

“Da porta da cozinha pra lá”: gênero e mudança social no filme *Que horas ela volta?*¹

“From the kitchen’s door onwards”: gender and social change on the movie *The second mother*

*Lígia Lana*²

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015. Sou grata a Márcio Serelle (PUC Minas), Rosana Soares (USP), Marco Roxo (UFF), Lúcia Lamounier (PUC Minas) e Pedro Vaz Perez (PUC Minas) pelas críticas e sugestões a este trabalho. Agradeço pela supervisão atenta de Everardo Rocha (PUC-Rio), especialmente, pela orientação na leitura da obra de Gilberto Freyre. Trabalho financiado pela FAPERJ-CAPES.

2 Pesquisadora de Pós-Doutorado (PNPD/FAPERJ-CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Rio. Doutora (2012) e mestre (2007) em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: ligialana@gmail.com.

Resumo

O filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, narra a perturbação do cotidiano de uma família da elite paulistana depois da chegada da filha de sua empregada doméstica. Este artigo analisa os modos como o filme narra vivências íntimas, pessoais e emocionais de homens e mulheres no Brasil atual, marcadas pelas mudanças sociais dos últimos dez anos. O artigo retoma estudos da Antropologia sobre o trabalho doméstico e alguns aspectos históricos da constituição da família brasileira. No filme, a linguagem melodramática e a sugestão de um final feliz trazem um olhar benevolente para as transformações recentes do país. As conclusões sugerem que o empoderamento da mulher brasileira, celebrado pelo filme, precisa ser visto com cautela, já que, apesar da redução dos abismos econômicos no país, ainda permanecem entre nós intensas desigualdades sociais.

Palavras-chave

Cinema brasileiro, família, gênero, trabalho doméstico, Brasil.

Abstract

The Brazilian movie *The second mother* (2015), by Anna Muylaert, portrays the disturbance of everyday order to an elite family of São Paulo when the daughter of her maid arrives at their home. This paper examines the ways in which the film articulates intimate, personal and emotional experiences of men and women in Brazil today, marked by the social changes of the last ten years. The article quests key concepts of anthropological studies about housework and some historical aspects of the constitution of the Brazilian family. The melodramatic language and the hint of a happy ending support a benevolent look to recent social transformation. The conclusions suggest that the empowerment of Brazilian women, celebrated by film, must be viewed with caution, since, despite the reduction of the economic gaps, still remain in the country entrenched social inequalities.

Keywords

Brazilian cinema, family, gender, domestic labour, affective ambiguity.

No filme *Que horas ela volta?*, dirigido por Anna Muylaert, "da porta da cozinha pra lá" foi o limite imposto por Bárbara, estilista de moda e *socialite*, para a presença de Jéssica em sua casa. Jéssica, até aquele momento, era desconhecida por Bárbara e vivia sob os cuidados da família no Nordeste. Há dez anos, Val, sua mãe, trabalhava para Bárbara, no Morumbi, residindo no abafado quartinho dos fundos da casa. Trabalhando duro, Val, heroína melodramática de Regina Casé, enviava, mensalmente, dinheiro para os familiares em Pernambuco cuidarem de Jéssica.

Para a ingênua Jéssica, vivida por Camila Márdila, Val era uma mulher bem-sucedida da cidade grande, que passava férias em Pernambuco sempre cheia de presentes. "Te achava toda rica, cheia de coisa quando ia lá...", Jéssica revela nos momentos finais do filme, quando mãe e filha se reconciliam. Ela descobre que a mãe mora com os patrões – e que ela se hospedaria lá – quando chega a São Paulo para prestar o vestibular da Fuvest.

Jéssica questiona as atitudes subservientes da mãe. Val não era a mulher empoderada como, por anos, ela havia imaginado; Jéssica, herdeira das transformações do Brasil contemporâneo, não aceita os rituais e a postura resignada de Val diante dos patrões. A jovem, de cerca de 20 anos, se posiciona de maneira altiva ao não aceitar as regras impostas. "Não posso sentar aqui, então, onde vou comer?", pergunta, quando a mãe pede para que ela se levante da mesa dos patrões. "Como você aguenta ser tratada como uma cidadã de segunda classe? Isto aqui é pior que a Índia!", afirma na noite em que dorme no colchão no chão do quarto dos fundos. Jéssica personifica o "país que está mudando, mesmo", comentário da patroa Bárbara, vivida por Karine Telles, ao saber que a nordestina prestará vestibular para o elitizado curso de Arquitetura da USP.

O filme teve relativo sucesso de bilheteria (entre agosto e outubro de 2015, vendeu cerca de 500 mil ingressos no Brasil) e rendeu intensos debates e críticas na mídia³. No filme, a perturbadora chegada da jovem problematiza barreiras entre as classes sociais, mas, sobretudo, questões emocionais e afetivas. As mudanças sociais do Brasil contemporâneo são vistas a partir dos papéis identitários de homens e mulheres, das emoções e da intimidade no Brasil. O espaço doméstico, cenário onde o filme se desenrola, polariza discursos, comportamentos e visões de mundo ligadas à subjetividade e à vida feminina, como a maternidade e o cuidado. O horário de voltar para a casa, formulado na pergunta-título do filme, dramatiza relações de mães e filhos, a criação das crianças de classes baixas e altas, o mercado de trabalho feminino e a relação entre pobreza e mulheres no Brasil.

3 Além da publicação de entrevistas com a diretora e os atores, pessoas conhecidas e anônimas, intelectuais, críticos de cinema e *youtubers*, articulistas brasileiros e estrangeiros, registraram, na internet, suas impressões sobre o filme.

O filme narra polarizações sociais (patroa e empregada; classes altas e baixas), polarizações espaciais (quarto dos fundos e quarto de hóspedes; cozinha e sala; nordeste e sudeste; condomínio e comunidade) e polarizações materiais (sorvetes caros e baratos; ventilador e ar condicionado; louças finas e louças populares). *Que horas ela volta?* apresenta regras, normas e valores do espaço doméstico brasileiro, retomando nossos mitos fundadores.

Gilberto Freyre, em seu projeto intelectual de reconstituição da história da intimidade da família brasileira, analisa, em *Sobrados e mucambos*, o surgimento das cidades no Brasil e o declínio do patriarcado rural no século XIX⁴. “A família, sob a forma patriarcal, ou tutelar, tem sido no Brasil uma dessas ‘grandes forças permanentes’. Em torno dela é que os principais acontecimentos giraram durante quatro séculos” (FREYRE, 2012, p. 78). Na intimidade da família brasileira, a definição de quem realiza o trabalho doméstico, associado à escravidão, teve importância fundamental na configuração das desigualdades sociais. Com o esforço de modernização do país, argumenta Freyre, as elites precisavam se desvincular do passado colonial, introduzindo, paulatinamente, ideias de igualdade e liberdade. Ao mesmo tempo, era necessário se manterem afastadas das extenuantes atividades que envolvem a administração da casa – como limpeza, preparação de alimentos e cuidado com as crianças – para reafirmarem sua posição social. O hábito de manter as unhas crescidas, por exemplo, foi uma “ostentação de importância social ou de condição senhoril nos homens e nas mulheres fidalgas ou parafidalgas” (FREYRE, 2012, p. 587). Influência oriental na cultura brasileira, ostentar unhas grandes sinaliza a não realização de atividades manuais.

Com a abolição, em 1888, o trabalho doméstico deixa de ser exercido pelos escravos, mas permanece associado às mulheres negras de classes baixas. Segundo Judith Rollins (1990), atividades domésticas situam-se na interseção entre três tipos de hierarquia: de raça (negras trabalham para brancas), de renda (classes baixas oferecem seus serviços a pequeno custo para as classes altas) e de sexo (mulheres, gênero subalterno, representam a maioria das trabalhadoras domésticas). As sobreposições hierárquicas do trabalho doméstico instauram um processo complexo de preservação e atualização dos poderes dominantes.

Na relação entre patrões e trabalhadores domésticos, há, ainda, sentimentos de amizade e carinho mediados pelo dinheiro, condição que a antropóloga Donna Goldstein (2003) denomina “ambiguidade afetiva”. Os afetos ambíguos seriam característicos do serviço doméstico em qualquer país. Entretanto, a autora sugere que, no Brasil, país de abismos entre as classes sociais, “o relacionamento entre trabalhadora doméstica e seu patrão merece atenção precisamente porque é um

4 A trilogia é composta, respectivamente, por *Casa grande & senzala*, *Sobrados e mucambos* e *Ordem e progresso*.

dos raros lugares onde as relações de intimidade acontecem apesar das distâncias de classe que caracterizam o *apartheid* social do Brasil"⁵ (GOLDSTEIN, 2003, p. 71, tradução nossa).

A comparação com os Estados Unidos confirma as conclusões da autora. No filme *Histórias cruzadas* (*The help*, Tate Taylor, 2011), uma jornalista narra o racismo sofrido pelas trabalhadoras domésticas norte-americanas nos anos 1960. Na tradição histórica dos Estados Unidos, regras preservam a distância entre raças, classes, emoções e intimidades; o filme mostra que as situações de preconceito dividem, de maneira rígida, espaços íntimos e relações emocionais. No Brasil, a miscigenação acentua a ambiguidade afetiva. A polarização entre classes altas e baixas não ocorre, no trabalho doméstico brasileiro, por oposição, já que os conflitos sociais são experimentados através de laços de proximidade.

A palavra "cafuné" exemplifica isso. Termo brasileiro, o cafuné deu nome a um hábito "(...) entre as senhoras e os próprios fidalgos da nobreza rural, que entregavam as cabeças aos dedos ou às unhas das mucamas, para um catar antes simbólico que real de piolhos" (FREYRE, 2012, p. 522). Mais que exterminar piolhos, as mucamas cuidavam de seus patrões; a palavra cafuné remete a carinho, cuidado e afeto, aspectos que definem decisivamente a identidade brasileira, a ponto de o termo ser de impossível tradução para outros idiomas. A escravidão brasileira, como explica Jessé Souza, "é violenta como qualquer escravidão, mas ao contrário da escravidão na Grécia antiga, por exemplo, ela admite proximidade e influência recíproca entre as culturas dominante e dominada" (SOUZA, 2000, p. 73). Mais que em qualquer outro espaço, no âmbito doméstico, a miscigenação de raças, credos, hábitos e valores pode ser examinada tanto no sentido da aproximação, essência da ideia de mistura, quanto da manutenção das desigualdades e dos preconceitos.

Que horas ela volta? é uma pergunta feita na primeira cena do filme. Fabinho, filho dos patrões Bárbara e Carlos, ainda é uma criança e se diverte na piscina da casa, sob os cuidados de Val. "Você é o campeão das Olimpíadas! Você vai salvar o cachorro!", diz ela, animada, a Fabinho, realizando um trabalho emocional. O trabalho emocional, como discute Arlie Hochschild (2003), é desgastante, porque necessita de um constante automonitoramento de emoções. As trabalhadoras domésticas, além de realizarem tarefas fisicamente exaustivas, como lavar e passar roupa, limpar e arrumar a casa, preparar os alimentos, também precisam transmitir a sensação de cuidado e conforto, incumbências emocionais.

⁵ Do original: "The domestic worker–employer relationship merits closer attention precisely because it is one of the rare places where relations of intimacy take place despite the class gap that characterizes Brazil's 'social apartheid'".

Enquanto Fabinho brinca, Val conversa preocupada no telefone com a filha. Ao sair da piscina, Fabinho pergunta: “E mamãe, cadê?”. Val responde que Bárbara está trabalhando. Fabinho, então, indaga “que horas ela volta?”. Val diz, resignada, que não sabe. Há, portanto, duas ausências maternas – de Bárbara para Fabinho, de Val para Jéssica. A expressão de Val diante da pergunta sugere que ela, desconhecendo o horário de retorno nos dois casos, está aborrecida. Com o passar dos anos, Jéssica, ressentida pela ausência, deixou de conversar no telefone com a mãe, a quem se refere pelo nome, Val. “Você não sabe como eu sofri. Me dava um monte de presente e depois me deixava lá. Que horas a *mainha* volta? Que horas ela volta? Puta que pariu, Val, dez anos não voltaste por quê?”, desabafa Jéssica.

Shellee Colen (1995), estudando trabalhadoras domésticas caribenhas em Nova Iorque, denomina de “reprodução estratificada” o processo em que mulheres pobres deixam seus filhos com terceiros, normalmente parentes próximos ou vizinhos, para garantir a criação das crianças e o cuidado com os idosos das classes mais altas. Há, pois, uma complementaridade familiar de ricos e pobres que acentua as desigualdades sociais. Cláudia Fonseca explica que a primeira família “é apresentada como alternativa, senão ideal, pelo menos aceitável, a segunda é frequentemente rotulada de ‘desorganizada’” (FONSECA, 2007, p. 18). Existe um abandono materno nos dois casos, mas, para as elites, o trabalho doméstico das mulheres pobres contribui para a conquista dos ideais contemporâneos da vida bem-sucedida; enquanto Val cuidava de Fabinho, Bárbara tornava-se uma estilista famosa, reconhecida na sociedade paulistana. Os filhos das trabalhadoras domésticas crescem desiludidos do valor social do trabalho de suas mães – Jéssica sente-se abandonada pela mãe “desorganizada”, que “nunca voltou” para cuidar dela⁶.

Motivados pelo filme, filhos de trabalhadoras domésticas testemunharam suas experiências na internet, relatando sentimentos semelhantes, de vergonha, raiva e ressentimento pelas atividades de suas mães.

Por muito tempo isso foi motivo de vergonha e angústia. Por muito tempo eu menti sobre o que minha mãe fazia e onde eu morava. Quando me perguntavam eu desconversava, já tinha decorado todo um texto a depender da ocasião: “ela vende roupas, ela traz coisas do Paraguai, ela vende cosméticos” (...) Muitas foram as vezes em que eu fui violenta, arrogante e me envergonhei da mãe que eu tinha.

6 A reprodução estratificada perdura há muito tempo em nossa história. No Brasil, no século XIX, “não se esperava de mulheres ricas que amamentassem seus próprios filhos, deixando essa tarefa para escravas ou mulheres livres pobres. As amas de leite continuariam a cuidar dessas crianças até que engatinhassem e, depois, comesçassem a caminhar e a falar” (HAHNER, 2013, p. 49).

Isso é o que uma sociedade desigual faz com seus oprimidos, filhos culpabilizarem suas mães por sua pobreza e miséria. Filhos odiarem suas mães por não darem conta ou compreenderem a desigualdade (MELLO, 2015).

Fabinho também nutre ressentimento pela mãe. Ao contrário da heroína Val, que precisa labutar para manter a subsistência da filha, Bárbara não trabalha pelo dinheiro, já que Carlos, seu marido, é o responsável pelas despesas da casa. Indagado por Jéssica se seria Bárbara a provedora da família, Carlos, que permanece quase todo o dia em casa, explica: "todos dançam, mas sou eu quem coloca a música". Herdeiro da fortuna dos pais, o patrão, apesar da boa vida financeira, é um artista plástico frustrado. Há dez anos, abandonara a pintura e parecia enfrentar uma depressão, sendo levantado da cama diariamente às 11h da manhã por Val, cena que se repete algumas vezes. Vestindo sempre roupas esportivas, suas únicas atividades são as idas a um clube.

Carlos age como o senhor da casa-grande, assediando Jéssica. Nos últimos momentos do filme, porém, além de se desculpar com Val, de maneira desesperada, ele pede Jéssica em casamento. A situação não seria muito diferente de nossas mais profundas raízes, em que senhores mantinham relacionamentos com escravas e concebiam filhos ilegítimos, que, mais tarde, tinham direito à herança do pai e experimentavam vidas contraditórias entre as senzalas e as casas-grandes. A expressão incrédula da jovem e a tomada de consciência do ridículo da situação conferem atualidade para a violência do senhor – ainda que Carlos tenha infligido a Jéssica o assédio sexual, com a reação pasma da jovem, o patrão ri envergonhado e afirma que tudo era uma brincadeira.

Dez anos é o mesmo período que Val foi contratada pela família. Nesse tempo, portanto, Carlos não se ocupou dos cuidados com o filho. Os poucos momentos em que aparecem juntos são nas refeições, mas eles não conversam, apenas observam seus celulares. Quando os pais encontram uma grande quantidade de maconha com Fabinho, escutamos, a partir da cozinha, as advertências de Bárbara ao filho. "Filho, você pode fumar, mas não fume tanto. Pra que esta quantidade de maconha? Se não é sua, nem minha e nem é do Carlos, vou jogar fora, então". Carlos não fala nada. Bárbara vai até a cozinha e joga o pacote no lixo. A mãe, diante do pai ausente e fragilizado, é o "homem da casa", figura, segundo Gilberto Freyre, comum no Brasil patriarcal: as matriarcas, matronas que deram expansão "(...) a predisposições ou característicos masculinoides de personalidade" (FREYRE, 2012, p. 82) para administrarem suas casas. Bárbara não é a provedora, mas responde pela educação do filho e pela organização do lar.

Rapidamente, Fabinho se levanta, vai até a cozinha e pega a maconha do lixo, seguindo a indicação de Val, que guarda o pacote no armário. Val é, assim, maternal. O maternalismo, como explica Gilberto Freyre, também é um tipo de papel feminino comum na sociedade brasileira, uma compensação moral aos excessos de patriarcalismo.

A extrema receptividade do brasileiro ao culto de Maria, mãe de Deus, da mãe dos homens, de Nossa Senhora que, em nosso cristianismo mais popular e mais lírico, chega a sobrepujar o culto de Deus Pai e de Cristo Nosso Senhor, talvez encontre sua explicação naquele matriarcalismo, moral e psiquicamente compensador dos excessos de patriarcalismo em nossa formação. Excessos identificados com o despotismo do homem sobre a mulher, do pai sobre o filho, do senhor sobre o escravo, do branco sobre o preto (FREYRE, 2012, p. 83).

O maternalismo é retratado também em outros momentos: em uma noite de insônia, Fabinho dorme junto com Val, na apertada cama de solteiro; quando o jovem descobre que não foi aprovado para a segunda etapa da Fuvest, chora nos braços dela – e não nos de sua mãe. Trabalhadoras domésticas e crianças estabelecem laços profundos de afeto. Em sua pesquisa etnográfica, Jurema Brittes mostra que “a intensidade de contato entre crianças e suas empregadas criava, em muitas situações, um vínculo que extrapolava a situação profissional (...) Elas dialogam com as empregadas, ouvem suas histórias, escutam a mesma música no radinho de pilha da cozinha” (BRITTES, 2007, pp. 98-99). As crianças tornam-se mais permeáveis ao universo cultural das trabalhadoras domésticas, ainda que os pais procurem constantemente enfatizar a distância social entre elas, como na ocupação dos espaços da casa.

Bárbara, ao contrário de Carlos, tem uma vida agitada. Mesmo sem precisar do dinheiro, ela se levanta cedo, mantém atividades de trabalho na rua e em casa. No dia do seu aniversário, a colunista Joyce Pascowitch é uma das convidadas da festa, o que sugere que ela seria uma personalidade da mídia. Bárbara é articulada; entrevistada por uma equipe de televisão, segura de si, ela afirma: “gente, estilo não tem segredo, é você se conhecer e se assumir, estilo é ser quem você é”.

Aparentemente, Bárbara não seria como as ignorantes mulheres da elite brasileira do século XIX. Como examina June Hahner, “no início do século XIX, as brasileiras de classes altas eram muito menos cultas, ou mesmo letradas, que suas contemporâneas europeias e norte-americanas. Muitas sequer sabiam ler e escrever o próprio nome” (HAHNER, 2013, p. 44). Uma das consequências da clausura feminina no lar, segundo Gilberto Freyre, foi a tendência à mulher da

elite ser uma força conservadora e conformista na sociedade patriarcal brasileira. Somente no final do século XIX, "muito aos poucos, é que foi saindo da pura intimidade doméstica um tipo de mulher mais instruída (...) para substituir a mãe ignorante e quase sem outra repercussão sobre os filhos que a sentimental, da época do patriarcalismo ortodoxo" (FREYRE, 2012, p. 225).

Naquele momento, segundo Gilberto Freyre, essas mulheres – junto com o bacharel, o mulato e o magistrado – contribuíram para a transformação da família patriarcal brasileira, período em que surge algum limite para o poder absoluto do pai. Desde o final do período colonial, "o bacharel e o mulato vinham se constituindo em elementos de diferenciação, dentro de uma sociedade rural e patriarcal que procurava integrar-se pelo equilíbrio" (FREYRE, 2012, p. 711). Teve início "o desprestígio dos 'senhores pais' que começaram a ser simplesmente 'pais' e até 'papais'. Era o menino começando a se libertar da tirania do homem. O aluno começando a se libertar da tirania do mestre. O filho revoltando-se contra o pai" (FREYRE, 2012, p. 200). A mulher da elite, portanto, confinada no período colonial à casa-grande, passa a transitar no espaço público no final do século XIX, desenvolvendo, por exemplo, obras de caridade ou tornando-se literatas. Em casa, ela passa a interferir nas decisões do homem para a condução da vida familiar.

Bárbara se incomoda com a presença de Jéssica. No filme, a personagem é uma vilã melodramática. Depois que Jéssica foi empurrada na piscina por Fabinho, ela ordena, em plena crise hídrica, que toda a água seja trocada, afirmando ter visto um rato. A violência emocional que Bárbara impõe a Jéssica lembra os tempos de escravidão. Apesar da proximidade entre mulheres da casa-grande e escravas,

havia também muita desconfiança, como atestam as trancas nas portas das despensas e armários de alimentos das casas-grandes das fazendas cafeeiras do Vale do Paraíba. Viajantes estrangeiros espantaram-se ao presenciar a violência com que senhoras puniam suas escravas, mesmo ao menor incidente ou à menor ofensa. O uso do chicote e da palmatória era frequente, mas punições ainda mais drásticas podiam ocorrer (HAHNER, 2013, p. 52).

O comportamento violento, segundo Gilberto Freyre, faria parte da constituição da identidade brasileira. Analisando a intimidade da família patriarcal, o autor mostra que o sadomasoquismo é um de nossos traços fundadores. Jéssica não pode entrar na piscina, mas Carlos, perversamente, faz questão de apresentar o local à jovem, acendendo a luz e se orgulhando do espaço de lazer. Na avaliação de Jessé Souza,

é precisamente como uma sociedade constitutiva e estruturalmente sadomasoquista, no sentido de uma patologia social específica, onde a dor alheia, o não reconhecimento da alteridade e a perversão do prazer transforma-se em objetivo máximo das relações interpessoais, que Gilberto Freyre interpreta a semente essencial da formação brasileira (SOUZA, 2000, p. 82).

Mesmo com a acentuada ambiguidade afetiva do trabalho doméstico no Brasil, as posturas de Bárbara não são dúbias: ela é má. Quando Val anuncia que Jéssica chegará a São Paulo, a patroa pergunta: “quem é Jéssica?”. É, no mínimo, uma desatenção que Bárbara, depois de dez anos de convívio íntimo com Val, não saiba nem ao menos o nome de sua filha.

As narrativas melodramáticas são centrais para a sensibilidade moderna. O formato, bastante usado na mídia de massa, prevê a relação polarizada entre opressor e vítima e intensidade emocional de bem e mal. No melodrama, não há grandes heróis; trata-se de pessoas comuns, às voltas com problemas cotidianos. *Que horas ela volta?* apresenta uma linguagem melodramática, atribuindo a Bárbara o papel de vilã e, a Val, o de heroína, que precisa vencer, por si mesma, obstáculos⁷.

Antenada e moderna, Bárbara, contudo, provavelmente, não se considera má. Ela imagina ser uma boa patroa, já que, após Val explicar que Jéssica é sua filha, ela afirma, “claro que ela pode ficar aqui, você é praticamente da família”. Val, que já havia tentado, por duas vezes, sem sucesso, discutir a vinda da filha com a patroa, se sente agradecida e não demonstra estar chateada com a dificuldade para abordar o assunto ou pelo fato de Bárbara não saber quem era Jéssica. “Você é uma mãe para mim, dona Bárbara”, responde ela.

A expressão “ser quase da família”, muito repetida pelos patrões ao se referirem às suas empregadas, ressalta a maneira como a ambiguidade afetiva, própria ao trabalho doméstico, é vivida no Brasil. Bárbara diz que Val é quase da sua família, mas nutre asco por sua filha, comparando-a a um rato. Ao sugerir que as trabalhadoras são acolhidas no seio de suas famílias, os patrões insinuam que a relação entre eles e as empregadas não são hierarquizadas e servis, criando uma aparência democrática e autônoma para o serviço doméstico.

7 Em um estudo de recepção na periferia do Cairo, Lila Abu-Lughod (2003) analisa os modos como uma trabalhadora doméstica percebia sua própria vida através da linguagem melodramática. “Esta ligação se dá através da forma pela qual ela se vê como sujeito de sua própria história de vida. Considero surpreendente que de todas as mulheres cujas histórias de vida eu ouvi, era na voz de Amira que a história assumia claramente a forma do melodrama. Ela via o mundo de um modo maniqueísta, com pessoas boas e gentis que a ajudavam e eram generosas, e pessoas egoístas, más ou cruéis, que a faziam sofrer” (ABU-LUGHOD, 2003, p. 91-92).

Afirmar que a trabalhadora doméstica é "quase da família" representa um esforço de civilidade e modernização das elites, já que, na realidade, não existiria, de fato, esse acolhimento. Brasileiros seriam, portanto, convocados de maneira ambivalente pelo processo de modernização. Como discute Luiz Eduardo Soares,

Na trama de disparidades sociais extremas, a presença difusa de valores hierárquicos, com a pressão do individualismo igualitário como fator intrínseco às leis constitucionais e às instituições políticas, o processo de socialização desenrola-se como um desenvolvimento complexo de uma dupla mensagem, politicamente orientada (SOARES, 1999, p. 230).

Na junção das desigualdades de raça e gênero, a trabalhadora doméstica seria um "personagem estratégico" nesse processo. Em *Que horas ela volta?*, a vilania de Bárbara não anula a ambiguidade afetiva do trabalho doméstico e nem impede que o limite "da porta da cozinha pra lá" seja contestado; no Brasil pós-Lula, a relação entre patroas e trabalhadoras domésticas transformou-se, sobretudo, em razão do avanço da legislação trabalhista. Outras conquistas sociais, como a lei das cotas para a entrada na universidade, são também apresentadas pelo filme.

A partir da vivência íntima das recentes mudanças sociais brasileiras, o filme mostra que Jéssica ousou ultrapassar a porta da cozinha⁸. Em uma das cenas mais hilárias do filme, Val quer descobrir o que Jéssica, o dia inteiro com portas trancadas, está fazendo. Com a ajuda da colega faxineira, em cima de uma escada, ela busca, disfarçadamente, observar a filha. "Faça que está podando, que eu faço que estou aguando", diz Val, bisbilhotando o momento de estudo da filha. Transgredir o limite da porta da cozinha, como fez Jéssica, parece ser um mistério para Val.

No momento em que chega ao Morumbi, Jéssica avalia, bem informada, o estilo da casa de Bárbara e Carlos: "tem um quê modernista", pondera. Ela mostra conhecer os livros que estão na prateleira e discorre sobre a função da arquitetura. "A arquitetura é um instrumento de mudança social". Ao entrar nos quartos, ela exclama: "é tudo suíte!" e, quando chega ao quarto de hóspedes, ela pergunta, ironicamente: "então é aqui que eu vou ficar, né?". Carlos concorda que Jéssica se hospede no quarto, talvez já imaginando que o futuro assédio seria mais fácil ali. Bárbara, ao ser informada de que Jéssica ficaria no quarto ao lado, bate a porta com raiva.

8 A etnografia de Gilberto Velho (2012) apresenta reflexões que permitem compreender as mudanças recentes no perfil das trabalhadoras domésticas brasileiras.

Aborrecida com as atitudes da filha, Val afirma que Jéssica se comporta “como o presidente da República”, de maneira muito arrogante. A filha discorda. “Eu não acho que sou superior, eu só não acho que sou inferior”, afirma. O termo empoderamento popularizou-se nos últimos dez anos e indica a busca pela autonomia, a possibilidade de os indivíduos comuns serem capazes de planejar os rumos de suas vidas. O sujeito “empoderado” é o sujeito moderno; ele age por si só, expressa seus desejos e busca realizar seus projetos.

Val não tem um filho – Jéssica, não por acaso, é uma jovem mulher. Val, Jéssica e Bárbara são mulheres-protagonistas do filme não apenas pela proposta de abordar a família e a intimidade, temas tradicionalmente femininos, mas também porque as mudanças sociais do Brasil hoje são experimentadas intensamente por mulheres. Programas sociais, como Bolsa Família e Minha Casa, Minha Vida, têm mulheres como beneficiárias. Para a crítica pós-feminista, contudo, o empoderamento feminino deve ser visto com cuidado, uma vez que faz parte do contexto de reação contrária aos projetos coletivos do feminismo. A partir dos anos 1990, as conquistas das mulheres são associadas aos ideais individualistas de realização pessoal – e não ao feminismo como um projeto coletivo, processo que Angela McRobbie (2009) definiu como *backlash*.

Jéssica, empoderada pelas conquistas sociais do Brasil pós-Lula, afirma que não é inferior. A celebração da igualdade, em um país onde ainda existem enormes desigualdades, é perigosa. Mulheres ainda recebem menores salários que homens; mulheres continuam sendo assassinadas e violentadas por seus maridos e companheiros; mulheres permanecem sendo as vítimas mais comuns de assédios sexuais. Além disso, apesar das políticas de cotas nas universidades, muitos alunos carentes não conseguem concluir seus estudos, porque faltam recursos para alimentação, transporte e alojamento. Estamos, pois, muito longe da igualdade proclamada por Jéssica.

Um dos principais objetos do filme é o jogo de louças para café que Val oferece como presente de aniversário a Bárbara. A antropóloga Maria Cláudia Coelho analisou a troca de presentes entre trabalhadoras domésticas e patroas. Quando recebem presentes, as empregadoras sentem-se surpresas:

(...) “quase cáí dura pra trás, coitadinha” ou então “até achei estranho, né. Eu fiquei surpresa, porque nunca nenhuma empregada me deu nada”. Além da surpresa inicial, as entrevistadas registram também outros sentimentos diante desta situação: pena (“coitadinha”), felicidade (“porque é um sacrifício”), constrangimento (COELHO, 2001, p. 271-272).

Na pesquisa de campo da autora, uma trabalhadora relatou que sua colega, com quem revezava os cuidados a um idoso, ofereceu uma cafeteira muito cara como presente de aniversário à patroa, comprada a prestações. A informante revelou que a patroa não colocou o presente em cima da cama, junto com os demais; além disso, ela nunca usou a cafeteira e confessou, mais tarde, que achou a moça "metida" por dar um presente daquele valor. Quando ganha o presente de aniversário, a patroa Bárbara retira o embrulho, mas não abre a caixa para ver as louças, devolvendo rapidamente o pacote para as mãos de Val. "Caramba, que lindo, sensacional, gostei, vamos guardar para a gente usar assim numa ocasião especial, leva para mim e guarda", diz Bárbara.

Naquele mesmo dia, no final da festa, Val decide usar o jogo de louças, servindo o café aos convidados nas xícaras novas. Assim que entra na sala com a bandeja, Val é empurrada de volta para a cozinha. "Val, pelo amor de Deus, te falei que esta a gente vai levar para o Guarujá. Pega aquela branca que eu trouxe da Suécia". Bárbara, ao contrário do que afirmou, não usaria o presente em uma ocasião especial, como era sua festa de aniversário; a porcelana que Val comprou não foi considerada fina e elegante por Bárbara.

Ainda que não tenha gostado do presente, Bárbara retribuiu o dom: ao concordar com a vinda de Jéssica, ela deu dinheiro para que Val comprasse um colchão para a filha dormir no quarto dos fundos. Quando as patroas oferecem presentes, movidas por um sentimento de obrigação, segundo Maria Claudia Coelho, "a reação esperada e valorizada é o agradecimento efusivo" (COELHO, 2001, p. 274). A partir de George Simmel, a autora mostra que, nesse segundo tipo de troca, espera-se uma gratidão com gosto de servidão, a consciência de que aquele presente não pode ser retribuído. "É por isto que em uma relação tão fortemente hierarquizada, a retribuição esperada não é material, mas emocional: a expressão de um sentimento que demarcaria a 'posição permanente' da empregada em relação à patroa – ou seja, sua 'servidão'" (COELHO, 2001, p. 275).

Jéssica, assim como Bárbara ao receber o jogo de louças para café, não quis usar o presente, conseguindo permanecer no quarto de hóspedes. A renúncia dos dons, em ambos os casos, funciona como modo de afirmação e reivindicação de *status*. A recusa de Jéssica, contudo, é mais significativa, porque revela o tipo de mudança social que ocorre no Brasil hoje. Jéssica, de acordo com Simmel, negou a gratidão servil. Quando Jéssica se nega a dormir no quartinho dos fundos – que não tem uma mesa para ela estudar –, ela expressa a discordância em relação à hierarquia social imposta pela dona da casa através do presente doado.

Quando Jéssica chega de Pernambuco, Bárbara oferece a ela flores, denotando a civilidade da família de elite abrindo as portas da casa para a filha da empregada.

Que horas ela volta? mostra que as ações de Jéssica questionaram o cinismo das flores e da expressão “quase da família”. Ao longo do filme, Jéssica quase não sorri e nem é cordial; ela não tem atitudes polidas, quando, por exemplo, não agradece pelo suco de limão da pérsia que Bárbara faz para ela. A jovem é, assim, bem diferente dos mulatos em ascensão no Brasil no século XIX, que precisavam ser simpáticos em busca da integração social (FREYRE, 2012).

Depois de assistir ao filme, Margareth Carbinato, presidente do sindicato dos empregadores domésticos de São Paulo, afirmou ao jornal *Folha de S. Paulo* que não aprendera nada com a história. Em sua visão, Jéssica seria muito rude.

A Regina Casé estava maravilhosa, fez o papel de uma empregada consciente. Se sentiu oprimida pelas atitudes da filha. Houve um “abuso” da menina. (...) Não sou da época da escravidão. Quando nasci não existia empregado com bola no pé nem pelourinho. Então resquício de escravidão, como dizem... não é resquício de coisa alguma, é falta de educação (FAGUNDEZ, 2015).

Margareth Carbinato não observou com atenção o comportamento de Val no desfecho da história: a aprovação de Jéssica na primeira fase do vestibular da Fuvest faz com que a mãe compreenda a postura empoderada da filha. Diante da notícia, Val pede demissão, pressentindo que o futuro de Jéssica poderia ser melhor. Não se sabe se a jovem será aprovada para a USP, mas o epílogo sugere que o Brasil está em transformação.

Referências

ABU-LUGHOD, L. "Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno?" *Cadernos Pagu*, n. 21, 2003, p. 75-102.

BRITES, J. "Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores". *Cadernos Pagu*, n. 29, 2007, p. 91-109.

COELHO, M. C. "Sobre agradecimentos e desagradados: trocas materiais, relações hierárquicas e sentimentos". In: VELHO, G.; KUSCHNIR, K. (Orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 267-291.

COLEN, S. "Like a mother to them: stratified reproduction and West Indian childcare workers and employers in New York". In: GINSBURG, F.; RAPP, R. *Conceiving the new world order: the global politics at reproduction*. Berkeley: University California Press, 1995, p. 78-102.

FAGUNDEZ, I. "Não aprendi muito com 'Que Horas Ela Volta?', diz representante de patrões. São Paulo". *Folha de S. Paulo*, 4 de outubro de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2015/10/1689476-nao-aprendi-muito-com-que-horas-ela-volta-diz-representante-de-patroes.shtml>. Acesso em: 25 jan. 2016.

FONSECA, C. "Apresentação: de família, reprodução e parentesco: algumas considerações". *Cadernos Pagu*, n. 29, 2007, p. 9-35.

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2012.

GOLDSTEIN, D. "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, 2003, pp. 58-101.

HAHNER, J. "Mulheres da elite: honra e distinção das famílias". In: PINSKY, C.; PEDRO, J. M. (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 43-64.

HOCHSCHILD, A. *The managed heart: commercialization of human feeling*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.

MCROBBIE, A. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage, 2009.

MELLO, X. "Eu fui a filha da doméstica que entrou na Universidade". *Blogueiras feministas*, 9 de setembro de 2015. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2015/09/eu-fui-a-filha-da-domestica-que-entrou-na-universidade>. Acesso em: 28 out. 2015.

ROLLINS, J. "Entre Femmes: les domestique et leur patronnes". *Actes de la recherche*, nº 84, 1990, p. 63-77.

SOARES, L. E. "A duplicidade da cultura brasileira". In: SOUZA, J. (Org.). *O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira*. Brasília: Editora Unb, 1999, p. 223-235.

SOUZA, J. "Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira". In: *Tempo social. Revista de Sociologia da USP*, n.12, vol. 1, 2000, p. 69-100.

VELHO, G. "O patrão e as empregadas domésticas". In: *Sociologia, problemas e práticas*, n. 69, 2012, p. 13-30.

submetido em: 26 jan. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016