responsável pela educação das crianças mais que a própria mãe. Em uma sequência do filme, as crianças brincam com um aviãozinho elétrico controlado por controle remoto perto da piscina enquanto Louise e Luzia conversam dentro da casa. As duas crianças brigam pelo controle até que o aviãozinho acaba atingindo o rosto do menino que logo começa a sangrar. As protagonistas correm para acudir a criança assim que ouvem os gritos, Louise pensa que o filho está com hemorragia e pede que Luzia pegue um livro de medicina para que ela descubra como curá-lo. Luzia pega o livro e entrega para a patroa. Enquanto ela procura a solução no livro, Luzia cuida do menino e logo contorna a situação.

Sobre essa relação de afeto entre as crianças da família e a empregada doméstica, Jurema Brites (2007) aponta que: “A intensidade de contato entre crianças e suas empregadas criava, em muitas situações, um vínculo que extrapolava a situação profissional.” (pg. 98). Esse vínculo claramente extrapola o profissionalismo na obra, visto a indicação de que as crianças passariam as férias com a ex-empregada e a forma como Luzia se comporta com relação a eles, de maneira que parece ser uma segunda mãe.

Assim, em *O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), o afeto positivo entre as protagonistas é construído a favor do ideal de que o amor não vê as diferenças entre as pessoas. Essa relação de afeto é reforçada pelo relacionamento da doméstica com os filhos da patroa que também contribui para a presença ambígua da empregada no ambiente doméstico.

#### **b. A construção do desprezo: afastamento, por conta das diferenças**

Apesar da busca pela construção da aproximação e do afeto positivo entre as protagonistas, também há a inevitável presença do desprezo que causa o processo de

afastamento presente na relação entre Luzia e os demais personagens, em especial a patroa Louise.

Como descrito anteriormente, a sequência de apresentação das protagonistas aponta as semelhanças existentes na infância e juventude das duas e, também, diferenças cruciais na história de ambas. Essas diferenças contribuem para o vazio que existe entre Luzia e Louise, sendo que, na sua maioria, são do âmbito socioeconômico, o que contribui significativamente para a construção do desprezo voltado a empregada doméstica. Uma diferença expressiva seria o fato de uma personagem saber ler e a outra não, uma grande barreira social entre as duas.

Outra diferença apontada logo no início do filme é a religião das duas personagens. Louise teve seu primeiro casamento celebrado numa catedral católica e Luzia num terreiro de candomblé. Esse aspecto é motivo de separação entre os personagens e gera um diálogo que elucida o preconceito de Louise com as religiões de matriz africana durante uma cena em que Louise chama Luzia em seu quarto para pedir que faça um almoço especial para seu novo interesse amoroso, o maestro sueco Helstrom:

Luzia vê velas e incensos acesos junto a divindades numa mesinha no quarto de Louise.  
 — Épa! Pra os meus santos eu não posso acender vela, mas a senhora pros seus, hein?  
 — Os meus não são africanos Luzia, os meus são indianos.  
 (18 minutos)

Em uma outra cena na cozinha da casa, Louise mexe a feijoada que Luzia está preparando para almoço. A empregada volta para a cozinha e a patroa diz:

— Ah meu Deus! Por que os escravos foram inventar um prato tão complicado?!  
 Luzia chega e baixa a temperatura do fogão.  
 — É só abaixar o fogo!  
 — Pra você é fácil que é neta de escravos!  
 (51 minutos)

Esse diálogo demonstra a ligação que a patroa faz entre a empregada doméstica e a escravidão que, apesar de ser possível que Luzia realmente seja neta de escravos, não deixa de ser uma conexão entre a profissão e a escravidão em si. Assim, esses dois momentos apontam a existência de preconceito racial e religioso (que também não deixa ter ligação racial) na relação entre patroa e empregada, o que contribui para a desconstrução do ideal de afeto acima das diferenças, pois a diferença não deixaria de ser uma barreira presente.

Uma outra questão exposta no filme é a vergonha de Luzia de se identificar como empregada doméstica. O diálogo que aponta esse sentimento acontece quando Luzia está na piscina com Helstrom e as duas crianças, ele pergunta o que ela faz e a menina responde “Ela

é a empregada!”. Luzia dá um jeito de calar a menina e contornar a situação se apresentando como “Secretária para assuntos de administração doméstica”. Como trazido na primeira seção deste trabalho, a cultura do desprezo seria a principal responsável por essa não identificação da profissional com a sua profissão. Nessa cena, Luzia parece tentar ser outra pessoa para aquele que ainda não a conhece e não faz parte de seu universo, já que não é possível fazer tal coisa com os que estão presentes no seu dia a dia.

Como boa parte dos filmes em que a relação de duas personagens é um dos arcos principais, há o momento em que esse relacionamento sofre um abalo. Nesse momento, a relação profissional entre as duas se torna o aspecto mais importante de seu envolvimento e a suposta amizade passa a não mais existir, mesmo que em um instante de raiva. O que é mais relevante para esta monografia é o uso de determinados termos que estão presentes em trabalhos como o da antropóloga Suely Kofes (2001), “boa patroa” e “boa empregada” e o afeto pelos filhos da patroa como fator determinante para a manutenção da relação de trabalho.

O abalo se dá após um diálogo que acontece depois que Luzia cuida do filho de Louise (cena citada anteriormente) e a empregada doméstica afirma para a patroa que: “Ela entende as coisas das coisas”. Louise deduz da afirmação que Luzia quer dizer que ela entende de teoria e a empregada da prática, o que acaba sendo endossado pela doméstica. As duas se desentendem e, a fim de provar que Luzia está errada, Louise decide cozinhar o almoço para o maestro sozinha:

Louise pega o salmão no freezer e diz enquanto o coloca no micro-ondas.  
 — Abusada! Desafiar a grande Louise! Ela vai ver só! Como é difícil encontrar uma empregada boa...  
 Luzia cuida das crianças do lado de fora da casa ao lado da piscina.  
 — É difícil encontrar uma boa patroa.  
 Louise verifica o salmão e começa a procurar algo nas gavetas da cozinha.  
 — Só fico com ela por causa das crianças.  
 Luzia recolhe um brinquedo na piscina.  
 — Só fico aqui por causa dos meninos.  
 (23 minutos)

Apesar de se tratar de um momento passageiro, o diálogo ilustra que a ambiguidade afetiva desse relacionamento influencia diretamente na relação de trabalho e que há um conjunto de qualidades não explicitadas que compõem uma “boa patroa” e uma “boa empregada”. Talvez a afetividade tenha tanta influência que quando a relação de “amizade” não vai bem, a “boa patroa” deixa ser considerada como tal e vice-versa.

Seguindo o padrão dos outros filmes presentes neste trabalho, *O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001) também possui uma cena de humilhação da personagem empregada doméstica. Apesar da cena em questão se “disfarçar” de uma picuinha entre duas personagens,



a mesma não deixa de ser um momento de humilhação e desprezo. Nessa cena, Louise e Luzia se encontram sentadas do lado de fora da casa com o maestro Helstrom que conversa com as duas. Louise faz diversos sinais para que Luzia os deixe às sós, mas a doméstica não compreende (é necessário esclarecer que a cena conta com uma parte em que o diálogo se desenvolve através dos pensamentos das duas personagens que, em certo ponto, podem se comunicar telepaticamente):

— Luzia, vai dar uma olhada no salmão pra mim.

— Eu não entendo nada desse peixe não, dona Louise.

— Com licença.

Louise levanta Luzia e a segura pelo braço enquanto as duas vão para a cozinha.

— O salmão é encontrado nas costas da América e da Europa. Tem a forma longa e a cabeça regular...

Louise continua a explicação, mas sua fala se torna pano de fundo para os pensamentos de Luzia.

— (voz over) Detesto quando ela fala assim que nem enciclopédia e eu finjo que presto atenção, mas eu nem tô escutando.

— ... é azul marinho com matizes esverdeadas...

Louise continua a explicação, mas sua fala se torna pano de fundo para os pensamentos dela e de Luzia.

— (voz over) Eu sei que ela detesta quando eu falo desse jeito, faço só pra irritar.

— (voz over) E consegue, dona Louise. Nisso a senhora é ótima

— (voz over) Obrigada meu bem.

(43 minutos)

O conhecimento de que a atitude de explicar “feito uma enciclopédia” por parte de Louise incomoda Luzia demonstra uma necessidade de se mostrar superior que, apesar de ser encarada como uma simples irritação/picuinha, não deixa de ser uma humilhação. Luzia não teve a oportunidade de saber ler e, conseqüentemente, não teria conhecimentos específicos sobre salmão, mesmo assim Louise não leva isso em consideração e mostra a fragilidade da afetividade existente entre as duas.

Apesar do afeto positivo presente na obra, a separação entre o lugar dos empregados e o lugar dos patrões não deixa de existir. Assim, mesmo que algumas fronteiras sejam ultrapassadas como, por exemplo, confidenciar sonhos e aspirações para a doméstica, outras são comumente mantidas a fim de preservar a hierarquia inerente a essa relação de trabalho. Nesse caso, sentar-se à mesa de refeições com os empregados seria uma atitude impensável para Louise e seu ex-marido, Flávio, mas a diferença cultural faz com que o sueco Helstrom questione o fato durante o início do almoço feito em sua homenagem:

HELSTROM — E a Luzia e o senhor Bugre não vão comer com a gente?

LOUISE — Na mesa?

HELSTROM — Onde mais?

LOUISE — Claro! Claro, eu já ia chamar! Por favor, Bugre e Luzia.

Bugre e Luzia sentam-se à mesa. Flávio fala ao baixo para Louise.  
 FLÁVIO — Louise, o que é isso? Você tá ficando doida? Serviçais à mesa?  
 LOUISE — Deve ser um costume dele na Suécia. Eu sei lá...  
 FLÁVIO — Mas Louise...  
 LOUISE — Você quer que ele pense que a gente é terceiro mundo?! Senta e fica quieto, porque você não foi convidado.  
 (58 minutos)

A situação e o diálogo evocam essa necessidade de manter limites na relação com os “serviçais” que, apesar de, as vezes, serem “quase da família”, ainda são “serviçais” e, por isso, devem manter certo distanciamento. Sentar-se à mesa poderia ser considerada uma atitude simbólica, visto que os patrões estariam se alimentando do que foi preparado pela empregada doméstica especialmente com os alimentos comprados por eles e para eles. Dessa maneira, comer a mesma comida no mesmo lugar tornaria a relação, antes de servidão a vontade e necessidade dos patrões, numa situação de igualdade momentânea na qual a doméstica estaria a serviço de si própria e, por consequência, também de seus patrões.

A permissão, camuflada de convite, dada por Louise para que Bugre e Luzia se sentem a mesa traz outro significado apontado pela própria personagem posteriormente na mesma cena quando ela diz “Você quer que ele pense que a gente é terceiro mundo?!”, referindo-se ao sueco. A necessidade de afirmação diante do convidado estrangeiro de que ela não faz parte do grupo de pessoas consideradas de terceiro mundo por seus hábitos elitistas e/ou retrógrados é o que move Louise a convidar Luzia e Bugre à mesa. Essa necessidade é contraditória logo que se nota que a personagem quer que o convidado pense que ela é o que na realidade não é, já que sua atitude diária normalmente não condiz com o que fez nesse determinado momento. Assim, o desejo de ser bem-vista é maior que o afeto que sente pela “amiga”.

Um momento um tanto controverso no filme é a revelação final de Luzia sobre a mudança de seu nome para Louise. Ela justifica a mudança pela dificuldade dos suecos em pronunciar seu nome e, por isso, mudar seria mais fácil. Pode-se dizer que a mudança tem por objetivo narrativo aproximar ainda mais as protagonistas e contemplar ambas no título da obra. Apesar disso, essa atitude poderia levar a duas outras interpretações: a primeira de que Luzia sentia o desejo de ser Louise e a outra de que a personagem deixou de ser empregada e passou a ser patroa, assim a adoção do nome seria simbólico. É impossível dizer com certeza a real intenção desse acontecimento, mas o mesmo pode causar confusão e estranhamento ao espectador.

Portanto, o afastamento e a visão das diferenças como obstáculos e forma de manter fronteiras simbólicas contribui para a lógica da existência do desprezo na ambiguidade afetiva

presente na relação entre Luzia e Louise. Mesmo que o filme almeje atingir um lugar de amizade e afeto idealizado, não consegue fugir das situações de humilhação e manutenção dos lugares comuns na hierarquia de trabalho.

## 6. Conclusão

A partir das três análises construídas para este trabalho pôde-se perceber a existência de um padrão de características comum as três obras, apesar de suas diferenças de gênero e outros aspectos. Cada uma possui uma intenção divergente e promove a reflexão de maneiras distintas, mas, mesmo assim, convergem ao abordarem a relação empregada doméstica-patroa/família demonstrando uma separação quase impossível entre as duas partes, ainda que a protagonista seja a trabalhadora.

A abordagem da relação de ambiguidade afetiva entre a empregada doméstica e os membros da família para quem trabalha no ambiente ficcional, em especial a patroa, sofre mudanças de um filme para o outro devido a certas marcas de gênero, assim como, obviamente, pelas intenções da obra. No que diz respeito as intenções, será preciso ser bastante simplório nesse aspecto, pois, logicamente, não é possível verificar as reais intenções dos criadores da obra, apenas aquelas que deixaram transparecer.

Metade dos longas-metragens encontrados na pesquisa inicial para a realização deste trabalho se tratava de uma comédia, o que pode revelar um paradigma nos filmes que possuem empregadas domésticas como protagonistas. Pode-se dizer que há uma tendência em colocar essas personagens em situações cômicas, assim como abordar (ou não) temas inerentes as domésticas e sua relação com os padrões de forma mais leve e, em alguns casos, menos aprofundada. Ressaltamos que não desejamos dizer que a comédia não costuma discutir temas sociais com profundidade e promover o debate, visto que há inúmeras obras do gênero que são extremamente bem sucedidas nesse aspecto.

No que concerne as diferenças de gênero, há uma maior utilização de recursos audiovisuais, como enquadramentos, assim como ações e objetos simbólicos para desenvolver a protagonista e a relação de ambiguidade no drama. O docudrama traz diálogos mais longos e, de certo modo, existencialistas, além de performances mais “extremas” dos atores a fim de tornar o exposto mais realista. A comédia se constrói sobre os diálogos que se fazem presentes até nos momentos de silêncio “físico” entre as personagens. Os três gêneros fazem uso dos recursos citados, porém, objetivamos ressaltar os que predominam e/ou os distinguem.

Desta maneira, o drama *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) fomenta no espectador interpretações óbvias, muitas vezes resultantes dos diálogos, e implícitas, por meio de enquadramentos e objetos e ações simbólicas. O híbrido *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) explora a intensidade da performance dos atores, assim como diálogos e ações

mais viscerais numa aparente busca pela aproximação com a realidade de um documentário. *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001) é uma comédia romântica que se alicerça nos diálogos para seu desenvolvimento e, assim, funciona quase que como uma rádio novela. Dessa forma, tudo que é mostrado em tela é dito pelas personagens, deixando pouco espaço para a construção através do visual, salvo alguns casos.

Quanto as intenções, há uma divergência clara entre as obras, principalmente no que concerne a comédia. Como explicitado na análise, *O casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001) busca, claramente e explicitado em sua sinopse, mostrar as semelhanças e a amizade entre as protagonistas apesar das diferenças. Nesse caso, as questões negativas na relação de ambiguidade afetiva se fazem presentes, porém não são o foco da história.

Já as outras duas obras apresentam a intenção de promover o debate acerca da relação de ambiguidade e, principalmente, seus aspectos negativos. *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) se aprofunda nas questões sociais relativas a relação patrões-empregada, assim como no desenvolvimento de um arco dramático em que a doméstica Val toma consciência do todo que constitui essa relação. Além disso, o filme se volta para a ambiguidade afetiva, no que diz respeito a afetividade e a cultura do desprezo. *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) é o único dentre os três filmes que possui um final trágico, além de priorizar os aspectos negativos da relação de ambiguidade, condizendo com a visão pessimista geral da obra.

Sobre características em comum, foi possível notar que as três obras apresentam ao menos: um momento de humilhação da empregada doméstica por parte de um dos patrões, um momento de cumplicidade entre patroa e empregada e um momento em que a empregada “dá o troco” na patroa:

- Val sofre humilhações de Bárbara, de maneira mais subentendida. Luzia é humilhada com as explicações da patroa Louise, entre outros momentos. Josilene é humilhada pelo patrão Carlos quando ele lhe ensina como pregar um botão em uma camisa;
- Val conversa com a patroa sobre a filha Jéssica. Luzia conversa com Louise sobre seu amor ideal. Josilene e a patroa se entreolham após a humilhação sofrida, além da infância compartilhada.
- Val entra na piscina, apesar da proibição. Luzia consegue o lugar de solista na orquestra. Josilene tem relações sexuais na cama da patroa.

Além disso, os três longas-metragens apresentam características suficientes para corroborar a ideia de ambiguidade afetiva na relação empregada doméstica-patroa. A afetividade está presente nas obras, assim como a cultura do desprezo. Também há a

ambivalência na relação no que diz respeito a ideia de “quase da família”. Val e Luzia se colocam numa posição de pertencimento ao núcleo familiar, principalmente por causa do relacionamento com os filhos dos patrões, mas, ainda assim, fazem a divisão “eu” e “eles” em vários momentos dos filmes. Josilene também se encaixaria nessa questão devido a construção do passado vivido com a patroa na infância e juventude, sendo citado pela própria em um diálogo que ela considera a patroa sua amiga, porém a doméstica demonstra sentimentos contraditórios a esse respeito no clímax do filme.

Portanto, a ambiguidade afetiva é construída e ilustrada nas três obras selecionadas e analisadas para esta monografia apresentando características comuns que permitem a afirmação de que esse conceito da antropologia e psicologia social se manifesta no audiovisual, ao menos nesses três longas-metragens, e possibilita um novo olhar acerca da empregada doméstica no cinema brasileiro.

## 7. Referências

AZERÊDO, Sandra Maria da Mata. Relações entre empregadas e patroas: reflexões sobre o feminismo em países multirraciais. In: COSTA, A. e BRUSCHINI, C. (orgs.) *Rebeldia e Submissão. Estudo sobre a condição feminina*. São Paulo, Vértice, 1989, pp.195-220.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 16ª edição.

BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 29, 2007.

DIEESE. O Emprego Doméstico no Brasil. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf> Acesso em 26/07/2017.

FREYRE, Gilberto; CARDOSO, Fernando Henrique. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51. ed. São Paulo, SP: Global, 2006.

G1 - "Que horas ela volta?" fica em top 5 de estrangeiros de premiação americana". Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2015/12/que-horas-ela-volta-fica-em-top-5-de-estrangeiros-de-premiacao-americana.html> Acesso em 24/07/2017.

G1 - "Brasil tem o maior número de domésticas do mundo, diz OIT". Disponível em: <http://g1.globo.com/concursos-e-emprego/noticia/2013/01/brasil-tem-o-maior-numero-de-domesticas-do-mundo-diz-oit.html> Acesso em 27/07/2017

GOLDSTEIN, Donna. The aesthetics of domination: class, culture, and the lives of domestic workers. In: *Laughter out of place: race, class and sexuality in a Rio Shantytown*. Berkeley, University of California Press, p. 149 – 195, 2003.

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

OLIVEIRA, Lady Dayana Silva de. Representações da empregada doméstica no cinema latino: Análise dos filmes *La Nana* e *Que horas ela volta?*. In: *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, São Paulo, SP, 05 a 09/09/2016.

RONCADOR, Sônia. A Doméstica Imaginária. Literatura, Testemunhos e Invenção da Empregada Doméstica no Brasil (1889 – 1999). Brasília – DF, GO: UNB, 2008.

Roteiro de Cinema – “Ponto de Virada”. Disponível em: <http://roteiroparacinema.blogspot.com.br/2009/08/ponto-de-virada.html> Acesso em 08/08/17.

### **Filmes**

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Rio Filmes, 2000. (102 min)

O CASAMENTO de Louise. Direção: Betse de Paula. Europa Filmes, 2001. (80 min)

QUE HORAS ela volta?. Direção: Anna Muylaert. Globo Filmes, 2015. (112 min)