

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – DOUTORADO

ROSANA DE JESUS DOS SANTOS

**ENTRE A CASAGRANDE E O BORRALHO: As representações sociais sobre as
trabalhadoras domésticas na novela *Cheias de Charme***

Uberlândia
2018

ROSANA DE JESUS DOS SANTOS

**ENTRE A CASAGRANDE E O BORRALHO: as representações sociais sobre as
trabalhadoras domésticas na novela *Cheias de Charme***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Linha de Pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Professora Dra. Vera Lúcia Puga

**Uberlândia
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237e
2018 Santos, Rosana de Jesus dos, 1982-
Entre a Casagrande e o Borrvalho: as representações sociais sobre as
trabalhadoras domésticas na novela Cheias de Charme / Rosana de Jesus
dos Santos. - 2018.
284 f. : il.

Orientadora: Vera Lúcia Puga.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.1051>
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Representações sociais - Teses. 3. Empregadas
domésticas - Teses. 4. História e cultura - Teses. 5. Negras. 6.
Telenovelas - Teses. I. Puga, Vera Lúcia. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DEFESA DE TESE DE DOUTORADO, nº. 84, PPGHI.

Junto ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

DATA: 29 de junho de 2018. Horário: início: 14h30 encerramento: 18h

LOCAL: Sala 1H48, Campus Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia.

DISCENTE: **Rosana de Jesus dos Santos** – matrícula n. **11413HIS019**

TÍTULO DO TRABALHO: Entre a Casagrande e o Borralho: as representações sociais acerca das trabalhadoras domésticas na novela "Cheias de Charme" (2012-2018).

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: História Social.

LINHA DE PESQUISA: História e Cultura.

PROJETO DE PESQUISA DE VINCULAÇÃO: GÊNERO E CULTURA: DESCORTINANDO SUJEITOS E VIOLÊNCIAS .

Reuniu-se a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores:

Dolores Puga Alves de Sousa – Docente – UFMS

Jorgetânia da Silva Ferreira – Docente – UFU

Cláudia de Jesus Maia – Docente – UNIMONTES

Losandro Antônio Tedesch – Docente – UFGD

Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro – UFU – presidente da Banca.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa apresentou à Banca Examinadora a candidata e agradeceu a presença do público, concedendo à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Concluída a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, emitiu parecer final.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata A PROVADA.

Esta defesa de Tese de Doutorado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, legislação e regulamentação internas da UFU.

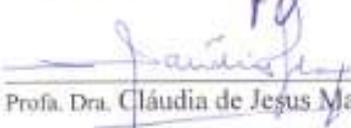
Nada mais havendo a tratar, foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e achada conforme, foi assinada pela Banca Examinadora.



Profa. Dra. Dolores Puga Alves de Sousa



Profa. Dra. Jorgetânia da Silva Ferreira



Profa. Dra. Cláudia de Jesus Maia



Prof. Dr. Losandro Antônio Tedesch



Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro
presidente da banca

AGRADECIMENTOS

À querida Vera Puga, que além de orientadora é uma grande amiga e incentivadora.

Às/Aos professoras/professores do Programa de Pós-Graduação da UFU cujas disciplinas tornaram possíveis algumas reflexões sobre a pesquisa. Às/aos participantes das bancas de qualificação e defesa de tese pelas contribuições teóricas e metodológicas.

Às professoras e amigas feministas Cláudia Maia, Maria Elizabeth Carneiro e Jorgetânia Ferreira que me incentivam a continuar trilhando o caminho dos estudos de gênero, nestes tempos sombrios. À professora Dolores Puga e ao professor Losandro Tedeschi pelas ricas contribuições na banca de defesa.

Aos/Às amigos/as e colegas da república, Tadeu um irmão com quem contei em momentos angustiosos da vida e da pesquisa, parceiro de caminhadas no parque Sabiá, *Tai Chi Chuan* e comidas caseiras. A amigo Artur pelos indizíveis momentos partilhados, entre conversas, séries, comidas caseiras, feiras, caminhadas e peças teatrais e por se dispor em ajudar-me nos trâmites de impressão e entrega do texto de qualificação e defesa. À amiga Patrícia Giseli pela atenção, boa vontade e gentileza em auxiliar-me com a impressão de documentos dos quais precisei.

Agradeço ainda aos colegas de república e curso Auricharme, Carolina, Nathália, Mariana, Adriana, Esdras, Jean, Caio, Júlio Cesar Meira, Luciana Tavares, Cláudia Guerra e demais colegas de disciplinas da pós-graduação. À Dulcina pelo apoio desde os idos de 2007. Aos funcionários da secretaria de PPGHIS, Stênio e Josiane, pela prontidão e carinho.

Ao meu companheiro e namorado Philippe Nunes pelo amor, carinho e por estar presente fortalecendo-me no dia-a-dia. À minha família, em especial Maria, minha mãe querida, que me ensinou a apreciar histórias, ensinou-me a ser forte e persistente, tendo partido durante este último ano de escrita, sendo que, até mesmo o processo de sua partida ensinou-me imensamente sobre como enfrentar as adversidades de pé. À minha cunhada Tainara e ao meu irmão Aldo e aos sobrinh@s, Beatriz e Ícaro, cujas descobertas diárias, enquanto pessoas estreadas no mundo despertam-me para novas formas de aprender e ensinar. À Marilac pelo apoio e pelas longas e profícuas conversas. Aos/às amig@s Nayara Antunes, Feliciano Gonçalves, Shirley Rosa, Pablo Henrique, Thales, Maria Edna, Sheila, Kátia e Graciele pela amizade que tornou menos árdua a caminhada. Devo também a Feliciano a correção de parte do texto. Ao amigo Lauro Sérgio, que desde outros tempos, vem contribuindo com meu crescimento intelectual.

Ao amigo Gerferson Damasceno pela camaradagem, pelas nossas discussões sobre gênero e por gentilmente me auxiliar nos ajustes finais deste texto.

Aos/Às amigos/as e colegas do IFNMG em especial Ana Cláudia, Bergston, Edna Salgado, Ana Clara que me acolheram em Salinas. À Maria Bethânia que embalou esta escrita com suas canções sobre o tempo. Aos meus gatos pela tranquilidade que me transmitem, ensinando-me a degustar a vida lentamente, um minuto de cada vez.

À FAPEMIG pela bolsa durante os dois primeiros anos e ao IFNMG/Salinas pela liberação das atividades docentes que tornou viável a pesquisa.

*À minha saudosa mãe
Maria, bem como a
todas as trabalhadoras
domésticas latino-
americanas, cujas
infâncias e juventudes
foram consumidas no
trabalho doméstico.*

RESUMO

Quais representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas são veiculadas na novela *Cheias de Charme*? Essa questão norteia a pesquisa. No momento em que se votava o Projeto de Lei que alterou a legislação sobre o trabalho doméstico no Brasil, a chamada PEC das domésticas, foi lançada pela emissora Rede Globo a novela *Cheias de Charme*, apregoada como a primeira a exibir como protagonistas trabalhadoras domésticas. Por meio do conceito de representação Social, bem como, de imaginário Social foram analisados os sentidos acerca das trabalhadoras domésticas e do trabalho doméstico veiculados na novela. Esta foi compreendida como resultado das relações de poder vigentes na sociedade brasileira no momento em que foi produzida e difundida, bem como portadora de sentidos de outros tempos da história do país. Sua análise portanto, permite entrever continuidades e/ou transformações nas formas como as trabalhadoras domésticas e o trabalho doméstico têm sido significados pela referida sociedade. Questões relativas ao trabalho doméstico são pinceladas na trama, cuja ênfase é ascensão meteórica das três personagens que formam um trio de cantoras denominado de *empreguetes*. Diferenciação social, ascensão social individualista e estrelato são as linhas que norteiam a trama, na qual são reiteradas, utilizando o recurso do humor, representações tradicionais sobre as domésticas. Tais representações são permeadas de construções de gênero, raça, classe e origem regional que fazem parte do processo de subalternização que as trabalhadoras domésticas vivenciam no país.

Palavras-chave: trabalhadoras domésticas, novela, trabalho doméstico, representações sociais, gênero, raça, mulheres negras.

ABSTRACT

What social representations about domestic workers are conveyed in the soap opera *Cheias de Charme*? This question guides research. At the moment of voted the Law Project that changed the legislation sobre the domestic work in Brazil, the denominate PEC of the domestic workers, it was launched through the Rede Globo the soap opera "*Cheias de Charme*", proclaimed as the first display as the protagonist domestic workers. By means of the concept of Social Representation, such as, from Social Imaginary, were analyzed the meaning about domestic workers and domestic work conveyed in the soap opera. This was understood as a result of the current power relations in brazilian society at the time it was produced and disseminated, as well as bearer of meanings from other times in the history of the country. Its analysis therefore, allows anticipate continuities and / or transformations in the ways in which domestic workers and the domestic work have been signified by the said society. Issues related to domestic work are brushstrokes in the plot, whose emphasis is the meteoric rise of the three characters who form a trio of singers denominate "empreguetes". Social differentiation, individualist social ascension and stardom are the lines that guide the plot, in which are reiterated, using the humor appeal, traditional representations about the domestic workers. These representations are permeated by constructions of gender, race, class and regional origin that are part of the process of subalternization that the domestic workers live in the country.

Keywords: domestic workers; soap opera; domestic work; social representation; gender; race; afro-american women

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Segundo a Emissora, a novela <i>Cheias de Charme</i> valorizou as domésticas	48
Figura 02	O trio chega aos estúdios do Programa “ Mais você”	60
Figura 03	Valdelícia vê sua patroa na TV	72
Figura 04	Preâmbulo para a periferia	88
Figura 05	Penha exhibe seu carro novo para a amiga	89
Figura 06	Merchandising de sabão em pó	96
Figura 07	Reportagem retirada da Revista Veja	104
Figura 08	Penha aconselha Dinha	117
Figura 09	Dinha tenta se aproximar de Inácio	118
Figura 10	Dinha samba na cozinha	125
Figura 11	Dinha seduz Inácio	135
Figura 12	A sedução a Inácio	135
Figura 13	Dinha e Inácio se beijam	136
Figura 14	Valdelícia e Cida se encontram no mercadinho	146
Figura 15	Valdelícia orienta a nova empregada	152
Figura 16	Jurema se assusta ao ver a bolsa de Lígia no chão	157
Figura 17	Jurema orienta a criança.	158
Figura 21	Sequência de imagens “ Churrasco na laje”	180
Figura 22	Sequência de imagens “Festa no Borracho”	181
Figura 23	Condomínio CasaGrande	182
Figura 24	Sidney e Rosário discutem	202
Figura 25	Sequência “Expressão facial de Cida ao saber que terá a carteira de trabalho assinada”	206
Figura 26	Sequência: “Cida é chamada para uma conversa com Sônia, Valdelícia observa.	211

Figura 27	Sequência: “ Conrado encontra Cida engraxando sapatos”	227
Figura 28	Duas trabalhadoras domésticas, “Com uniforme, sem uniforme”	232
Figura 29	Sequência “Cida deixa o trabalho doméstico”	245
Figura 30	Sequência: “Marias sensuais”	242
Figura 31	Sequência: Lígia depara-se com Alejandro e Brunessa aos beijos em sua casa	248
Figura 32	Penha repreende Jurema por ter deixado o patrão a sós com Brunessa	250
Figura 33	Semelhanças entre Socorro e Chayene	255
Figura 34	Socorro e Chayene paramentadas para um show.	259

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DIEESE- Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos.

FENATRAD Federação Nacional de Trabalhadoras Domésticas

IBOPE Instituto Brasileiro de opinião e estatística, sigla usada também como sinônimo de audiência e prestígio.

IPEA Instituto de Pesquisa e Estatística Aplicada

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

OIT Organização Internacional do Trabalho

ONU Organização Nacional das Nações Unidas

Vozes mulheres

*A voz da minha bisavó ecoou criança nos porões do navio.
Ecoou lamentos de uma infância perdida.
A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe ecoou baixinho revolta no fundo das cozinhas alheias,
debaixo das trouxas de roupagens sujas dos brancos,
pelo caminho empoeirado rumo à favela.
A minha voz ainda ecoa versos perplexos com rimas de sangue e fome.
A voz de minha filha recolhe todas as nossas vozes recolhe em si
as vozes mudas caladas engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha recolhe em si a fala e o ato
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha se fará ouvir a res sonância
o eco da vida-liberdade.*

(Conceição Evaristo)

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
Apresentação da pesquisa.....	11
A opção pela novela enquanto fonte.....	32
Metodologia.....	37
Breve apresentação das personagens e tramas.....	39
Apresentação dos capítulos.....	44
CAPÍTULO I – Trabalho doméstico: conflito entre domésticas e patroas, consumo e ascensão.....	47
1.1 Domésticas X patroas na TV: da cozinha aos holofotes.....	47
1.2 As domésticas vão às compras: ascensão individual e diferenciação social.....	84
CAPÍTULO II – gênero, etnicidade e trabalho: as representações das mulheres negras trabalhadoras domésticas em <i>Cheias de Charme</i>.....	111
2.1 Representações sociais sobre as mulheres negras: o entrelaçamento de gênero e raça.....	111
2.2 A personagem Dinha e a constituição do estereótipo da mulata em <i>Cheias de Charme</i>	116
2.3 A personagem Valdelícia: a constituição das personagens femininas negras como essencialmente domésticas.....	145
2.4 Jurema: A constituição da trabalhadora doméstica negra como supersticiosa e cômica.....	156
2.5 Novas representações sobre as domésticas?: A babá universitária.....	164
2.6 CasaGrande e Borrvalho: as divisões raciais dos espaços urbanos em <i>Cheias de Charme</i>	177

CAPÍTULO III- A produção de sentidos acerca do trabalho doméstico e das trabalhadoras domésticas em <i>Cheias de charme</i>	196
3.1 O imaginário Social e a teledramaturgia.....	196
3.2 Os sentidos sobre raça na construção do trabalho doméstico e das mulheres que dele se ocupam em <i>Cheias de Charme</i>	201
3.3 Cida/Cinderela: O trabalho doméstico como ignominiosa herança	204
3.4 Marias sensuais: O sistema sexo-gênero em funcionamento na constituição das personagens domésticas em <i>Cheias de Charme</i>	238
3.5 Chayene e Socorro: O reflexo no espelho.....	254
CONSIDERAÇÕES FINAIS	263
FONTES.....	270
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	270
SITES CONSULTADOS	278
ANEXOS.....	280
Anexo I.....	280
Anexo II.....	284

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apresentação da pesquisa

Esta pesquisa é desdobramento de reflexões iniciadas durante a graduação, que se prolongaram no mestrado e continuarão posteriormente, visto não ser possível esgotá-las no processo de doutoramento.

O propósito que se busca alcançar é compreender a produção, veiculação e recepção de representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas na telenovela *Cheias de Charme*, exibida entre 16 de Abril e 28 de Setembro do ano de 2012, no horário das dezenove horas, na emissora Globo¹ totalizando 143 capítulos, primeira novela escrita pela dupla de autores Izabel de Oliveira e Felipe Miguez, foi dirigida por Denise Sarraceni.²

O que me levou a essa pesquisa foi a inquietação ante a percepção de sentidos negativos e jocosos acerca das trabalhadoras domésticas percebida no convívio social e veiculados nos produtos midiáticos, em específico as telenovelas e outros programas veiculados na televisão. Durante a adolescência, dediquei-me ao trabalho doméstico como forma de garantir a sobrevivência material, trabalhando como doméstica até ingressar na universidade. Exceto pelo ingresso no ensino superior, essa também foi a trajetória de minha genitora, de sua mãe e irmãs. Durante esse período como doméstica, vivenciei várias situações de desprezo social em relação a mim e relacionado à função que desempenhava. Tais experiências me marcaram negativamente, levando-me, em muitas situações, a ocultar minha profissão. Esse estigma que marca a profissão e que naquele momento me marcava enquanto trabalhadora doméstica causava-me angústia.

Já na graduação, durante a escolha de um tema para o projeto de conclusão de curso, optei por pesquisar acerca da categoria “trabalhadoras domésticas”³, visto que o desprestígio vivenciado no desempenho da função me inquietava, conduzindo-me a compreender historicamente as razões da existência de tais sentidos negativos. O projeto de monografia se

¹ A mesma trama foi reexibida na sessão de reprises desta emissora, *Vale a pena ver de novo*, entre 19 de setembro de 2016 e 21 de março de 2017, em 132 capítulos.

² Para maiores informações, consultar ficha técnica (Anexo I)

³ A pesquisa desenvolvida durante a graduação intitulada “Estar e não ser”: O cotidiano das empregadas domésticas em Montes Claros (1960-1980) orientada por Cláudia de Jesus Maia foi premiada pela Secretaria Municipal de Cultura em ocasião do aniversário de 150 anos da cidade de Montes Claros.

desdobrou em mestrado, no qual acabei por discutir a violência de gênero contra trabalhadoras domésticas em Montes Claros.

O desejo inicial de compreender a produção histórica de representações sociais acerca do trabalho doméstico e das trabalhadoras domésticas, que norteou o início de minha jornada acadêmica, continuou insatisfeito. A proposta de doutorado foi construída com vistas a atender essa inquietação e oferecer uma contribuição para se pensar a interseccionalidade de gênero raça e classe na produção discursiva acerca das trabalhadoras domésticas e vislumbrar os efeitos de tais sentidos na forma como tais sujeitos são significados socialmente. Vi na confluência entre os estudos de gênero e estudos acerca das representações sociais e imaginário, tomando como fonte de análise a telenovela *Cheias de Charme*, a possibilidade de inteligibilidade da produção social dos sentidos sobre o trabalho doméstico e acerca das trabalhadoras domésticas no Brasil contemporâneo.

Desta forma, a atenção dispensada à análise das representações produzidas na telenovela *Cheias de Charme* se interliga diretamente às minhas experiências enquanto sujeito social, mas também responde a uma demanda da sociedade em que vivo. As relações entre trabalhadoras domésticas e suas patroas, o trabalho doméstico e as desigualdades que comporta, com recorte na sociedade brasileira, são objeto de minhas inquietações acadêmicas visto estarem diretamente relacionadas às minhas próprias vivências e trajetória de vida enquanto mulher negra e ex-empregada doméstica, mas, sobretudo por responder à necessidade de se discutir as questões relativas à categoria marcada pelas desigualdades de gênero, raça e classe. Tal perspectiva de análise se situa no que Eleni Varikas se refere como *Stand Point Theories*, quando a autora rebate a ideia de que haja um lugar neutro a partir do qual seja possível produzir uma abordagem:

[...] o outro (tal como “nós”) fala sempre de um lugar, e com frequência, esse lugar está inextricavelmente ligado ao nosso. As mulheres de cor de que fala Bell Hooks não habitam um além radical; elas mesmas, e seus pontos de vista, fazem parte de uma história social e de uma configuração de relações sociais de dominação e de exclusão sintomática da modernidade ocidental.⁴

Nesse ponto de vista, longe de buscar a neutralidade, que sei ser inalcançável, priorizo marcar meu lugar de fala, como sócio-historicamente localizado e marcado por vivências de exclusão e resistência.

⁴ VARIKAS, Eleni. *A Escória do mundo: Figuras do pária*. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p.147.

A categoria gênero, aqui compreendida como a produção sociocultural e discursiva das diferenças e hierarquias entre feminino e masculino, atravessada pelas construções sociais de raça/etnia, classe social e sexualidade, é uma chave para a compreensão do desprestígio social e cultural vivenciado pelas trabalhadoras domésticas. Para tanto me valho da noção de gênero apresentada por Joan Scott em seu paradigmático texto *gênero uma categoria útil de análise histórica*. Após pontuar criticamente as formas pelas quais o termo gênero havia sido utilizado nas pesquisas até o momento em que escreve, Scott apresenta sua forma de pensar a categoria, como um “campo primário no interior do qual, ou por meio do qual o poder é articulado”. Para tanto a historiadora apresenta sua noção de poder:

É preciso substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por algo como o conceito de poder de Michel Foucault, entendido como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em “campos de força” sociais. No interior desses processos e estruturas há espaço para um conceito de agência humana concebida como a tentativa parcial (pelo menos parcialmente racional) para construir uma identidade, uma vida e um conjunto de relações, uma sociedade estabelecida dentre de certos limites e dotada de uma linguagem-uma linguagem conceitual que estabeleça fronteiras e contenha ao mesmo tempo, a possibilidade de negação, de resistência, da reinterpretação e permita o jogo da invenção metafórica e da imaginação.⁵

O gênero enquanto campo primário das relações de poder é possível ser pensado a partir da noção de poder foucaultiana que, apesar de considerar que os indivíduos estão imersos numa teia de relações, sendo subjetivados discursivamente, concebe espaço para agência humana, a possibilidade dos indivíduos de resistirem às injunções do social.

Scott critica a restrição do pensamento sociológico em pensar o gênero apenas no interior das relações de parentesco, conforme a teórica:

Temos necessidade de uma visão mais ampla que inclua não somente o parentesco, mas também (especialmente para as complexas sociedades modernas) o mercado de trabalho (um mercado e trabalho sexualmente segregado faz parte do processo de construção de gênero) a educação (as instituições de educação somente masculinas, não mistas, ou de co-educação fazem parte do mesmo processo de construção de gênero) (...) O gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia e na organização política, que, pelo menos em nossa sociedade, operam atualmente de maneira amplamente independente do parentesco.⁶

⁵ SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p.86

⁶ SCOTT, 1995, p.87

A inovação do pensamento de Scott é marcar a necessidade das/os historiadoras/es de refletirem sobre a forma como a categoria gênero altera as formas de produção do conhecimento social, não apenas acrescentando as mulheres à uma história já pronta, mas repensando modelos de análise que até então não se tinham atentado para o gênero enquanto organizador das relações de poder nos vários períodos da história humana. De acordo com ela: “Os/as historiadores/as precisam (...) examinar as formas pelas quais as identidades generificadas são substancialmente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades de organizações e representações historicamente específicas.”⁷

Tal teorização sobre gênero possibilita pensar como o trabalho doméstico foi historicamente atribuído às mulheres e por estas habitualmente desempenhado, tendo sido relacionado às funções reprodutivas e feminilizado, tal divisão se sustentou e se sustenta num aparato simbólico que legitima a desigualdade. Assim, por ser historicamente considerado aptidão própria do feminino, logo ganha sentidos de não-trabalho, de função natural, relacionado à maternidade e às atividades sexuais desempenhadas no interior do casamento.⁸ Nota-se, nessa perspectiva, um duplo movimento: por um lado há a valorização discursiva da “dona-de-casa”, “mãe de família”, “rainha do lar” que ocuparia um pretensio lugar de destaque no seio familiar; por outro, as funções a ela atribuídas são desvalorizadas, invisibilizadas como trabalho, consideradas aptidões naturais.

O trabalho doméstico remunerado é uma forma de delegar as “funções da dona-de-casa” para outra mulher, geralmente de outra classe social e etnia. Convém enfatizar que sua existência mantém intocada a não divisão de tarefas domésticas entre os integrantes da família ou indivíduos que dividem a mesma casa. A trabalhadora doméstica assume funções naturalizadas como femininas e inferiorizadas, das quais suas patroas e patrões podem se livrar graças ao prestígio social e econômico. Ao mesmo tempo, a doméstica não desfruta do pretensio *status* de “dona-de-casa”. Em razão disso, muitas mulheres que atuam como trabalhadoras se referem ao local de trabalho como “casa dos outros”, em oposição à sua própria casa, na qual comumente desempenham funções domésticas não remuneradas e ocupam o lugar social de “dona-de-casa”. Epíteto este que serve para atenuar e legitimar a exploração das mulheres no interior de suas famílias.

⁷ Ibidem, p.88.

⁸ Importante destacar que tanto a maternidade, quanto as funções sexuais, são práticas que já foram analisadas e desnaturalizadas. Cf.: BADINTER, Elizabeth. Um amor conquistado: O mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; ESPEJO, Beatriz. Manifiesto Puta. Córdoba: BellaTerra, 2009.

Tal construção simbólica é parte de um dispositivo que funcionou e funciona no sentido de coagir as mulheres ao casamento e à maternidade. Cláudia Maia demonstra em sua obra *A invenção da solteirona*, como enunciados foram articulados entre o final do século XIX e meados do século XX para construir o casamento e a maternidade como primordial à vida das mulheres, e ao mesmo tempo, estigmatizar as mulheres que fugiram a tais “destinos”. No entanto, conforme a autora, o casamento restringia legalmente o desenvolvimento pelas mulheres, de uma carreira fora do lar, assim, passou-se a sublinhar positivamente a ação das mulheres na gestão da casa:

Com o princípio neolocal de residência da família conjugal, o casamento oferecia ainda às mulheres a “soberania” e o governo do lar. (...) as possibilidades de autonomia para as esposas se tornavam legalmente mais restritas já que seu trabalho fora de casa poderia ser controlado pelo marido e ela estava interdita de administrar os bens da família. O governo de forma racional da casa emergiu, assim, como maneira de compensar as esposas pela ausência de uma carreira profissional fora do âmbito doméstico e de autonomia nos negócios da família. Ele foi, também, uma estratégia para convencê-las de que sua “subordinação” nas relações conjugais, (...) era “muito reduzida”, uma vez que elas teriam o “direito” de administrar as despesas domésticas. Tratava-se antes, de uma divisão de tarefas no âmbito da família tendo em vista as “aptidões naturais” determinadas pelo sexo.⁹

Quando as mulheres trabalhadoras domésticas dizem “casa dos outros” para se referirem ao seu lugar de trabalho, estão envoltas num aparato discursivo que ao longo da história tem funcionado no sentido de naturalizar o trabalho doméstico não remunerado como obrigação da “dona-de-casa/mãe de família/rainha do lar”, ou seja, só trabalham de forma remunerada na “casa dos outros”.

Já o termo raça aqui é utilizado para problematizar as construções políticas/ideológicas que operam instituindo hierarquias e subalternidades. Felizmente, seu sentido biologistas foi solapado ao longo do tempo ao se firmar a existência de apenas uma raça, a humana, no entanto, tal noção ainda funciona como construção simbólica estabelecendo diferenças e desigualdades. Conforme Munanga:

A maioria dos pesquisadores brasileiros que atuam na área das relações raciais e interétnicas recorrem com mais freqüências ao conceito de raça. Eles empregam ainda este conceito, não mais para afirmar sua realidade biológica, mas sim para explicar o racismo, na medida em que este fenômeno continua a se basear em crença na existência das raças hierarquizadas, raças fictícias ainda resistentes nas representações mentais e

⁹ MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona: Conjugalidade moderna e terror moral*.(1890-1948) Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011, p.152

no imaginário coletivo de todos os povos e sociedades contemporâneas. Alguns, fogem do conceito de raça e o substituem pelo conceito de etnia considerado como um lexical mais cômodo que o de raça, em termos de “fala politicamente correta”. Essa substituição não muda nada à realidade do racismo, pois não destrói a relação hierarquizada entre culturas diferentes que é um dos componentes do racismo. Ou seja, o racismo hoje praticado nas sociedades contemporâneas não precisa mais do conceito de raça ou da variante biológica, ele se reformula com base nos conceitos de etnia, diferença cultural ou identidade cultural, mas as vítimas de hoje são as mesmas de ontem e as raças de ontem são as etnias de hoje. O que mudou na realidade são os termos ou conceitos, mas o esquema ideológico que subentende a dominação e a exclusão ficou intato. É por isso que os conceitos de etnia, de identidade étnica ou cultural são de uso agradável para todos: racistas e anti-racistas. Constituem uma bandeira carregada para todos, embora cada um a manipule e a direcione de acordo com seus interesses.¹⁰

Considerando que raça funciona como categoria política no estabelecimento de assimetrias, aqui a utilizo para problematizar as permanências das desigualdades que nela se firmam. Em se tratando das trabalhadoras domésticas é uma categoria profundamente marcada pelos seus efeitos, preponderantemente composta por mulheres negras que vivenciam as desigualdades advindas das construções sobre gênero e raça presentes no imaginário social e que operam estabelecendo hierarquias ao longo da história.

Ambicionando compreender o processo de produção e circulação das representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas no Brasil, vislumbrei a possibilidade de analisar a telenovela *Cheias de Charme*, exibida pela emissora Globo de televisão, no período compreendido entre 16 de abril de 2012 a 28 de setembro desse mesmo ano.

Em 2012, quando a novela *Cheias de Charme* foi ao ar, a votação da Proposta de Emenda Constitucional 66/2012, popularmente chamada PEC das domésticas, estava em plena discussão na sociedade brasileira, correspondendo a um desdobramento da PEC 478/2010, apresentada pelo deputado Carlos Bezerra, em 2010, que propunha a revogação do parágrafo 7º da Constituição Federal de 1988, que estabelecia a diferenciação dos trabalhadores domésticos em relação aos demais. O início da justificativa dessa proposta remete ao ano de 2008, quando se discutia a isonomia do trabalho:

Desde 2008, está sendo elaborada, no âmbito do Poder Executivo, uma Proposta de Emenda à Constituição para estabelecer um tratamento isonômico entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais brasileiros. A tarefa foi entregue a um grupo

¹⁰ MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br> > p.12

multidisciplinar que envolveu a Casa Civil e os Ministérios do Trabalho e Emprego, da Previdência Social, da Fazenda e do Planejamento, Orçamento e Gestão.¹¹

Com base no trecho acima, observa-se que as discussões acerca da expansão dos direitos das trabalhadoras domésticas nos espaços de decisão governamentais se iniciam antes do ano de 2012. A aprovação da PEC 66/12 ocorreu em Março do mesmo ano, promovendo alterações no parágrafo 7º da Constituição Federal, com vistas a garantir às/aos trabalhadoras/es domésticos/as vários direitos que até então lhes haviam sido negados. A novela *Cheias de Charme* inicia-se em abril, ou seja, um mês após a aprovação da PEC 66/2012.

Promulgada em abril de 2013, a PEC 66/12 transformou-se na Emenda Constitucional 72/2013, assegurando às/aos trabalhadoras/es domésticas/os os seguintes direitos: a obrigatoriedade do pagamento de salário mínimo, a garantia de irredutibilidade salarial, pagamento de décimo terceiro salário, repouso semanal remunerado, férias anuais remuneradas de 30 dias, licença maternidade de 120 dias, licença paternidade de 5 dias, aposentadoria pelo INSS, jornada de trabalho de 8 horas diárias e limitada a 44 horas semanais, direito ao pagamento de horas extras, proibição de qualquer discriminação ao trabalhador com necessidades especiais, proibição de trabalho noturno para menores de 16¹².

Tais mudanças na legislação foram desdobramentos dos movimentos de trabalhadoras domésticas, dos quais já se tem notícia desde o final da década de 1930 do século passado. Em 1936, Laudelina de Campos Melo organizou, em Campinas, um movimento de trabalhadoras domésticas com vistas a buscar melhorias para o exercício da atividade doméstica remunerada, bem como para lutar contra o racismo operante no cotidiano das trabalhadoras, em sua maioria mulheres negras¹³. Além de Laudelina, inúmeras outras mulheres desde a primeira metade do século XX lutam por transformações, sendo que o Brasil, segundo dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT), é atualmente o país com maior contingente sindical de trabalhadoras domésticas, contando com cerca de trinta sindicatos espalhados pelo país.¹⁴

¹¹ Proposta de emenda à constituição nº 478/2010, apresentada pelo deputado Carlos Bezerra PMDB-MT, em 2010. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=755258&filename=PEC+478/2010> Acesso em 22 de abril de 2016.

¹² SILVA, Benedita da. *Novos direitos das trabalhadoras domésticas*. Brasília: 2013, p.9-10.

¹³ PINTO, Elizabeth Aparecida. *Etnicidade, gênero e Educação: a trajetória de vida de D. Laudelina de Campos Melo (1904-1991)*, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1993, 377-379.

¹⁴ SILVA, 2013, p.8.

Ainda em 2012, fazendo jus à tendência da emissora líder¹⁵ de apresentar tramas no estilo novela de intervenção, com vistas a conquistar audiência e demonstrar pertinência social, foi lançada a novela *Cheias de Charme*, apresentada como a primeira a ter empregadas domésticas como protagonistas.

Segundo Silvia Helena S. Borelli, as “novelas de intervenção” começam a ser produzidas a partir de 1970, como parte de transformações feitas no modelo narrativo do melodrama:

O principal deslocamento de eixo temático pode ser detectado na ênfase que se coloca, a partir daí, nos enredos voltados à veiculação de imagens da realidade brasileira. Incorpora-se à trama um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens. Articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana aos fatos políticos, culturais e sociais, significativos da conjuntura no período. Essa nova forma inscreve-se na história das telenovelas como uma característica particular da produção brasileira; e essas narrativas denominadas “novelas verdade”, que veiculam um cotidiano que se propõe crítico, por estar mais próximo da vida “real” e por pretender desvendar o que se encontraria ideologicamente camuflado na percepção dos receptores.¹⁶

Esse viés de intervenção social inserido nas tramas a partir da década de 1970 se explica também pela entrada de autores e diretores oriundos do teatro e cinema de esquerda na televisão, como Dias Gomes, Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Oduvaldo Viana Filho, entre outros¹⁷. Eles marcaram a produção da década de 1980 e suas influências persistem ainda nas novelas da emissora, através da produção de textos que trazem temas e questões próprios do debate público para suas tramas.

O lançamento da novela *Cheias de Charme* coincide, portanto, como a discussão que se desenrolava na sociedade brasileira acerca da expansão dos direitos das/os trabalhadoras/es domésticas/os. A proposta e votação da PEC estiveram relacionadas tanto à minimização das desigualdades vivenciadas pelas/os trabalhadoras/es domésticas/os, respondendo a uma demanda histórica dos movimentos sociais de trabalhadoras domésticas, como à possibilidade de aumento da arrecadação através da tributação das atividades domésticas

¹⁵ Sempre que utilizar emissora líder, estou fazendo referência à emissora Globo. Esse termo foi utilizado por Cristiane Costa no livro *Eu compro essa mulher*, para se referir à emissora.

¹⁶ BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas: padrão de produção e matizes populares*. SP: Paulos, 2005, p.197-198.

¹⁷ PIQUEIRA, Maurício Tintori. Ruído no sistema: o naturalismo, o nacional, o popular e o moderno nas telenovelas da Rede Globo de televisão (1969-1980). *Projeto História*, São Paulo, n.36, p. 421-428, jun. 2008, p.425.

remuneradas pelo Estado, marcando a tentativa de controle do serviço doméstico e das/os trabalhadoras/es.

As discussões que ocorriam em 2012 sobre a extensão dos direitos trabalhistas às trabalhadoras domésticas resultam de uma longa trajetória de lutas. Desde a década de 1930 que se tem notícia de organizações com o propósito de transformar a realidade das trabalhadoras domésticas. Desde então, há referência a várias ações de sujeitos sociais individuais e coletivos que lutaram e lutam pela ampliação dos direitos trabalhistas e sociais das trabalhadoras domésticas. Aqui destaco a Deputada Federal Benedita da Silva e a presidenta da Federação Nacional de Trabalhadoras domésticas (FENATRAD)¹⁸, Creuza Oliveira, ex-empregadas domésticas e suas trajetórias de luta em favor da categoria¹⁹.

Na TV, *Cheias de Charme* foi apresentada como a primeira novela a trazer as empregadas domésticas como protagonistas, ou seja, anunciou-se uma inovação nas tradicionais representações dessas profissionais. Nessa trama, elas são protagonistas, jovens, magras e sonhadoras. Nesse sentido, cumpre salientar que, ao longo do tempo, predominaram nas telenovelas determinadas representações das domésticas, como figuras risíveis e cômicas, sendo que, nestas construções, o caráter caricato é comumente relacionado ao corpo gordo, à cor negra e ao sotaque nordestino. Essa produção simbólica ocorre paralela à produção de assimetrias sociais, inferindo-se que tais representações exibem, mas também legitimam a desigualdade vivenciada pelas profissionais domésticas.

As principais questões que nortearam minha pesquisa são: A trama traz novas representações sobre as mulheres trabalhadoras domésticas? Quais sentidos são construídos sobre essa categoria profissional na referida novela? Como a novela *Cheias de Charme* dialoga com as questões relativas ao trabalho doméstico discutidas na sociedade do período em que é lançada? Em que medida e de quais formas a telenovela se apropria de questões caras aos movimentos de trabalhadoras domésticas e se pretende porta-voz da categoria?

¹⁸ A Federação Nacional de Trabalhadoras Domésticas (FENATRAD) foi criada em 1997 culminando o processo de reorganização das associações de trabalhadoras domésticas que se iniciou no final da década de 1970. Em 1989 durante o VI Congresso Nacional de Trabalhadoras domésticas foi criado o Conselho Nacional de Trabalhadoras domésticas e aprovado o Estatuto do conselho. Organizou-se com dificuldades os encontros estaduais para tratar das pautas apresentadas nos Congressos Nacionais. Em 1997 foi criada a FENATRAD, tendo ocorrido também a filiação à Central Única de Trabalhadores (CUT) e o intercâmbio com a Confederação Nacional de trabalhadores do Comércio e Serviços (CONTRACTS) que é a Federação do ramo de Serviços no qual se insere o trabalho doméstico enquanto atividade. A FENATRAD está sediada em Salvador e abarca 37 sindicatos distribuídos em 15 estados e tem como sua atual presidenta Creuza de Oliveira. Disponível em : <https://sinddomcampinas.wordpress.com/historia/> Acesso em 02/10/2017

¹⁹ Em 2014, durante o Seminário Gênero e Trabalho, realizado na Universidade Federal de Uberlândia, assisti a uma mesa redonda com a presença de Creuza de Oliveira, na qual ela relatou parte de sua trajetória de vida como trabalhadora doméstica e seu fazer político na militância em favor das trabalhadoras domésticas.

Como as representações de gênero, raça e classe em funcionamento na trama operam no estabelecimento das assimetrias percebidas na sociedade contemporânea?

Por considerar que o gênero televisivo novela é muito popular no Brasil e na América Latina, acredito que seja um importante veículo de produção e circulação de representações sociais. A telenovela lida com o imaginário social, visto que, para que seja bem recepcionada, é necessário que estabeleça um constante diálogo com a sociedade e o contexto social em que está inserida. Assim, ao mesmo tempo em que se apropria de temas pertinentes para a sociedade e os apresenta de forma inteligível, produz e dissemina sentidos sobre relações, grupos e instituições sociais.

Nesta pesquisa, utilizo a categoria analítica “representação social” a partir da definição proposta por Serge Moscovici e Denise Jodelet²⁰, que a entendem como formas através das quais os indivíduos conhecem e significam o mundo. De acordo os autores, conhecemos o mundo através das representações sociais, uma vez que elas medeiam nosso processo de apreensão do mundo. São também comunicadas pelos sujeitos sociais, correspondendo a um saber socialmente compartilhado. Essa definição serve para pensar a telenovela e os sentidos que são reiterados nessas produções acerca das trabalhadoras domésticas, bem como seus efeitos, visto que, conforme Judith Butler: “A linguagem pressupõe e altera seu poder de atuar sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições.”²¹

As telenovelas se sucedem num ritmo acelerado e sentidos são produzidos e reiterados acerca de inúmeros sujeitos, aqui em específico pensamos as mulheres que se ocupam do trabalho doméstico. Vistas diariamente por muitas pessoas, tanto no Brasil quanto em outros países²², elas criam e veiculam representações sociais que são compartilhadas por inúmeros sujeitos sociais.

No tocante à criação das representações, Moscovici tece as seguintes considerações:

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao

²⁰ JODELET, Denise (org.) *Representações sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

²¹ BUTLER, Judith. *Problema de gênero: Feminismo subversão da Identidade e desejo*. Civilização brasileira. 2004, p. 169.

²² Entre 2013 e 2016, *Cheias de Charme* foi exibida em cerca de 76 países, com o título de “Encantadoras” nos países de língua espanhola e “Sparkling Girls” nos de língua inglesa. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cheias_de_Charme#Exibi.C3.A7.C3.A3o_internacional> Acesso em: 19/10/2017

nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem.²³

Nesse sentido, pode-se afirmar que as novelas, enquanto produtos da comunicação, são portadoras de representações sociais, que podem ser inovadoras e/ou tradicionais.

As personagens empregadas domésticas nas telenovelas brasileiras são, em sua maioria, mulheres negras e subservientes²⁴. Historicamente, esses sentidos vão produzindo efeito de verdade e passam a constituir mesmo a realidade que pretendem representar.

A categoria “imaginário” permite compreender como são produzidas as representações sociais das trabalhadoras domésticas nas telenovelas. Consideramos o imaginário como o conjunto das representações sociais que perpassa todas as instâncias de dada formação social. De acordo com Baczko “o imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem.”²⁵

A importância de se tomar o imaginário social como objeto reside no importante papel que este desempenha nas formações sociais. Baczko (1985) afirma que o imaginário funciona como regulador da vida social, sendo que “as referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais.”²⁶

A historiadora feminista Tânia Navarro-Swain no texto *Você disse Imaginário?* destaca o peso das construções simbólicas para as sociedades humanas:

a vida social produz, além de bens materiais, bens simbólicos e imateriais, um conjunto de representações, cujo domínio é a comunicação, expressa em diferentes tipos de linguagem, discursos que se materializam em textos imagéticos, iconográficos, impressos, orais, gestuais etc.²⁷

É a partir da comunicação social que as representações são produzidas, compartilhadas e propagadas, conforme a autora em outro texto:

²³ MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia Social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015, p.41.

²⁴ No livro *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, Joel Zito de Araújo traça uma linha cronológica elencando as personagens negras em telenovelas brasileiras. Em se tratando das mulheres, os principais papéis desempenhados nas tramas são o de empregadas domésticas, criadas ou de escravas.

²⁵ BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos - Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 311.

²⁶ Ibidem, p.310.

²⁷ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/brasil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017

Representar nunca é, portanto, uma atividade neutra, pois a emoção e a afetividade impregnam o olhar posto sobre a realidade. As representações e seus corolários, a divisão do mundo, o estabelecimento das normas, dos valores, das hierarquias, dos quadros de vida emergem aos olhos do analista em todos os discursos em todos os textos, inscritos, iconográficos, imagens, símbolos. Expressam igualmente suas condições de produção em redes de sentidos singulares, históricos.²⁸

Navarro-Swain sublinha também a importância do conceito de imaginário para a compreensão das sociedades, bem como as formas pelas quais este pode ser utilizado nas análises, contribuindo para alargar o campo da inteligibilidade social. De acordo com a autora:

o imaginário trabalha um horizonte psíquico habitado para representações e imagens canalizadoras de afetos, desejos, emoções, esperanças, emulações; o próprio tecido social é urdido pelo imaginário — suas cores, matizes, desenhos reproduzem a trama do fio que os engendrou. O imaginário seria condição de possibilidade da realidade instituída, solo sobre o qual se instaura e instrumento de sua transformação.²⁹

Neste viés, o imaginário é espaço tanto de manutenção, quanto de alterações na realidade instituída. Tal noção de imaginário revela-se muito importante para o desenvolvimento desta proposta, visto ser a televisão um importante veículo de produção simbólica. Aprender as representações sociais que são construídas e veiculadas pelas telenovelas é considerado um passo determinante para compreender o imaginário social no período estudado. O principal objetivo é compreender de quais formas o produto televisivo novela contribui para a manutenção ou alteração das hierarquias sociais, a partir da afirmação, reafirmação e deslocamento dos lugares historicamente estabelecidos para as mulheres que se dedicam às atividades domésticas remuneradas. Historicamente a telenovela brasileira tem repetido construções tradicionais de personagens empregadas domésticas. Minha proposta é analisar a forma como *Cheias de Charme* constrói tais personagens, no contexto de efervescência social em torno do tema trabalho doméstico. Acerca das formas pelas quais opera o imaginário Social, Navarro-Swain pontua que:

²⁸ NAVARRO-SWAIN, Tânia. A construção imaginária da História e dos gêneros. In: ALMEIDA, Jaime de (org.). *Caminhos da História da América no Brasil: Tendências e contornos de um campo historiográfico*. Brasília: ANPHLAC, 1998, p. 132

²⁹ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017.

Na medida em que estabelece estereótipos e paradigmas, absorvidos e normatizados socialmente em níveis básicos, como o *status* sexual dos indivíduos, o perfil da ordem familiar, a atribuição de deveres/direitos inerentes a uma suposta “natureza” dos seres, bem como a divisão do trabalho social, o imaginário, através das mais diferentes linguagens, atua como um vigoroso caudal que atravessa obliquamente as formações sociais, penetrando todos seus meandros, em todos os níveis, todas as classes sociais-interclasse-modelando conjuntos/pacotes de relações sociais hegemônicas, cuja duração compreende maior ou menor lapso de tempo.³⁰

Por este viés, é importante considerar que a produção de representações não tem lugar exclusivo nas telenovelas, mas em todos os espaços sociais, entretanto, dada a marcante presença deste produto cultural nos domicílios brasileiros, é imperativo dedicar atenção ao seu potencial enquanto produtor/veiculador de representações sociais. Segundo Liliane Maria Machado, baseando-se em Michel Foucault, afirma que “o imaginário constrói realidades, institui valores e crenças, os quais passam a circular com valor de verdade, constituindo regimes de verdade históricos.”³¹ Para além da manutenção de sentidos tradicionais, no campo simbólico, a teórica sublinha a existência do contra-imaginário:

Seja atualizando mitos, reproduzindo ritos e narrativas fundadoras, abrigando imagens e representações produzidas histórica e socialmente, o imaginário concentra-se em núcleos hegemônicos e abre espaço, ao mesmo tempo, para a formação de resistências, para um contra-imaginário que vem traçar caminhos de transformação.³²

No próprio imaginário há margens de resistência, os sujeitos afetados pelo imaginário, podem investir em outras representações, constituindo um contra-imaginário para e assim se posicionam em relação ao que lhes é oferecido. Tal conceituação auxilia-me a entrever as possíveis reações das mulheres que se dedicam ao trabalho doméstico às representações produzidas na novela acerca de sua categoria profissional e da atividade que exercem.

Nesse sentido, não há uma divisão entre um suposto real e as representações sociais como uma reprodução ou espelho deste real, conforme Baczkó:

³⁰ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: [Http://www.tanianavarrosvain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm](http://www.tanianavarrosvain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm) Acesso em: 02/10/2017

³¹ MACHADO, Liliane Maria Macedo. *E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema sexo/gênero*. 2006. 242p. (Tese de doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas, UnB, Brasília, 2006, p. 25.

³² NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarrosvain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017

No sistema de representações produzido por cada época e no qual esta encontra a sua unidade, o “verdadeiro” e o “ilusório” não estão isolados um do outro, mas pelo contrário unidos num todo, por meio de um complexo jogo dialéctico. É nas ilusões que uma época alimenta a respeito de si própria que ela manifesta e esconde, ao mesmo tempo, a sua “verdade”, bem como o lugar que lhe cabe na “lógica da história.”³³

Seria muito simples pensar as representações como meras cópias do real ou entidades que pairam acima da sociedade materializada, concreta. Pelo contrário, a visão que adotei é de que as representações compõem o real, medeiam as relações sociais, norteiam práticas, produzem corpos, comportamentos, sujeitos. Conforme Denise Jodelet, as representações: “Circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais.”³⁴

A autora enfatiza a presença e pertinência das representações como

Sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros-orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos e desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais. Da mesma forma, elas intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidade pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais.³⁵

Fundamentalmente sociais, as representações têm papel importante no processo de constituição das identidades. Neste aspecto, entrevejo o papel das representações sociais veiculadas na TV nos processos de subjetivação das/os telespectadoras/es. Para pensar sobre esse processo de subjetivação e o papel nele desempenhado pelos produtos midiáticos, recorro à noção de Tecnologia de gênero apresentada por Teresa de Lauretis³⁶.

Lauretis (1994) compreende gênero como construção cultural que se dá através das tecnologias de gênero, que incluem instituições, como a família, religião, bem como discursos diversos, tais como o discurso médico-científico, judiciário, educacional, literário e cinematográfico. Além desses discursos, podem ser incluídos o jornalístico, o publicitário e o ficcional-televisivo. O sistema sexo-gênero funcionaria, segundo a autora, através destes

³³ BACZKO, 1985, p.303.

³⁴ JODELET, Denise. *Representações sociais*: Domínio em expansão. In: JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2001.p.17-18

³⁵ *Ibidem*, p.22.

³⁶ LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Tendências e impasses*: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

dispositivos sociais. Lauretis afirma que, para além dos lugares citados acima, onde obviamente se percebe o processo de constituição da representação de gênero, esta também se processa nos seus processos de desconstrução, na produção artística de vanguarda, na academia e no próprio Feminismo.

Entendo que a constante repetição de imagens sobre as trabalhadoras domésticas na mídia, em específico na televisão, em programas humorísticos, nas telenovelas e nas propagandas publicitárias, acaba por constituir representações sociais que são compartilhadas e funcionam como filtros através dos quais os indivíduos em sociedade veem as mulheres que desempenham a função de trabalhadoras domésticas. Isso repercute na própria subjetivação dessas mulheres, na forma como significam a si mesmas e o trabalho ao qual se dedicam. Sentidos pejorativos ou desqualificadores podem historicamente marcar negativamente um sujeito ou grupo social, interferindo diretamente nas condições de vida, autoimagem, bem como na luta por melhores condições de trabalho, o que não implica afirmar que os sujeitos aceitam passivamente tais imagens e representações. Neste sentido cabe lembrar as reflexões de Certeau acerca do processo de reelaboração pelas quais passam os produtos e espaços sob o domínio dos consumidores:

A análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural “*fabrica*” durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui.³⁷

Malgrado considerar que as/os telespectadoras/es não absorvem passivamente os discursos presentes nos produtos culturais televisivos, acredito que a reiteração constante de certos sentidos, têm efeitos práticos na vida dos sujeitos sociais.

Pela boca de cada legislador que posterga uma decisão favorável às domésticas, fala um discurso secular que repetiu das mais diferentes formas, através de variados meios ao longo do tempo, que essas mulheres não são dignas de serem ouvidas, de falar, que são inferiores, que não merecem desfrutar de direitos trabalhistas, pois suas funções não são trabalho e sim funções “naturais” das mulheres. Por serem naturalizadas como femininas, as atividades domésticas são desvalorizadas, visto serem consideradas atribuições naturais das donas-de-casa, logo, não trabalho.

³⁷CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994, p.39

Tal atribuição das atividades domésticas como femininas se origina na divisão das esferas pública e privada, naturalizadas como espaço masculino e feminino respectivamente. Tais separações são resultado do Contrato Sexual, que, de acordo com Carole Pateman é intrínseco ao contrato original. A autora retoma de forma crítica as origens do Pacto social que teria dado origem ao Estado Moderno e expõe o que considera como ficção política, a ideia de que o contrato é celebrado entre indivíduos livres e iguais, sem atentar para a forma pela qual o contrato original traz em si o contrato sexual que ao estabelecer a divisão das esferas pública e privada, firma a exclusão das mulheres de participarem em igualdade da sociedade civil, visto não serem consideradas indivíduos: “O contrato sexual é o meio pelo qual os homens transformam seu direito natural sobre as mulheres na segurança do direito patriarcal civil”³⁸. Ainda, conforme a autora:

O contrato sexual faz parte do contrato original, e contar a história completa implica a modificação da leitura dos textos, os quais não podem continuar a ser interpretados a partir dos limites patriarcais estabelecidos pelos próprios teóricos clássicos do contrato. E para que os textos sejam reinterpretados, as relações contratuais da sociedade civil também têm que ser repensadas.³⁹

Além de reinterpretar aos teóricos contratualistas para compreender as concepções dos mesmos acerca das mulheres, a autora analisa ao longo da história, os meios pelos quais estas foram submetidas pelos homens que, apropriaram-se de seus corpos para o trabalho no espaço doméstico, seus serviços sexuais e sua capacidade reprodutiva. Para legitimar tal apropriação, foi estabelecida a dicotomia público/privado:

Uma vez que se introduz o contrato, a dicotomia pertinente passa a ser entre a esfera privada e a esfera pública, civil – uma dicotomia que reflete a ordem da divisão sexual na condição natural, que é também uma diferença política. As mulheres não têm um papel no contrato original, mas elas não são deixadas para trás no estado natural- isso invalidaria o propósito do contrato sexual! As mulheres são incorporadas a uma esfera que ao mesmo tempo faz e não faz parte da sociedade civil, mas que está separada da esfera “civil”.(...)⁴⁰

Primeiramente a autora esclarece que, o Contrato que funda o Estado Moderno é uma ficção política, que tem a pretensão de dar conta das origens do Estado. Destarte, mesmo sabendo que é uma ficção, faz-se necessário voltar “às origens”, de acordo com a autora, para compreender o Patriarcado Moderno e seu funcionamento, bem como para alterá-lo. Nessas

³⁸ PATEMAN, Carole. O contrato sexual. RJ: Paz e Terra, 1993, p.21

³⁹ Ibidem, p.326

⁴⁰ Ibidem, p.28

pretensas origens é que as mulheres foram “incluídas” no contrato original, mas circunscritas ao espaço privado, lugar constituído paralelamente e de forma antinômica ao espaço público, este, masculino e lugar da liberdade civil. No espaço privado, considerado feminino e apolítico, as mulheres estariam submetidas aos homens. Tal subordinação se sustenta na diferença sexual, assim, as mulheres não desfrutariam da condição de indivíduos, mesmo quando aparentemente inseridas no espaço público, ainda são vistas e tratadas com subalternidade, por serem mulheres. De acordo com Pateman,

As mulheres não foram incorporadas à estrutura patriarcal capitalista de trabalho como “trabalhadoras”, mas apenas como *mulheres*; e como poderia ser diferente se as mulheres não são, e não podem ser homens? O contrato sexual é parte integrante da sociedade civil e do contrato de trabalho; a dominação sexual estrutura o espaço de trabalho, como o lar conjugal.⁴¹

Pateman se contrapõe à ideia de que ao firmarem o contrato original, os indivíduos teriam deposto o Patriarcado e estabelecido uma sociedade de indivíduos livres e iguais que a partir de então poderiam firmar contratos em relação de igualdade. Ao contrário, o contrato original é estabelecido entre homens brancos, e contém três contratos: Social, sexual e o contrato de escravidão. A teórica considera o contrato como um acordo fraterno que teoricamente teria rompido com o modelo clássico de patriarcado, mas que, na verdade, funda o Patriarcado Moderno, o qual se sustenta na desigualdade e subordinação. Pateman conclui:

os novos homens sempre se parecem muito com os antigos- sua liberdade civil não perturba o direito patriarcal. Ainda se sustenta que a sociedade civil esteja separada das relações sociais e não tenha nenhuma relação com a identidade sexual, com a masculinidade e com a feminilidade. Os movimentos em favor do trabalho livre, por exemplo, em favor da democracia industrial, do exercício do controle pelos trabalhadores ou da autogestão, deram por certo a masculinidade do “trabalhador” e a existência da dona-de-casa prestando-lhe serviços domésticos.⁴²

Desta maneira, as contribuições de Carole Pateman para a compreensão da subordinação das mulheres na sociedade moderna, possibilitam uma reflexão acerca da posição das trabalhadoras domésticas. Se o trabalho que prestam é considerado como atribuição natural das mulheres, das donas-de-casa, não como trabalho, ao realizar tais funções, pesam sobre as mesmas a dupla desvalorização, por serem mulheres, realizando

⁴¹ PATEMAN, 1993, p.211

⁴² Ibidem, p.328

funções consideradas como “naturais de mulher”, logo não-trabalho, e por precisarem prestar tais serviços em casas de outrem, devido à necessidade econômica. Conforme a teórica:

O trabalho de uma dona-de-casa é propriamente chamado de servidão doméstica ou, mais educadamente, de serviço doméstico. O trabalho doméstico não é “trabalho”. O trabalho acontece no mundo masculino do capitalismo e dos locais de trabalho. O significado de “trabalho” depende da conexão (suprimida) entre as esferas privada e civil. Um “trabalhador” é um “ganha pão”. A diferença entre “trabalho” e o que uma esposa faz está estabelecida na linguagem popular e nas estatísticas oficiais; o trabalho da dona-de-casa não é incluído nas medições da produtividade nacional.⁴³

A desvalorização do trabalho doméstico e das trabalhadoras domésticas pode ser compreendida também como resultado da desvalorização do espaço privado, como espaço da reprodução. Sobre o espaço privado, além de ser considerado lugar do não trabalho, esfera feminilizada da reprodução, pesa a ideia de inviolabilidade, logo, muitas ações violentas que ocorrem no espaço privado, ali permanecem, não vindo a conhecimento público.

Em pesquisa realizada em 2009 analisei alguns processos criminais nos quais patrões e patroas espancaram e/ou violentaram sexualmente as mulheres que trabalhavam como domésticas em suas casas.⁴⁴ Esses processos resultaram de denúncias, o que me leva a inferir que, inúmeras ações de violência contra trabalhadoras domésticas ocorreram e ainda ocorrem, mas não são denunciadas. Essas ações de violência contra as trabalhadoras domésticas são calcadas num conjunto de representações sociais que circulam histórica e discursivamente compondo o imaginário Social. Tal imaginário tem suas raízes na constituição histórica do espaço privado como antinômico ao público, condição para a fundação do Patriarcado Moderno. Logo, como espaço velado, o privado oculta e protege o direito patriarcal masculino sobre os corpos das mulheres.

Assim, as ações de violência, a manutenção da exclusão e subalternidade e a resistência em regulamentar leis que beneficiem às domésticas não estão desvinculadas umas das outras; pelo contrário, estão interligadas e são subsidiadas pelo conjunto de representações sociais que ao longo da história constituem as trabalhadoras domésticas como sujeitos subalternos. Esse conjunto de representações e práticas sociais compõe um dispositivo que ao

⁴³ PATEMAN, 1993, p. 202-203.

⁴⁴ SANTOS, Rosana de Jesus dos. *Corpos domesticados: a violência de gênero no cotidiano das domésticas em Montes Claros-1959 a 1983*. Uberlândia, 2009, 146p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em História Social-Mestrado-Universidade Federal de Uberlândia).

longo do tempo funcionou no sentido de manter a exclusão e subalternidade das trabalhadoras domésticas. Conforme Foucault, pode se compreender dispositivo como:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas (...) o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.⁴⁵

A noção de dispositivo é cunhada por Foucault para dar conta da constituição histórica da sexualidade, entretanto, essa noção é útil para pensar outros objetos, e tem sido utilizada em profícuas análises, como por exemplo, na pesquisa de doutoramento da filósofa feminista negra Suely Carneiro, no qual se vale da noção de dispositivo para analisar o que denomina de dispositivo da racialidade, conforme a teórica:

Entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade. Consideramos que tal como ele afirma para o caso da sexualidade, se a racialidade se coloca como um domínio a conhecer, é porque, relações de poder a “instituíram como objeto possível; em troca, se o poder pode tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos.” (Foucault, 1988, p. 93)⁴⁶

As representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas reiteradas em produtos culturais voltados para entretenimento, em discursos médicos e jurídicos; a discriminação no interior das residências patronais evidenciada nas divisões arquitetônicas (quartinho de empregada e elevador de serviço) e na separação de utensílios (Prato, copo e talheres) para uso exclusivo da trabalhadora; a morosidade em se aprovar leis em seu benefício; bem como as práticas de violência contra essas mulheres, não seriam elementos que compõem um dispositivo que historicamente funcionou mantendo hierarquias e desigualdades de gênero e raça?

Outra categoria importante é a de poder, elaborada por Michel Foucault⁴⁷ e utilizada por muitas teóricas feministas, subsidiando também minhas análises. O poder não é visto como tradicionalmente foi teorizado, de caráter repressor e cerceador, mas como uma rede de micropoderes que atravessam as relações e constituem sujeitos. A tríade poder-saber-prazer,

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. RJ: Graal, 1993, 244.

⁴⁶ CARNEIRO, Suely Aparecida. *A construção do Outro como não ser como fundamento do ser*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. USP, 2005, p.34.

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

cunhada por Foucault para elucidar a constituição do dispositivo da sexualidade é útil para pensar a produção de subjetividades através da mídia, conforme Foucault:

(...) o postulado inicial que gostaria de sustentar o mais longamente possível é que esses dispositivos de *poder* e de *saber*, de *verdade* e de *prazeres*, esses dispositivos tão diferentes da repressão, não são forçosamente secundários e derivados; e que a repressão não é sempre fundamental e vitoriosa. Trata-se, portanto, de levar a sério esses dispositivos e de inverter a direção da análise: ao invés de partir de uma repressão geralmente aceita e de uma ignorância avaliada de acordo com o que supomos saber, é necessário considerar esses mecanismos positivos, produtores de *saber*, multiplicadores de discursos, indutores de prazer e geradores de *prazer*. (...) ⁴⁸

O poder, na acepção de Foucault, atravessa os indivíduos e relações e, nesse movimento, produz saber sobre os mesmos. Essa produção não se dá sob a forma de repressão, mas pelo contrário, há uma produção positiva de prazer, a partir de uma proliferação discursiva, a colocação do sexo em discurso como parte das táticas de poder e controle dos indivíduos e suas práticas sexuais.

A definição de Dispositivo da Sexualidade por Foucault e a extensão de tal noção por Teresa de Lauretis para pensar a constituição do Sistema Sexo gênero, através das tecnologias de gênero, se fazem importantes neste trabalho. Nessa linha de pensamento, a novela, fonte desta pesquisa é pensada enquanto uma tecnologia de gênero, um produto voltado para o entretenimento, que se vale de formas de incitação de prazer, enquanto enuncia, fabrica e reitera representações de sexo-gênero, bem como de raça e classe.

Ao lidar com produtos midiáticos que têm como um dos objetivos a diversão, é interessante discutir como esses produtos são frutos de relações de poder vigentes nas sociedades e como produzem saber a partir do lazer/prazer e, assim, investem em processos de objetivação/subjetivação.

É preciso ressaltar que esta pesquisa está intrinsecamente ligada a uma perspectiva analítica que considera a necessidade de uma tomada de posição político-social por meio da produção acadêmico-científica, o que possibilita relacioná-la ao que Dona Haraway, em seu texto “Saberes localizados”, considera como a objetividade feminista. Haraway defende que toda e qualquer produção é localizada e mediada por dispositivos semióticos. As produções estão historicamente localizadas e contingenciadas a determinados lugares de fala e interpretação. A objetividade feminista consiste em reconhecer e teorizar nossos próprios lugares de fala, de interpretação, recusar o que ela considera como o brincar de Deus da

⁴⁸ FOUCAULT, 1988, p.83

ciência ocidental, a pretensão de olhar imparcial que tudo vê, de cima, de lugar nenhum e assumir a contingência e o posicionamento. A autora argumenta a favor de:

Políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação, nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado versus a visão de cima, de lugar nenhum.⁴⁹

Propõe uma tomada de posição acadêmica que enfrente a objetividade “neutra” e desencarnada ocidental e se dedique à produção de versões corporificadas da verdade. Tal viés permite desprezar a ingênua pretensão de dar conta do todo, da verdade total sobre o tema escolhido, além de explicitar as razões da escolha do mesmo e das formas de abordagens ligadas à perspectiva feminista ancorada em questões relacionadas aos modos de subjetivação da pesquisadora. Esta, ao direcionar o olhar sobre seu objeto, enxerga-o a partir de determinado lugar de fala e interpretação. Tal reconhecimento e explicitação do local e condições de produção das análises, longe de invalidar o conhecimento produzido, expõe sua ligação com uma posição política historicamente situada, que não deixa de conter contradições próprias do seu período e do olhar da pesquisadora. Coloca em questão a separação entre eu cognoscente e objeto do conhecimento, bem como a noção de que ambos são coerentes em sua constituição: “O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender-se outro.”⁵⁰

A objetividade feminista proposta por Donna Haraway vem ao encontro da concepção de História com a qual compactuo. A História vista como uma tomada de posição política, que não se desvincula das questões caras ao tempo em que a pesquisadora se insere, bem como se relaciona a questões próprias à pesquisadora enquanto sujeito histórico, que se constitui, também, através do processo de conhecer o tema/objeto de pesquisa escolhido.

Acredito que a escrita da história não se dissocia da posição de sujeito de quem a produz, sendo, portanto, parcial. A chamada História das mulheres, nos seus primórdios, foi acusada de parcialidade por ser escrita por mulheres e por privilegiá-las como objeto de análise. No entanto, essa acusação partia de grupos que se escondiam sob a máscara da neutralidade científica, produzindo a chamada História Universal, que nada mais era que a

⁴⁹ HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; SANTOS, Tomás Tadeu dos. *Antropologia do Ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p.30.

⁵⁰ HARAWAY, 2009, p.26.

história dos homens brancos e ocidentais, ou seja, promovendo o apagamento de parcela considerável da humanidade.

Ter consciência e problematizar o fato de que cada versão da história está intrinsecamente ligada à determinada posição de sujeito e assim comprometida com determinado posicionamento político é a forma pela qual construímos nossa objetividade/subjetividade.

A chama que alimentou esta pesquisa surgiu a partir do atrito provocado pelo meu ingresso na universidade e pela ambígua posição ocupada enquanto trabalhadora doméstica e universitária⁵¹, visto que, comumente, no Brasil, as trabalhadoras domésticas são impossibilitadas de atingir elevados graus de escolaridade. As tensões vivenciadas nesses lugares sociais distintos ganharam vazão a partir do conhecimento histórico e encontraram resposta a partir do encontro com os estudos sobre História das mulheres e, posteriormente, com os estudos feministas e de gênero. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa de conclusão de curso e, posteriormente, no Mestrado, encontrei algumas respostas para meus incômodos subjetivos e para as situações de preconceito e violência que vivenciei na condição de trabalhadora doméstica.

Quero ressaltar, portanto, que a escolha de continuar, no doutoramento, voltada para a pesquisa sobre as questões relativas ao trabalho doméstico e às trabalhadoras domésticas está imbricada a uma postura pessoal e política, considerando que o pessoal é político.

Esta tese e muitos outros estudos que foram concluídos ou que ainda virão sobre o tema trabalho doméstico não o esgotarão devido à sua complexidade.

A opção pela novela enquanto fonte

A escolha das fontes assim como do tema estão relacionadas a opções pessoais que se entrelaçam a opções teóricas e políticas. As novelas fizeram parte de meu cotidiano desde a infância e durante toda a adolescência. Durante longo período, esses produtos culturais televisivos, assim como as músicas populares oferecidos pela Indústria Cultural, constituíram-

⁵¹ Ingressei no curso de História em 2003, antes da democratização do Ensino Superior. Naquele contexto, poucas pessoas de meu segmento social acessava a universidade. Não contávamos com bolsas de acesso e permanência na universidade, as bolsas de pesquisa eram exíguas. Ainda não havia sido implantada a política de cotas raciais e socioeconômicas para acesso ao ensino superior. No momento em que escrevo, vivenciamos volumosos cortes dos recursos destinados à educação.

se nas únicas opções de lazer e em canais fomentadores de sonhos, ligando minha restrita realidade de jovem pobre de periferia a outras realidades, mesmo que ficcionais.

As novelas funcionaram como janelas para outras possibilidades de vida e marcaram o tempo a partir de suas doses diárias de emoções às quais recebia conjuntamente com minha família e vizinhas/os, já que, nos idos de 1990, não contávamos nem com luz elétrica em casa, logo, as tramas diárias eram acompanhadas nas casas das vizinhas. As vidas das personagens bem como seus dramas pessoais eram balizas para meus pequenos problemas de menina. Minha subjetividade foi sendo constituída a partir das relações sociais e do consumo dos vários produtos midiáticos, como novelas, quadrinhos e desenhos animados. Os produtos audiovisuais veiculados na TV aberta, a música sertaneja, bem como os romances cor-de-rosa da editora Nova Cultural⁵² desempenharam papel tão importante nos meus processos de subjetivação, quanto, posteriormente, os clássicos da literatura brasileira e estrangeira. Processos que ainda estão em movimento, pois considero que enquanto há vida, há processos de subjetivação/objetivação inacabados e em constante transformação.

A opção em utilizar a telenovela como fonte se deve à compreensão de que, por ser produzida em determinado espaço sócio-temporal, comporta representações sobre a sociedade em que se insere. Lucien Febvre, ao problematizar a produção histórica em “Combates pela História”, afirma que a História, como estudo cientificamente conduzido das sociedades humanas, interessa-se por todas as dimensões do humano, nas diversas sociedades espalhadas pela terra em suas diferentes épocas. Para aproximar-se dessas realidades, cabe ao/a historiador/a formular problemas e eleger como suas fontes os textos:

Os *textos*, sim: mas são textos *humanos*. E as próprias palavras que os formam estão cheias de substância humana. E todos têm sua história, soam diferentemente segundo as épocas, e mesmo se designam objectos materiais só raramente significam realidades idênticas, qualidades iguais ou equivalentes. Os textos, sem dúvida: mas *todos os textos*. E não só os documentos de arquivos em cujo favor se cria um privilégio - o privilégio de daí tirar, como dizia o outro, um nome, um lugar, uma data; uma data, um nome, um lugar-todo o saber positivo, concluía ele, de um historiador indiferente ao real. Mas, também, um poema, um quadro, um drama: documentos para nós, testemunhos de uma história viva e humana, saturados de pensamento e de ação em potência.⁵³

⁵² Os romances *Júlia, Sabrina, Bianca*, dentre outros, eram deglutidos velozmente e forneciam padrões de identificação de gênero e das relações afetivo-sexuais. As aventuras das heroínas, suas viagens, romances eram por mim invejadas e desejadas.

⁵³ FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Portugal: Ed. Presença, 1989, p. 24.

O autor apresenta neste trecho uma séria crítica aos historiadores tradicionais do seu tempo, que consideravam como fontes apenas textos oficiais, dos quais se pudesse comprovar origem, data e lugar onde teriam sido produzidos. Destaca a necessidade de que os historiadores de seu tempo considerassem como fonte todos os textos humanos, os quais não se restringiriam à definição tradicional de texto como documento escrito, mas sim todos os resquícios humanos, incluindo obras literárias, vestígios materiais diversos. Essas ressalvas de Febvre, apesar da distância temporal, e por terem sido feitas num momento de transformação da disciplina História, com ampliação de fontes e temas, ainda são bem apropriadas, inclusive para ressaltar a validade da fonte por mim elegida.

Apesar da quantidade de telenovelas que são exibidas diariamente nos canais de TV abertos e fechados no Brasil, da ampla recepção das telenovelas brasileiras em território nacional e no exterior, observo uma grande reserva dos/as historiadores/as brasileiros/as com essa fonte. A escassez de trabalhos no campo da História que se utilizam das telenovelas é um indício de que há reservas em relação a essa fonte. Acredito que tais ressalvas têm como uma das possíveis explicações o fato de as telenovelas serem produtos culturais, produzidas em larga escala, no âmbito da Indústria Cultural, e terem como principal finalidade gerar lucros. Logo, são vistas como fontes menores, não têm o *status* de uma produção da “alta” cultura, nem compõem o rol das fontes tradicionais, textuais. A fim de reforçar essa hipótese, Martino argumenta que os produtos culturais voltados para o gosto popular sofrem restrição no interior da academia:

A impressão é de uma certa vergonha de se falar da mídia, relegando os meios de comunicação ora à esfera do simples entretenimento ou classificando como o mal em si. Nos dois casos, substitui-se a análise pela dedução rápida e malfeita de alguns dados. A mídia, aparentemente, é relegada aos espaços vazios do cotidiano. Mesmo em alguns centros universitários de pesquisa esse tipo de postura ainda se manifesta. Um rápido histórico das pesquisas em comunicação mostra esse mal-estar diante da chamada “Cultura de Massa” por parte de uma parcela da academia. Na seleção dos temas “nobres” e “vulgares” dentro do campo de pesquisa, um estudo sobre Quincas Borba, de Machado de Assis, impressiona muito mais do que alguns textos sobre um desenho animado ou um seriado infantil, por exemplo.⁵⁴

Entendo, no entanto, que para se buscar a compreensão sobre aspectos de determinada sociedade é necessário atenção em relação aos produtos culturais que ela

⁵⁴ MARTINO, Luís Mauro Sá. *Estética da comunicação: da consciência comunicativa ao “eu” digital*. Petrópolis: Vozes, 2007, p.128.

consome, principalmente quando se trata de investigar aspectos simbólicos. Considero que, em qualquer sociedade humana, a produção simbólica é tão essencial quanto a produção de alimentos. Não quero com isso afirmar que a Indústria Cultural é o *locus* exclusivo de produção simbólica, haja vista que, antes de seu advento, as sociedades humanas já produziam seus sistemas de símbolos e significados que sustentavam seus ritos e organização. Entretanto, não se pode negar o peso da Indústria Cultural como lugar da produção e veiculação de símbolos e significados nas sociedades contemporâneas. O termo Indústria Cultural aqui utilizado foi cunhado pelos teóricos da Escola de Frankfurt em seus estudos iniciados em meados de 1930, conforme Kellner:

Para indicar o processo de industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema. Os teóricos críticos analisavam todas as produções culturais de massa no contexto da produção industrial, em que os produtos da Indústria cultural apresentavam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação. Os produtos das indústrias culturais tinham a função específica, porém, de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros da cultura da massa e da sociedade.⁵⁵

Kellner critica alguns aspectos dos estudos desenvolvidos pela Escola de Frankfurt, como a dicotomia entre Alta Cultura e Cultura de Massa, bem como a passividade atribuída aos consumidores dos produtos da Indústria Cultural. Entretanto, considera muito importante o instrumental teórico fornecido pelos teóricos de Frankfurt para a crítica da mídia e das opressões que esta legitima. Nessa perspectiva, avalio a fonte que elegi como um produto da Indústria Cultural, produzido de forma massiva, com vistas à geração de lucros, o que não reduz seu potencial enquanto fonte histórica, que permite, mediante análise crítica, auscultar a sociedade em que foi produzida, compreender as representações em disputa no momento em que foi constituída e veiculada.

Cheias de Charme foi escolhida por se tratar de uma novela que aborda questões relativas ao trabalho doméstico, tendo sido lançada no ano de 2012, durante as discussões acerca da PEC das domésticas. Foi anunciada como uma trama inovadora, ao apresentar como protagonistas três trabalhadoras domésticas. Nesse sentido, interessa-me compreender o papel da mídia, especificamente a teledramaturgia, na constituição de representações sobre as trabalhadoras domésticas. Por considerar o potencial das mídias como produtoras e

⁵⁵ KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. SP: EDUSC, 2001. p. 44

disseminadoras de representações considero imprescindível a análise feminista dos seus produtos. Conforme Susan Bornéo Funck constitui-se como:

um dos maiores desafios para nós feministas: o de reconhecer e desestabilizar as representações de gênero, em especial as do feminino, que circulam sem qualquer questionamento no mais importante aparelho ideológico da contemporaneidade: *a mídia*.⁵⁶

A telenovela escolhida é um documento rico em possibilidades de exploração, visto que se insere num contexto de discussão acerca das transformações na legislação sobre o trabalho doméstico. É permeada de sentidos sobre as trabalhadoras domésticas e as relações estabelecidas entre estas e suas/seus patroas/patrões. Sentidos estes em circulação na sociedade do momento em que a novela foi veiculada. Daí implica que, sua análise torna possível acessar as representações sociais acerca da categoria, presentes na sociedade brasileira.

Esta pesquisa se insere no que se convencionou denominar história do tempo presente. Lucilia de Almeida Neves Delgado e Marieta de Moraes Ferreira definem o tempo presente e sua historicidade da seguinte forma:

o tempo presente refere-se a um passado atual ou em permanente processo de atualização. Está inscrito nas experiências analisadas e intervém nas projeções de futuro elaboradas por sujeitos ou comunidades. Nesse sentido, o regime de historicidade do tempo presente é bastante peculiar e inclui diferentes dimensões, tais como: processo histórico marcado por experiências ainda vivas, com tensões e repercussões de curto prazo; um sentido de tempo provisório, com simbiose entre memória e história; sujeitos históricos ainda vivos e ativos; produção de fontes históricas inseridas nos processos de transformação em curso; temporalidade em curso próximo ou contíguo ao da pesquisa⁵⁷.

Conforme as autoras ainda há muita resistência entre os historiadores à história do tempo presente. Tal oposição se relaciona a regras estabelecidas ainda no século XIX, durante o processo de institucionalização da disciplina história, quando se convencionou a necessidade do distanciamento entre os historiadores e o objeto de análise, o que garantiria a objetividade na análise das fontes. Tal exigência tinha como objetivo restringir o campo ao domínio de especialistas.

⁵⁶ FUNCK, S.B. Desafios atuais dos feminismos. In: STEVES, C.; OLIVEIRA, S.; ZANELLO, V. *Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e perspectivas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014, p.30.

⁵⁷ DELGADO, Lucilia de Almeida; FERREIRA, Marieta de Moraes. História do tempo presente e ensino de história. *Revista de História e Ensino*. V.2. N.4. 2013. Disponível em: <https://rhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/90/70> Acesso em: 10/04/2018. p.25

Malgrado tal resistência à história do tempo presente, tem crescido o número de pesquisas que se atém a objetos contemporâneos. E esta pesquisa, por lidar com questões do presente, a partir de fontes de tempo recente se insere nesta definição. O que não implica que esteja desvinculada do passado mais remoto do país, conforme se verá durante seu desenvolvimento.

Metodologia

A novela *Cheias de Charme* foi a principal fonte utilizada nesta pesquisa. Por meio de sua análise discuti algumas das representações sociais construídas sobre o trabalho doméstico e sobre as mulheres que dele se ocupam no Brasil, no contexto em que se anunciavam possíveis transformações na legislação trabalhistas sobre o trabalho doméstico.

O *corpus* documental da pesquisa foi constituído pelo conjunto dos 143 capítulos da novela, assistidos através do *site* da emissora, posteriormente à exibição da trama. Destes capítulos foi extraído um pequeno corpus de sequências escolhidas por mim a partir do seguinte critério: Menção às questões atinentes ao trabalho doméstico e às trabalhadoras domésticas; Ascensão social; Mulheres negras e trabalho doméstico; relações entre domésticas e patroas/patrões. Tal delimitação foi necessária, pois, apesar de ter sido divulgada como a primeira novela a ter domésticas como protagonistas, o mote da trama foi o sucesso das três ex-empregadas como cantoras e as disputas desencadeadas a partir de então, desentendimentos com outra cantora, questões amorosas etc. O trabalho doméstico só tem certo destaque no início da trama, daí a necessidade de se recortar os episódios mais significativos para esta análise.

Também compuseram o *corpus* documental, a ficha técnica produzida e divulgada pela emissora, reportagens e entrevistas divulgadas na Internet sobre a trama, bem como, materiais retirados do *site* da emissora Globo e outros *sites*, que dizem respeito à forma como a novela foi elaborada e à sua recepção.

O tratamento dos dados se deu da seguinte forma, inicialmente a trama foi assistida, durante esse momento foram anotados detalhadamente os trechos nos quais aparecem os temas elencados. Posteriormente tais trechos foram transcritos de forma minuciosa, atentando para todos os elementos que conjuntamente atuam na produção de efeitos de sentido

percebidos em cada trecho, como enquadramentos, planos, trilha sonora, diálogos, sonoplastia, dentre outros. Conforme Michel de Certeau:

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituí-las como peças que preenchem lacunas de um conjunto, proposto *a priori*.⁵⁸

Ao escolher analisar uma novela, recortar partes e trechos para crítica, compreendo que estabeleço como fonte, um produto produzido com finalidade diversa da de servir como fonte histórica. Tal operação técnica estabelece um deslocamento, de seu emprego original, enquanto produto voltado para o entretenimento é transformada em fonte para análise histórica. De acordo com Certeau, tal característica da operação historiográfica: “Significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma *outra coisa* que funciona diferentemente.”⁵⁹ Para além de ter sido produzida com o propósito de servir ao entretenimento, estando ligada a interesses econômicos da emissora, que lucra tanto com os anúncios veiculados nos intervalos e inseridos na trama, bem como com a comercialização da novela para outros países de diversas regiões do mundo, a novela é acessada pelo público telespectador de forma distinta do modo como a analiso. Desta maneira promovo um deslocamento do produto cultural de seu emprego inicial e lhe atribuo outra finalidade. Nesse viés, Certeau considera que o historiador:

Trabalha sobre um material para transformá-lo em história. Empreende uma manipulação que, como as outras, obedece regras. Manipulação semelhante é aquela feita com o mineral refinado. Transformando inicialmente as matérias-primas (uma informação primária) em produtos *standard* (informações secundárias), ele os transporta de uma região da cultura (as “curiosidades,” os arquivos, as coleções, etc.) para outra (a história)⁶⁰.

Como sustentação teórico metodológica foram utilizadas pesquisas do campo dos Estudos feministas e de gênero, do campo Psicologia Social em específico os estudos sobre Representações sociais, bem como pesquisas que versaram sobre telenovelas. Algumas noções de análise do discurso foram muito úteis para a análise das fontes. Muitas das

⁵⁸ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 81

⁵⁹ CERTEAU, 2000, p.83

⁶⁰ *Ibidem*, p.79

referências que embasaram a discussão são oriundas de trabalhos realizados no campo da comunicação, inclusive algumas investigações que contemplam o cinema e a publicidade como objetos de estudo analisados a partir dos estudos de gênero.

Dentre as dificuldades encontradas ao utilizar telenovela como fonte histórica, ressalto as que decorrem da especificidade da fonte audiovisual que exige o recorte temático e a seleção de trechos da obra de acordo com os temas escolhidos, além do cuidado para não se perder na profusão de questões que chamam a atenção da/do pesquisador/a. A relação que o/a pesquisador/a estabelece é bem distinta da que se dá no trato com fontes escritas ou imagéticas impressas, as quais se pode tocar e ter de forma fixa diante dos olhos. O audiovisual é muito fluído, os temas se entrecruzam, para, além disso, há a familiaridade da pesquisadora com a novela enquanto fonte de entretenimento, assim, durante o exame da fonte foi necessário extremo cuidado para não resvalar da posição de pesquisadora atenta a todos os aspectos da fonte, para de espectadora que se diverte e descuida diante da tela. Tive dificuldade em analisar os vários elementos que compõem a fonte, imagem, enquadramentos, sonoplastia, diálogos, trilha sonora e como atuam na produção de sentidos.

O passo inicial foi assistir à novela, anotando os vários aspectos que provocaram interesse. Esse processo, chamado de decupagem, consiste na atenção pormenorizada e separação de elementos em cada trecho do texto. Segundo Liliane Machado, a decupagem é

Tarefa essencial para a análise de um produto comunicacional midiático como o filme, cuja gramática inclui sons de ambiente, movimentação de câmera, cenário, figurino, diálogos e trilha sonora. Não se tratam apenas de recursos de linguagem e, sim, de elementos imprescindíveis para que o analista empreenda com êxito o seu trabalho.⁶¹

Em se tratando de novelas, um mesmo tema pode demandar vários capítulos para ser tratado, podendo estar entremeado a várias outras temáticas. A seguir apresento de forma sucinta as personagens e os núcleos dramáticos da trama.

Breve apresentação das personagens e tramas

A novela é centrada na vida de três jovens que trabalham como domésticas: Maria da Penha, Maria do Rosário e Maria Aparecida. A escolha do nome Maria seguido por epítetos

⁶¹ MACHADO, 2014, p. 374.

populares no Brasil, Penha, Rosário e Aparecida, pode ter sido escolhido devido à sua popularidade no país, relacionados à cultura religiosa católica preponderante no país, o que poderia favorecer a identificação das telespectadoras com as personagens.

As três se encontram num episódio no qual, por motivos diferentes, acabam sendo presas. Na cela, tornam-se amigas. No decorrer da trama, gravam um clipe no qual cantam uma composição de Rosário, na qual criticam as patroas e as relações vigentes no trabalho doméstico, bem como expressam seus desejos em relação ao futuro. O clipe acaba sendo divulgado na internet e as jovens formam um trio: *As empreguetes*⁶², em seguida passam a fazer shows pelo Brasil. As três personagens possuem personalidades distintas bem como seus objetivos em relação à vida.

Maria da Penha, interpretada pela atriz negra Thaís Araújo, vive no morro do Borracho (periferia cenográfica)⁶³ no Rio de Janeiro, com a família, da qual garante o sustento trabalhando como doméstica. Trabalha como doméstica desde a adolescência. Criou os dois irmãos, a estudante Alana (Sylvia Nazareth) e o recém-formado em Direito, Elano (Humberto Halbout), após os três terem sido abandonados pela mãe. Casada com Sandro (Marcos Palmeira) tem um filho, Patrick (Nicollas Paixão). Sandro vive desempregado e planejando estratégias, muitas vezes desastrosas para ganhar dinheiro, ao longo da novela, Penha desiste de tentar manter o casamento, se envolve com o surfista pernambucano, Gilson (Marcos Pasquim), antigo namorado de sua amiga e ex-patroa Lígia, e posteriormente, com o empresário curitibano Otto Werneck (Leopoldo Pacheco), mas ao término da novela aparece ao lado do marido.

No início da trama, Maria da Penha é agredida pela sua patroa Chayene, interpretada pela atriz Cláudia Abreu, que lhe atira uma tigela de sopa quente. Após a agressão, Penha presta queixa na polícia, a partir desta ação inicia um processo contra a patroa, ao qual vence posteriormente. Inicialmente, fica desempregada e desesperada por não ter como pagar suas dívidas. Logo é contratada por Lígia (Mallu Galli) que lhe adianta uma quantia para quitar uma dívida do marido, Lígia e Penha se relacionam bem, no entanto, Penha deixa o trabalho sem apresentar justificativa à patroa, após sofrer assédio sexual por parte do patrão, o fotógrafo Alejandro Ortega (Pablo Belini). Visando preservar o casamento da patroa e amiga, Penha não conta a Lígia o motivo do abandono do emprego. Tal atitude indis põe Lígia e Penha, que no decorrer dos capítulos acabam se reaproximando. Mesmo após o início da

⁶² Termo pelo qual as jovens se autodenominam e que, posteriormente, passa a ser o nome artístico do trio. É importante sublinhar que nesse mesmo período o termo *piriguete* passa a ser utilizado para caracterizar jovens mulheres sensuais e sedutoras, assim, o termo *empreguete* é uma junção de empregada com *piriguete*.

⁶³ As informações técnicas acerca da novela estão disponíveis na ficha técnica ao final do texto (Anexo I)

carreira como cantora, Penha ainda se dispõe a ajudar a amiga Lúcia em seus afazeres domésticos, durante um período de enfermidade da mesma.

Maria do Rosário, interpretada por Leandra Leal, também vive no Borralho, é filha adotiva e mora com o pai, Sidney Monteiro (Daniel Dantas) gay viúvo. No início da trama, trabalha no mesmo bufê que seu pai e, ao saber que a cantora Chayene procura empregada, candidata-se ao emprego, sendo contratada. O objetivo de Rosário é se inserir no mundo das celebridades através da aproximação com Chayene e Fabian, interpretado por Ricardo Tozzi, de quem é fã e ao qual deseja se apresentar e divulgar suas composições, já que ela também compõe, além de cantar. Ao longo da trama se envolve com Inácio (também interpretado por Ricardo Tozzi) que se torna sócio de seu pai no Bufê, Inácio oculta um passado misterioso, sendo constantemente perseguido por capangas armados, acaba sequestrado. Posteriormente, é revelada a causa da perseguição, outrora, Inácio se envolveu com uma Fabianática⁶⁴ que o dopou e pagou por uma cirurgia plástica, transformando seu rosto no rosto do ídolo, a partir de então Inácio foge e se oculta de seus perseguidores, bem como das fãs de Fabian.

A novela é perpassada pelo conflito da personagem Rosário entre escolher o “amor de sua vida,” Inácio e a vida marital, ou se dedicar à carreira de cantora, se associando a Fabian, ocupando o lugar de Chayene, antiga parceira do cantor num “romance midiático”, ao final da novela se casa com Inácio e se mantém engajada na carreira de cantora. No *Bufê Aperitivo*, do qual, o pai de Rosário passa de funcionário a dono, em sociedade com Inácio, trabalham Heraldo Maranhão (Sérgio Menezes) e Dinha (Juliana Alves). Esta, após conhecer Inácio, se apaixona e tenta conquistá-lo através de diversas estratégias.

Maria Aparecida, interpretada por Isabelle Drummond, mora e trabalha no condomínio Casa-grande, na residência da família Sarmiento. Ali, vive e acredita que faz parte da família dos patrões, visto que nasceu na casa, filha de uma antiga empregada. Após a morte de sua mãe, continuou a viver na casa dos patrões da mesma, protegida por outra doméstica idosa, Valdelícia, interpretada pela atriz Dhu Moraes. Valdelícia é a madrinha de Cida e sempre a protegeu após a morte da mãe, Val como é chamada na trama, mora na casa dos patrões e tem uma irmã em Minas Gerais, à qual visita raramente, no decorrer dos capítulos apresenta problemas de saúde, passa a se esquecer das suas funções e a reviver confundir passado e presente.

⁶⁴ Termo pelo qual são conhecidas as fãs do cantor Fabian. Tais fãs são ardorosas na perseguição do cantor e de seu sócio Inácio.

Maria Aparecida não recebe salário e executa praticamente todas as funções domésticas. Durante a noite, estuda com vistas a passar no vestibular. No decorrer da trama, se envolve amorosamente com um jovem de família rica, Conrado Werneck (Jonatas Faro). Este acredita que Cida é filha dos patrões, entretanto, ao longo da trama, descobre que a namorada é empregada doméstica e a abandona por Isadora Sarmento (Giselle Batista), tendo esta conspirado para o fim do relacionamento da empregada, tendo em vista a fortuna do pai de Conrado.

Nesse conflito, Cida passa a adquirir consciência de que, seu lugar social na família Sarmento, sempre foi o de empregada doméstica. Na casa em que Cida trabalha e mora, residem também, o casal Sônia Sarmento (Alexandra Richter) e Ernani Sarmento (Tato Gabus Mendes), as filhas, Isadora Werneck e Ariela Sarmento (Simone Gutierrez) que se casam com Conrado Werneck (Jonatas Faro) e Humberto Jordão (Rodrigo Pandolfo) os quais passam a morar na mesma residência.

A novela se divide em dois espaços que se contrapõem e se complementam na forma como são constituídos, Casa Grande um condomínio de elite e o Morro do Borrvalho. No primeiro, residem a família Sarmento, Chayene com seu ex-marido e atual empregado Laercio Migon (Luiz Henrique Nogueira), Másvola, avó de Conrado (interpretada por Aracy Balabanian) e seu neto; A patroa de Gracinha e sua família, da qual não é dito o nome; a família da advogada Lúcia e Branca Plastino (Mônica Torres) amiga de Sônia e uma das fundadoras da Liga das Patroas⁶⁵. Na praça de convívio do condomínio está localizado o Messias Market, o mercadinho de propriedade de Seu Messias (Edney Giovenazzi), no qual trabalham como atendentes e entregadores, Rodney (Jaime Matarazzo) primeiro namorado de Cida, grafiteiro, crítico do sistema capitalista e Niltinho (Sérgio Malheiros) que também grafita e é o melhor amigo de Rodney.

No Morro do Borrvalho, Penha reside na casa que era de sua mãe, à qual reforma aos poucos, com seus dependentes, filho, irmãos e marido. Num barracão contíguo à casa de Penha, mora Ivone (Kika Kalache), sua locatária e amiga, evangélica e tia de Brunessa (Chandelly Braz). Ivone é muito fervorosa e sempre está entretida entre a Igreja e orações, mas também se ocupa dos afazeres domésticos na casa de Penha, enquanto esta trabalha fora de casa. Brunessa é tratada por outros personagens da trama, de forma pejorativa, como “pirigute”, sempre envolvida com homens detentores de dinheiro, encantada por roupas de

⁶⁵ Associação de patroas do condomínio CasaGrande, orquestrada por Chayene, Lúcia e Branca, para se contrapor ao avanço do que consideram como a ameaça das domésticas, a reivindicação de tratamento digno e as ações de resistência à violência das patroas, como o processo movido por Penha contra Chayene.

marcas caras e frequentando boates com suas amigas. Apaixonada por Rodney a quem chama de “pixador” e busca conquistar, acabando por ser a causa da separação entre este e Cida.

No Borralho vivem também Rodney, Niltinho e Ruço (Nado Grimberg) amigo de Sandro e parceiro em suas artimanhas para ganhar dinheiro. Também é residente do Borralho, Kleiton Lopes (Fábio Neppo), DJ, produtor musical e amigo de Elano, responsável pela produção e filmagem do Clipe que lança as *empreguetes* ao estrelato. Kleiton divide seu apartamento no Borralho com Naldo (Fábio Lago) que é porteiro no condomínio Casa Grande. Naldo é irmão de Socorro (Titina Medeiros) e fã de Chayene, assim como sua irmã, que sonha em trabalhar como empregada na casa da cantora, tendo vindo de Sobradinho-PI com o propósito de se empregar na casa da conterrânea famosa. Socorro passa a morar com Naldo e Cleyton no apartamento do Borralho. Ao descobrir que Kleiton tem um DVD com um clipe no qual Rosário e outras jovens dançam na casa de Chayene, sem o consentimento de sua “ídola”⁶⁶, Socorro furta o DVD no intuito de levar para Chayene e conseguir sua estima. O clipe acaba por ser divulgado na internet e tem milhões de visualizações⁶⁷.

No Borralho vive ainda Dona Voleide (Maria Pompeu) avó de Kleyton Lopes e dona do Chopeakê, bar especializado em chopp no qual há um palco para pequenos shows. Nesse bar Rosário se apresenta como cantora.

Para além do condomínio CasaGrande e do Morro do Borralho, há cenas que são ambientadas em Curitiba-PR, onde reside o empreiteiro Otto Werneck (Leopoldo Pacheco), grande empresário, ícone de honestidade, constantemente constrangido pelas ações do filho Conrado Werneck, que deseja apenas desfrutar da fortuna do pai, sem demonstrar interesse em tomar a frente dos negócios paternos. Em determinado trecho da trama, Otto se encanta por Maria da Penha e busca estabelecer um relacionamento afetivo com ela, mas não obtém sucesso, terminando por se envolver posteriormente com Ivone (Kika Kalache). Outras cenas são ambientadas em Sobradinho-PI onde reside Epifânia Cordeiro de Jesus (Ilva Nino) parteira e conhecedora de ervas e tratamentos naturais, mãe de Socorro e Naldo. É para Sobradinho que Socorro parte em busca de produtos regionais para sua conterrânea e patroa, Chayene.

Para além de discutir a forma como a sociedade brasileira concebe e se relaciona com as trabalhadoras domésticas, outros temas interligados constituíram objetos de interesse, tais como a forma como são representadas as mulheres negras, a periferia e seus habitantes,

⁶⁶ Termo pelo qual Socorro se refere a Chayene.

⁶⁷ O clipe foi divulgado previamente no site da novela, pioneira na utilização do recurso de *transmedia*, no sábado dia 19/05/2012, tendo 12 milhões de visualizações na rede. Só posteriormente foi divulgado na trama. Informações disponíveis em: <http://www.teledr3amaturgia.com.br/cheias-de-charme/> Acesso em 09/10/2017.

bem como o propósito percebido na novela em abarcar um público consumidor em ascensão, os segmentos menos providos economicamente da população brasileira que obtiveram na primeira década do século XXI um relativo aumento do seu poder de consumo graças às políticas governamentais realizadas sob a direção do Partido dos Trabalhadores e que, no período de exibição da trama ainda desfrutavam do acesso a bens de consumo duráveis e não duráveis outrora restritos apenas a uma pequena parcela da população, como cosméticos e roupas caras, carros, apartamentos, móveis, eletrodomésticos, viagens aéreas etc.

Apresentação dos capítulos

No primeiro capítulo, discuto a forma como foram mencionadas na trama as questões concernentes ao trabalho doméstico. A partir da análise de um trecho da novela em que as três protagonistas domésticas, bem como suas três ex-patroas são entrevistadas no Programa “Mais você”, analisei como foram tratados os temas relativos ao cotidiano do trabalho doméstico no Brasil, as violências, a exploração, a desvalorização da atividade, bem como a insatisfação das empregadoras ante as mudanças percebidas nas relações. Discuti também as diferenças na construção das personagens patroas e empregadas. Foi utilizado o recurso do humor como uma forma de apresentar os conflitos e, ao mesmo tempo, tornar a trama atraente ao público expectador. Foi percebida a estratégia de mencionar tais questões, porém utilizando patroas e trabalhadoras domésticas caricatas (Sônia, Chayene e Socorro), tal estratégia, a meu ver, contribuiu para amenizar o tom de denúncia. Analisei como a emissora, através da novela de intervenção, toma para si o papel de vanguarda na discussão acerca das questões referentes ao trabalho doméstico. Tal estratégia é utilizada num contexto em que as trabalhadoras domésticas, após longo período de luta por reconhecimento, estão prestes a obterem a ampliação de seus direitos trabalhistas. Por fim, avaliei a forma como foram construídas as trajetórias das três protagonistas. Estas têm suas condições de vida alteradas por meio da sorte e deixam o trabalho doméstico, sendo substituídas por outras trabalhadoras. A transformação não se dá via alteração no trabalho doméstico, nem atinge o coletivo das domésticas, mas, se consuma de forma individual e estabelece a diferenciação das protagonistas em relação às demais mulheres do seu meio social. Os sinais da transformação de suas condições é a possibilidade de acessar o consumo. Notei um tom paternalista e conciliador de classes na forma como foram tecidas as relações entre patroas e

empregadas na trama. Assim, na novela operam matrizes discursivas que interligam ascensão social individual, inversão de posições sociais e consumo. Ao mesmo tempo em que é feito *merchandising* de diversos produtos, relacionando-os às classes populares das quais as trabalhadoras domésticas são oriundas.

No segundo capítulo, analiso as matrizes discursivas que instituem o feminino negro em *Cheias de Charme*. A primeira personagem a que me atendo é Dinha, ajudante de cozinha cuja constituição reitera sentidos tradicionalmente veiculados em vários discursos sociais acerca das mulheres negras, como o estereótipo da “mulata”, sedutora, sensual, em busca da conquista de homens brancos. É analisada a historicidade de tal representação e como, na trama, é reiterada através de elementos próprios da linguagem dramaturgica. A segunda personagem analisada, Valdelícia, é instituída na trama como a mãe preta, anjo da guarda das personagens “brancas”, mulher negra idosa sem outro interesse que não seja o de servir. Em nenhum momento, Valdelícia verbaliza qualquer crítica à sua situação de subalternidade, o que considerarei como silenciamento. Nesse viés do silenciamento, considerarei a terceira personagem, Jurema, trabalhadora doméstica negra, cuja atuação na trama tem como função provocar o efeito de comicidade com suas falas supersticiosas. Considerarei que o cômico, nesse viés, atua na instituição de assimetrias de gênero, raça, classe e corporeidade, visto que, em outros produtos da emissora, tal matriz discursiva se repete, a produção do cômico utilizando mulheres com características fenotípicas semelhantes às de Jurema e, ocupando o lugar de domésticas. A quarta personagem é Gracinha, uma babá negra universitária, cuja constituição considerarei como resultado das pressões por novas representações dos/as negros/as exercidas pelos movimentos negros ao longo da história. Malgrado seja uma inovação ao representar uma doméstica estudante universitária, persiste na construção da personagem a associação entre a mulher negra e o trabalho doméstico. Por fim, analiso os dois espaços cenográficos presentes na trama, espaços que se opõem e se complementam, o condomínio CasaGrande e a periferia cenográfica Morro do Borracho. Discuto a restrição dos personagens negros à periferia, bem como a exclusividade “branca” habitando o condomínio. A partir da divisão entre os espaços para negros e brancos, bem como na denominação CasaGrande dada ao condomínio, analiso a associação estabelecida entre o trabalho doméstico realizado na contemporaneidade, ao trabalho doméstico executado por escravizadas/os no passado, bem como, entrevejo os efeitos práticos de tal representação.

No terceiro capítulo discuto os sentidos depreciativos acerca do trabalho doméstico e das trabalhadoras, o que me leva a concluir que, malgrado a emissora ter anunciado a trama

como inovadora ao trazer como protagonistas trabalhadoras domésticas, os sentidos acerca do trabalho doméstico veiculados na trama são de depreciação, inferioridade, abjeção. Tais sentidos são verbalizados nos diálogos das personagens que demonstram rejeição pela atividade. Analiso ainda, a construção/manutenção da representação da trabalhadora doméstica como figura sensual e fetichizada, bem como a utilização do humor na construção das personagens Chayene e Socorro, patroa e empregada, respectivamente, cuja constituição agrega elementos muito semelhantes, tornando-as idênticas. Sendo que, na produção do efeito de comicidade das personagens são utilizadas características concernentes a raça, classe e origem regional. Assim a novela atua como tecnologia de gênero ao constituir abjeções a partir da imbricação entre de elementos provenientes das construções de gênero, raça e classe.

CAPÍTULO I

TRABALHO DOMÉSTICO: conflito entre domésticas e patroas, consumo e ascensão social

1.1 Domésticas X patroas na TV: da cozinha aos holofotes

Neste capítulo, discuti a forma como a novela *Cheias de Charme* abordou as relações conflituosas entre trabalhadoras domésticas e suas patroas e quais as representações sociais são criadas nesse movimento. Analisei também, o discurso sobre ascensão social na novela e sua relação com as questões atinentes ao trabalho doméstico remunerado. Busquei entrever os diálogos que a novela trava com a sociedade durante sua primeira exibição, em 2012, bem como discutir as continuidades, tensões, ambiguidades, contradições e reiterações de certos sentidos, bem como possíveis alterações nas representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas na telenovela.

Ao se investigar o fluxo de representações das domésticas na novela *Cheias de Charme*, ambicionou-se vislumbrar os efeitos desses discursos na subjetivação das/os telespectadoras/es. Objetivou-se, ademais, entrever possíveis relações entre a produção simbólica televisiva sobre as domésticas e o desprestígio social sofrido por essa categoria profissional no Brasil. A referida novela foi apregoada pela emissora como uma produção que valorizou as trabalhadoras domésticas e tratou de temas muito pertinentes às condições de trabalho vivenciadas por elas.

A Figura 01, correspondente a uma reportagem veiculada no site da emissora, faz referência à campanha da Organização Internacional do Trabalho (OIT) e da ONU Mulheres em parceria com a Rede Globo, protagonizada pelas duas atrizes (Thaís Araújo e Mallu Gali) que interpretaram Maria da Penha e Lígia, empregada doméstica e patroa, respectivamente.



Figura 01: Segundo a Emissora, a novela *Cheias de Charme* valorizou as domésticas.

Fonte: Disponível em: < <http://redeglobo.globo.com/globocidadania/nas-novelas/noticia/2012/10/cheias-de-charme-valorizou-o-trabalho-das-empregadas-domesticas.html>>. Acesso em: 05/02/2016

No texto acima, retirado do site da emissora, percebe-se como a Globo considerou a trama como uma forma de intervenção social, inclusive estabeleceu uma posterior parceria com a OIT para divulgação de uma campanha sobre os direitos das trabalhadoras domésticas.

Não é por simples acaso, que o início da novela coincide com um momento extremamente marcante para o movimento de trabalhadoras domésticas por direitos trabalhistas e cidadania, representado pela FENATRAD, já citada. Na ocasião, debatiam-se e votavam-se medidas que alterariam positivamente as relações trabalhistas, ampliando os direitos das/os trabalhadoras/es domésticas/os. Analisar as representações sociais operantes na novela naquele momento é uma forma de compreender quais sentidos acerca das domésticas são perceptíveis na sociedade do período. Teria havido uma pretensão da emissora em se apropriar das demandas, das conquistas das trabalhadoras domésticas, se pretendendo portar voz dos movimentos de trabalhadoras domésticas que há décadas se organizam com o intuito de atingir seus objetivos de justiça social? De que forma a novela enunciou as trabalhadoras domésticas, suas questões, conflitos e lutas?

Considera-se que é por intermédio das representações que se compreende o mundo, conforme Jodelet, são “formas de conhecimento socialmente elaboradas e partilhadas [...] que contribuem para a construção de uma realidade comum a um conjunto social”⁶⁸. As formas de conhecimento social produzidas nos meios de comunicação atuam na produção das subjetividades, nas formas de auto-identificação e na configuração da alteridade:

⁶⁸ JODELET, 2001, p.22.

As representações sociais – enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. [...] Elas intervêm em processos variados tais como a difusão e a assimilação dos conhecimentos, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais.⁶⁹

Os discursos midiáticos criam efeitos de verdade e, para obter aceitação do público, adotam representações que já circulam na sociedade e forjam novas. Por intermédio das representações sociais, essencializam características socioculturais, dando-lhes *status* de dado naturalmente presente nos corpos, indivíduos e relações. Assim, personagens “engendrados” pelas relações de gênero, classe e etnia ocupam as posições sociais consideradas adequadas nas tramas novelísticas.

Nesta proposta de estudo, as telenovelas serão concebidas como tecnologias de gênero, conforme a teorização desenvolvida por Teresa de Lauretis, já referida neste texto. Partindo da formulação de Michel Foucault⁷⁰, quando este considera que a sexualidade é produto de tecnologias sexuais, Lauretis defende que assim como a sexualidade, o gênero também é produto de tecnologias sociais: “A construção de gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo dos tempos passados [...] na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear [...]”⁷¹.

As representações das domésticas nas telenovelas, aqui em específico me atendo à novela *Cheias de Charme*, operam na configuração das relações desiguais de gênero, classe e etnia. Tais representações têm efeitos práticos na vida das trabalhadoras domésticas, pois, conforme Teresa de Lauretis, “gênero é (uma) representação [...] o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas”⁷². É pertinente se atentar para o processo de constituição das representações sobre as mulheres e outros grupos que tem lugar nos discursos midiáticos. Conforme Fischer, faz-se necessário chamar

a atenção exatamente para as estratégias, nos espaços da mídia, de se definir ou estabelecer quem e como são os diferentes – através de enunciados que afirmam “o que são” e ‘o que não são’, por exemplo, os adolescentes brasileiros, os drogados, as modelos publicitárias, as mulheres trabalhadoras das grandes cidades, os ‘símbolos sexuais’ do momento, a dona-de-casa, a

⁶⁹ Ibidem, loc.Cit

⁷⁰ FOUCAULT, 1988, p.117-118

⁷¹ LAURETIS, 1994, p. 209.

⁷² Ibidem, loc. Cit

empregada doméstica, a professora primária, entre tantos outros construídos muitas vezes como ‘sujeitos infames’⁷³.

Nessa perspectiva, discutir como são produzidas as diferenças é uma forma de desnaturalizá-las. As novelas e outros produtos televisivos enunciam “como são,” “de onde vem,” “como falam”, enfim, “o que são” as domésticas e integrantes de outros grupos constituídos como “diferentes” a partir de determinada posição central de sujeito. No entanto, considera-se que as construções culturais sobre os vários sujeitos sociais têm caráter mutável, ou seja, que se alteram ao longo do tempo e segundo determinadas necessidades políticas. Nesse sentido, Ruth Sabat afirma que:

[...] tanto a produção de significados, quanto as narrativas que “contam” as identidades culturais não são processos que se constituem e se estabelecem de forma tranquila. Eles ocorrem em meio a conflitos, são negociados em meio à luta por hegemonia⁷⁴.

Nesse sentido, não parece ser mera casualidade que a produção de uma novela que se pretendeu pioneira em apresentar domésticas como protagonistas se insira num momento de conflito social em torno de possíveis transformações jurídicas na legislação sobre o trabalho doméstico. A parceria da emissora com a ONU mulheres e a OIT reafirma a abrangência social das telenovelas como meio de informação e convencimento, visto que é um produto cultural comum nos domicílios brasileiros, numa sociedade na qual grande parte da população ainda é mais apta a assimilar informações disponibilizadas nos audiovisuais do que em suportes impressos, devido à sua proximidade com a oralidade. Acerca da confluência entre cultura oral e a cultura de massas no Brasil, Lúcia Santaella considera:

Não faltam razões para explicar a dominância da televisão na cultura de nosso país. Entre elas, há algum tempo, venho chamando atenção para o salto -não mediado pela cultura letrada- que se operou no Brasil na passagem da cultura oral para a cultura de massas audiovisual, isto é, do rádio e da televisão (...) De todo modo, vale colocar em relevo a complementariedade entre a cultura oral da comunicação face-a-face e a “segunda oralidade” presente no rádio e na televisão, o que contribui para se compreender por

⁷³ FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos Feministas*, ano 9, 2º semestre de 2001, p. 590.

⁷⁴SABAT, Ruth. Imagens de gêneros e produção da cultura. In: FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara. (Orgs.) *Gênero e discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005, p.94

que os meios audiovisuais, em princípio estão aptos a atrair um público com as características do brasileiro⁷⁵.

Tal abrangência dos produtos audiovisuais, aqui em específico o gênero telenovela foi considerada pelas organizações internacionais. Assim, a ONU Mulheres e a OIT se valeram da repercussão que a telenovela teve para se dirigirem às empregadas domésticas e patroas alertando-as acerca de seus direitos e deveres. O vídeo conscientizando patroas e empregadas domésticas da importância da assinatura da carteira de trabalho, tendo como protagonistas as atrizes Malu Galli e Thaís Araújo, interpretando suas personagens, Lígia, patroa advogada, e Maria da Penha, empregada cantora, respectivamente, utilizou-se das personagens da telenovela para se dirigir às telespectadoras, domésticas ou patroas. Não quero aqui afirmar que a televisão ocupa o lugar dos movimentos sociais, mas sim, auscultar os diálogos que estabelece com os mesmos, compreender possíveis apropriações das pautas dos movimentos sociais, bem como os objetivos de tais assimilações.

Dentre os temas tratados na novela *Cheias de Charme*, fez-se presente a questão da violência vivenciada por trabalhadoras domésticas nos ambientes de trabalho. Logo no início da trama, Maria da Penha (personagem interpretada pela atriz Thaís Araújo) serve um caldo de abóbora para Chayene (interpretada pela atriz Cláudia Abreu), esta atira o caldo de abóbora na empregada. Indignada, Maria da Penha deixa o emprego e denuncia a patroa. A questão prossegue num processo judicial contra a cantora e esta é condenada a pagar uma indenização à ex-empregada. Tal fato ocorrido na novela é bem corriqueiro no cotidiano das trabalhadoras domésticas brasileiras e de outras nacionalidades da América Latina⁷⁶. Porém, nem sempre há denúncias e punições conforme ocorreu na trama. Poderia tal episódio, funcionar de forma pedagógica, orientando as trabalhadoras domésticas a denunciarem violências sofridas em seus espaços de trabalho?

O trabalho doméstico remunerado é permeado de conflitos. No Brasil, historicamente, as trabalhadoras domésticas vivenciam relações de violência em seus espaços de trabalho. Durante a realização de pesquisa de mestrado, tendo como *lócus* a cidade de Montes Claros, no período entre 1959 e 1983, analisei vários processos criminais e entrevistas

⁷⁵ SANTAELLA, Lucia. Prefácio.in: CARDOSO, J.B.F. A semiótica do cenário televisivo. SP: Annablume, FAPESP, USCS, 2008. p.9

⁷⁶O documentário *Trabalho doméstico, trabalho decente* retrata diversas situações de violência e exploração vivenciadas por domésticas negras e indígenas do Brasil, Bolívia, Guatemala e Equador. Ver também: OIT, Conferência Internacional do Trabalho 2011: a OIT realiza a segunda rodada de discussões sobre o tema trabalho decente para as/os trabalhadoras/os domésticas/os. Disponível em: <http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-brasilvia/documents/publication/wcms_229498.pdf> Acesso em: 29/05/2017.

nos quais foi perceptível a forma como a violência permeava as relações entre trabalhadoras domésticas e suas patroas.

O contato com outras pesquisas realizadas em diferentes espaços geográficos e temporais no Brasil reitera essa característica marcante das relações entre patroas e domésticas. As pesquisas de Sandra Lauderdale Graham⁷⁷ sobre o trabalho doméstico no Rio de Janeiro, entre o fim do século XIX e o início do século XX, bem como o trabalho de Maria Izilda Santos de Matos⁷⁸ sobre São Paulo no mesmo período, são exemplos de pesquisas que permitem vislumbrar a violência historicamente construídas nas relações portas adentro. As autoras adentram as residências das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro no período compreendido entre o fim do século XIX e o início do século XX, vislumbrando as relações nem sempre amistosas entre criadas e suas senhoras e senhores.

Cumprе salientar que as sociedades analisadas pelas autoras são distintas da sociedade contemporânea, visto que se verificava nas épocas analisadas a transição do trabalho escravizado para o trabalho remunerado, o que favorecia práticas de violência próprias do regime escravista.

Na trama analisada também é mencionada a prática de violência física, simbólica, bem como o assédio sexual contra trabalhadoras domésticas por suas patroas e patrões. Como uma trama ambientada no período presente, inferi-se que buscou elementos comuns à sociedade na qual se insere, para mencionar em seus capítulos. Ou seja, em períodos distintos verifica-se a permanência das práticas de violência contra as trabalhadoras domésticas. Cabe questionar, quais os motivos explicam a persistência destas práticas na sociedade brasileira? Quais as razões para o apego a tais práticas? Quais mecanismos engendram e mantêm em funcionamento práticas de violência contra essas mulheres?

Na trama exibida em 2012, durante uma audiência perante a juíza, Maria da Penha acusa Chayene de insultá-la, durante seis anos, de porca, burra e jumenta. A empregada, por sua vez, considera-se limpa e honesta, além de boa cozinheira, querendo ser tratada com dignidade. É importante atentar para a referida fala da personagem que remete a um aspecto percebido por várias pesquisadoras que se ocuparam de estudar o trabalho doméstico. Tal fala da personagem demonstra que foram feitas pesquisas acerca do trabalho doméstico e dos sentidos que as trabalhadoras dão para as relações com suas patroas. A construção da

⁷⁷ GRAHAM, Sandra Lauderdale. *Portas adentro: criados e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

⁷⁸ MATOS, Maria Isilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSC, 2014.

personagem se ancorou em pesquisas sobre as especificidades do trabalho doméstico no Brasil.

Conforme Borelli *et al.* (1991),

A telenovela brasileira já conta com uma série de subespecializações [...]. Temos primeiro o pesquisador, cuja função é buscar informações para dar maior verossimilhança à estória. Um exemplo: “Tem um personagem que é veterinário (O pesquisador) vai descrever todo o mundo do veterinário, quais são os livros que ele lê, quais as escolas que ele frequentou. De acordo com a sua faixa etária, o que ele viveu, (seu) perfil psico-sócio-econômico”⁷⁹

No livro é apresentada uma abordagem minuciosa do processo de produção das telenovelas. A partir do trecho acima, torna-se mais compreensível a relação entre a telenovela *Cheias de Charme* e o cotidiano das trabalhadoras domésticas brasileiras, visto que, para sua realização, pesquisas foram realizadas para a elaboração dos perfis das personagens, suas formas de falar, habitações, as relações estabelecidas em seus cotidianos etc. Tal compreensão permite vislumbrar a relação da telenovela com a sociedade, visto ser um produto feito a partir da sociedade e com o objetivo de ser devolvido a ela, conquistando elevados padrões de audiência. Na trama é produzido efeito de real no que diz respeito às relações entre domésticas e patroas.

A afirmação de probidade e higiene, bem como o desejo de ser tratada com dignidade, por parte da personagem Maria da Penha, são semelhantes ao conteúdo dos anúncios veiculados em jornais do final do século XIX e início do século XX analisados por Sandra Lauderdale Graham em sua obra. A autora sugere a permanência desses sentidos entre as trabalhadoras domésticas num período posterior ao que ela estuda. Ao final de seu texto, a autora insere um pós-escrito no qual se verifica a exigência por parte das trabalhadoras domésticas de serem tratadas com dignidade no manifesto escrito durante um encontro de trabalhadoras domésticas no Rio de Janeiro da década de 1960:

Em 1961, um encontro Nacional das Jovens Empregadas Domésticas reuniu-se no Rio de Janeiro, com o fito de formar uma associação, cujo primeiro passo seria transformar-se em um sindicato legalmente reconhecido. O encontro lançou um “Manifesto às Patroas” no qual as empregadas declaravam seus direitos e deveres, da forma como elas pretendiam que fossem compreendidas. Como o primeiro destes direitos, elas esperavam ser

⁷⁹ BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas: padrão de produção e matizes populares*. São Paulo: Paulos, 2005, p.170.

tratadas com “amor, respeito e compreensão dentro da casa da família em que trabalham, sendo consideradas membro da família.”⁸⁰

Tais elementos percebidos na fala da personagem Maria da Penha apontam para certa permanência nos sentidos sobre o trabalho doméstico ao longo do tempo, a honestidade e asseio apresentados como capital simbólico pelas trabalhadoras domésticas, como forma de negociação de relações mais justas de trabalho⁸¹.

Em outro capítulo, Maria da Penha tem que pernoitar na casa dos patrões, visto que sua patroa, a advogada Lígia (interpretada pela atriz Malu Galli), viajou a trabalho. Assim, Penha deixa o filho pequeno, Patrick, interpretado pelo jovem ator Mc Nicolas, com sua irmã adolescente Alana (interpretada pela atriz Sylvia Nazaré), para tomar conta da filha pequena da advogada. Enquanto se prepara para dormir, é surpreendida pela chegada do patrão Alejandro, interpretado por Pablo Belini, que a convida para beber com ele e insinua a possibilidade de passarem a noite juntos. Penha o esbofeteia e se retira para seu quarto. Já deitada, observa a foto da família num porta-retrato em forma de chinelo enquanto chora.

Duas questões podem ser pensadas a partir da análise da cena descrita. A primeira diz respeito à delegação das atividades das atividades domésticas que se dá na relação patroa/empregada, visto que estas atividades são consideradas atribuições femininas, tal delegação está diretamente relacionada ao processo de reprodução estratificada da pobreza. A segunda questão se refere ao assédio sexual vivenciado pelas trabalhadoras domésticas em seus ambientes de trabalho. Vamos à primeira questão. As mulheres pobres que deixam seus/suas filhos/as aos cuidados de outras mulheres, para se dedicarem ao trabalho doméstico remunerado e no ambiente de trabalho, cuidam dos filhos das patroas para que estas possam se dedicar a outras atividades. Há uma delegação das atividades de cuidado, em ambas as partes, da trabalhadora e pela patroa.

Entretanto, são as mulheres pobres e seus/suas filhos/as que ficam em desvantagem, visto que, devido à precariedade ou ausência de creches e escolas públicas nos bairros onde moram, bem como à falta de recursos econômicos, seus filhos ficam sob a responsabilidade de outras mulheres, normalmente irmãs, mães, cunhadas ou vizinhas, as quais, geralmente, recebem escassa remuneração por esse trabalho prestado, quando são pagas.

Verifica-se, nestas relações, o processo de reprodução estratificada da pobreza, em que o trabalho doméstico remunerado se torna possível a partir das desigualdades de classe, raça/etnia e gênero. Geralmente, são mulheres pobres, no Brasil, ou de países latino-

⁸⁰ GRAHAN, 1992, p. 157.

⁸¹ SANTOS, 2009, p.123

americanos, quando se trata do trabalho doméstico nos EUA e na Europa, que se dedicam ao trabalho doméstico remunerado. Tive acesso à construção teórica da reprodução estratificada da pobreza, por meio do trabalho de Jurema Brites,⁸² que adota a noção, com base na pesquisa realizada por Shellee Colen sobre as trabalhadoras domésticas caribenhas em Nova York:

As caribenhas são preferidas exatamente porque (ao contrário de mulheres pobres nascidas nos Estados Unidos) aceitam as longas horas, afastamento de suas próprias famílias, e relações carinhosas com as crianças cobradas pelas patroas. Estas, por sua vez, são mulheres americanas de alto poder aquisitivo que não poderiam ter carreiras de tanto êxito se não contassem com estas babás. Pela noção de reprodução estratificada, Colen mostra como relações clientelistas se inserem perfeitamente no sistema mundial contemporâneo, reproduzindo desigualdades em termos de gênero, raça e em uma dimensão transnacional.⁸³

Brites utiliza a construção teórica de reprodução estratificada da pobreza para pensar as relações entre trabalhadoras domésticas e suas patroas no bairro Veneza, em Vitória/ES. Discute como essas relações são permeadas por afeto e desigualdade, proximidade física e afetiva e distância econômica, social e cultural. E como os sujeitos envolvidos se valem de táticas sociais que incluem práticas clientelísticas para garantir a manutenção das relações.

A segunda questão possível de ser pensada a partir do episódio citado é o assédio e violência sexual no cotidiano de trabalhadoras domésticas no Brasil e em outras regiões do mundo. Segundo a ONU,⁸⁴ é elevado o registro de violência sexual contra meninas trabalhadoras domésticas menores de 16 anos, sendo que a violência é cometida pelos patrões ou pelos filhos destes. Devido à natureza privada do trabalho doméstico, muitas vezes as violências não são denunciadas.

Durante a pesquisa de mestrado, deparei-me com alguns processos criminais sobre violência sexual de patrões contra domésticas em Montes Claros, além de conhecer relatos de mulheres que sofreram algum tipo de assédio sexual no trabalho doméstico⁸⁵. Os poucos processos que encontrei se devem ao fato de que violências sexuais geralmente não são denunciadas, devido às questões morais que cercam tal tema. Em muitos casos, quando a

⁸² BRITES, Jurema. *Afeto, desigualdade e rebeldia: bastidores do trabalho doméstico*. Porto Alegre, 2000, 138 p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social-Doutorado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

⁸³ *Ibidem*, p. 200.

⁸⁴ Informação disponível em: <<https://nacoesunidas.org/onu-mulheres-pede-fim-da-violencia-contra-as-meninas-trabalhadoras-domesticas/>>. Acesso em: 28/04/2016.

⁸⁵ SANTOS, *Ibidem*, p.73

vítima denuncia, passa a ser mal vista e até mesmo culpabilizada pela violência sofrida, conforme percebi em alguns dos processos criminais analisados.

A antropóloga Valeria Ribeiro Corossacz⁸⁶ realizou duas pesquisas que posteriormente foram cruzadas. A primeira realizada no Rio de Janeiro entre 2009 e 2012, na qual entrevistou homens entre 43 e 60 anos acerca de aspectos relacionados à masculinidade e branquitude, se destacou nos relatos dos entrevistados o acesso ao corpo das trabalhadoras domésticas pelos jovens brancos de classe média. Na segunda pesquisa, Corossacz entrevistou, em 2013, empregadas domésticas e sindicalistas do Rio de Janeiro sobre abusos sexuais contra empregadas domésticas. A partir destas pesquisas a antropóloga considera que:

No Brasil, os abusos sexuais contra as trabalhadoras domésticas perpetrados pelos próprios empregadores se caracterizam, com efeito, pelo fato de condensar a imbricação de relações de poder entre diferentes grupos e a conflitualidade que deriva disso. Não se trata apenas de uma violência sexista, mas também de uma violência racista e de classe, considerando que, como podemos verificar, nela se combinam as desigualdades de “raça”, de classe e de sexo, típicas da sociedade brasileira, que produz formas determinadas de opressão e de privilégio social.⁸⁷

Durante a pesquisa a autora notou que os homens entrevistados contavam de forma não problemática suas relações e abusos sexuais cometidos contra as empregadas domésticas na juventude. Nas falas dos entrevistados, percebe a naturalização dos abusos, como se as empregadas estivessem ali para servir, não apenas na realização das tarefas domésticas, mas também sexualmente.

Na novela, Lígia descobre que o marido assediou Maria da Penha, afasta-se dele e corta relações com a ex-doméstica, pelo fato de que esta não lhe contou o motivo pelo qual se demitiu do emprego. Mas, posteriormente, reata ambos os relacionamentos. Durante as entrevistas com trabalhadoras domésticas, Corossacz percebeu o abandono do trabalho como uma estratégia de resistência das domésticas aos abusos:

Foi igualmente constatado durante a minha pesquisa que algumas empregadas domésticas saem do emprego quando elas sofrem abusos sexuais. Trata-se de uma forma de revolta contra a violência e de exercício da sua própria subjetividade. A possibilidade de apresentar queixa na justiça representa uma passagem ulterior que, entretanto, arrisca ser apenas uma fonte de frustração⁸⁸.

⁸⁶ CORASSACZ, V.R. *Abusos sexuais no emprego doméstico no Rio de Janeiro: A imbricação das relações de classe, gênero e “raça”*. Revista Temporalis, Brasília (DF), ano 14, n. 28, p. 299-324, jul./dez. 2014.

⁸⁷ Ibidem, p. 300.

⁸⁸ CORASSACZ, 2014, p.315

Deixar o trabalho significa se proteger das investidas e se precaver de conflitos com as patroas, visto que, estas tenderiam a se posicionar contra as trabalhadoras e em defesa do marido⁸⁹. Na trama, Penha não conta à patroa, por estimá-la e não pretender atrapalhar o casamento da mesma.

Na pesquisa desenvolvida por Corassacz, entrevistando as empregadas domésticas, ativistas, bem como a advogada de um sindicato de trabalhadoras domésticas, a autora conclui que, para além da questão moral que impede as denúncias, é muito raro que uma doméstica ganhe uma causa contra um patrão alegando assédio sexual:

Muito raros são os casos em que as trabalhadoras domésticas decidem apresentar queixa e empreender o percurso judiciário. Essa situação também ocorre porque é praticamente impossível vencer tal causa. A advogada do sindicato conta que ela nunca conseguiu ganhar um processo contra o empregador por violência sexual, pois é impossível provar que a violência aconteceu. Como afirma a advogada, é a palavra da empregada contra a do seu empregador, e aquele que deve julgar tem fortes preconceitos contra a empregada. A advogada explica nesses termos a situação: “os empregadores de domésticas estão em toda parte. Ele é juiz, ele é advogado, ele é desembargador, Ministro, político”. Em todas essas figuras, encontramos um homem que tem uma empregada doméstica, um homem de classe média alta, branco. Esses relatos parecem indicar um mecanismo implícito, quase automático, de identificação entre o homem que deve julgar e o homem que é acusado, criando uma cumplicidade baseada no fato de pertencer à mesma classe, à mesma “raça” e a uma mesma cultura que ironiza e legitima os assédios sexuais contra as empregadas domésticas.⁹⁰

Cientes da impossibilidade de reparação no âmbito do judiciário (espaço público, logo masculino) as trabalhadoras domésticas lançam mão das táticas de poder das quais dispõem, dentre elas, o abandono do trabalho.

⁸⁹ Durante minha adolescência, trabalhando como doméstica, por 3 vezes sofri assédio sexual por parte dos patrões. No primeiro momento, aos 14 anos quando ia limpar o quarto do filho da patroa, este com mais de 30 anos, todos os dias deixava abertas sobre as camas, várias revistas pornográficas, precisei falar com a patroa que se continuasse a ocorrer, eu não mais limparia aquele aposento, posteriormente, o mesmo indivíduo, pediu que eu fosse comprar cigarros, ao ouvir meus passos na escada, deixou a porta do banheiro aberta, quando adentrei a casa, me deparei com o mesmo segurando o pênis. Aos 17, trabalhando numa casa, cujo filho mais velho tinha minha idade, lavava, passava, arrumava e cozinhava para 5 pessoas. Uma tarde, o patrão, com mais de 40 anos, levou os filhos e o cachorro para a casa de uma parenta e regressou à casa. Eu lavava roupa no tanque, quando ele pediu que eu procurasse uma determinada camisa. Fui para o quarto, procurava no guarda-roupa, ele adentrou o quarto e começou a acariciar meu rosto e ofegar, deixei o aposento rapidamente, fui para o quintal e comecei a chorar descontroladamente. Não contei à patroa, naquela época, ingenuamente acreditava que se o fizesse colocaria fim ao casamento dela. Também não abandonei o emprego, precisava do pequeno ordenado que recebia. Posteriormente, soube que aquele indivíduo havia iniciado sexualmente a empregada doméstica anterior, também adolescente. Por muito tempo não contei a ninguém esses ocorridos, os quais me marcaram profundamente.

⁹⁰ CORASSACZ, 2014, p.315

A interseccionalidade de raça, classe e gênero na configuração do assédio sexual vivido pela personagem Penha, é tangível na trama, Alejandro é branco, de classe média, enquanto que Penha é pobre, empregada doméstica e negra. Ao cumprir as atribuições naturalizadas como femininas, de cuidado da casa e dos filhos, elaboração de refeições, bem como o pernoite no trabalho, é vista pelo patrão como substituta da esposa, logo, disponível também para o serviço sexual. Tal construção remete às atribuições da esposa no âmbito do Contrato Sexual teorizado por Carole Pateman, já apresentando neste texto⁹¹.

Parece ser pretensão dos autores tocar na questão dos assédios sexuais contra domésticas no Brasil. Entretanto, não há maior problematização sobre a questão, uma característica das telenovelas, pincelar os assuntos, sem aprofundar. Os problemas são apresentados, mas não são explorados com maiores minúcias. Assim, a emissora se exime das acusações de que as telenovelas são alienadoras e fúteis, ao mencionar questões sociais importantes, pincelando-as, sem maiores discussões⁹². Até porque, o foco das tramas alinhado com os interesses da emissora é a promoção do entretenimento, vinculado ao investimento nos telespectadores enquanto consumidores dos produtos que anuncia e não o debate de temas caros aos movimentos populares.

A menção às questões relativas ao trabalho doméstico na novela também foi observada no episódio em que as *Empreguetes* gravam uma edição do Programa matinal “Mais você”, apresentado por Ana Maria Braga.

Porém, antes de qualquer menção às figuras aqui utilizadas que fazem parte da trama, convêm algumas considerações sobre os planos que constituem uma cena. Visto que em alguns momentos, o enquadramento é estratégico na construção de determinado significado. Conforme João Batista F. Cardoso:

Cada “cena”, reduzida ao seu menor fragmento, se resume a um *quadro*, uma foto videográfica (frame). A organização de quadros videográficos se apresentará no suporte televisual por meio de *planos*. O plano é, de certo modo, a menor unidade de significação em um programa, é a unidade mínima em que se pode fragmentar uma narrativa. A significação do plano esta condicionada tanto aos planos que o precedem como os que o seguem. (...) Existe no Brasil o predomínio da seguinte divisão de planos: (1) Grande plano geral (GPG): o cenário predomina sobre os profissionais do vídeo.

⁹¹ PATEMAN, 1993, p.21

⁹² O monopólio e Oligopólio dos meios de comunicação no Brasil, especificamente, da radiodifusão e da teledifusão tem sido alvo de constantes críticas por parte dos movimentos populares, que exigem o fim do monopólio das mídias. acredito que, ao inserir na teledramaturgia, questões sociais relevantes, porém sem aprofundamento, a emissora visa contrabalançar as críticas ao monopólio que exerce, se pretendendo espaço de debate público, porém sem abrir mão de seu foco, a lucrativa exploração do mercado de anúncios. Ver: <http://www.intervozes.org.br/direitoacomunicacao/?p=24609> Acesso em 12/03/2018

Esse plano é geralmente utilizado em narrativas para apresentar localidade (locações ou cidades cenográficas) em que se passa a encenação. Também é muito empregado em espetáculos musicais e eventos esportivos: (2) Plano Geral (PG): o enquadramento compreende não só a personagem completa, mas também o espaço de ação. Nesse plano, independente do gênero, normalmente se apresenta o cenário onde irá ocorrer a ação; (3) Plano conjunto (PC): é um plano onde predomina o ator ou o apresentador (que aparece de corpo inteiro), o cenário começa a assumir sua posição como fundo de cena; (4) Plano americano: O cenário que nos planos anteriores ocupava parte da atenção, começa a sair de cena; (5) Plano médio (PM): é um dos planos mais utilizados na televisão. O cenário neste plano se resume aos fragmentos indicadores de um espaço; (6) Primeiro plano (PP): o rosto ocupa a maior parte do quadro, a cenografia se limita à luz, maquiagem, adereços etc. O cenário sai definitivamente de cena; (7) Primeiríssimo plano (PPP): a imagem se resume a detalhes da expressão do ator (8) Plano detalhe (PD): Plano fechado que normalmente apresenta pequenos detalhes do cenário. Nas narrativas, um pequeno fragmento do cenário- como uma maçaneta de porta, uma torneira etc. -Ou pequenos objetos- como uma bolsa, uma arma, uma carta etc- são elementos da maior importância para o entendimento da história.⁹³

Sempre que necessário, ao analisar uma figura, retornarei a essa definição de Cardoso.

Em alguns momentos, ao longo de sua exibição, *Cheias de Charme* interagiu com outros programas da emissora, como *Caldeirão do Hulk*, *Domingão do Faustão*, entre outros. Assim, buscou-se criar um efeito de real e promover os referidos programas ao divulgá-los na novela que alcançava altos padrões de audiência. Em alguns desses momentos, foram feitas menções aos conflitos entre a personagem Chayene, que representava o grupo das patroas na novela, e o trio de cantoras denominado *Empreguetes*. Optei por debruçar-me sobre o episódio em questão por se tratar de um momento em que algumas questões sobre o trabalho doméstico foram mencionadas, busquei compreender de quais formas se deu tal enunciação. Num simulado enfrentamento verbal entre Maria da Penha, Maria Aparecida e Maria do Rosário com as patroas Chayene e Sônia Sarmiento, tendo como mediadoras a apresentadora Ana Maria e a patroa e advogada Lígia, as domésticas falaram superficialmente da exploração, agressões físicas e verbais vivenciada pelas domésticas na casa das patroas.

A inserção do programa *Mais você* na trama visa produzir efeito de real, visto que o referido programa é um magazine eletrônico, ou revista eletrônica matinal, conforme define Natansohn⁹⁴, um programa voltado para o público feminino, trata de temas considerados de interesse feminino, como saúde, culinária, artesanato, entre outros. O trabalho doméstico

⁹³ CARDOSO, J.B.F. *A semiótica do cenário televisivo*. SP: Annablume, FAPESP, USCS, 2008, p.22

⁹⁴ NATANSOHN, L. Graziella. O corpo feminino como objeto médico e “mediático”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, nº 2, maio-agosto de 2005, p. 289.

seria, portanto, um tema de interesse do referido programa., visto que, teoricamente, mulheres diversas, tanto da parte das patroas, quanto das empregadas domésticas, estariam acompanhando a atração matinal.

A referida participação só se dá na novela, não tendo ido ao ar no horário do programa “*Mais você*”. Ao participarem de um programa televisivo, as personagens estariam inseridas na sociedade contemporânea. Não é meu propósito discutir aqui as especificidades do referido programa. O que convém sublinhar é que em vários momentos da novela há uma inserção de elementos que visam criar efeito de real, o diálogo com outros programas da mesma emissora, com vários artistas da indústria cultural, com outras mídias, como a internet e editoras, com a publicação e comercialização de um livro atribuído à personagem Maria Aparecida.

Na Figura 02, a seguir, as *Empreguetes* chegam aos estúdios para a gravação do programa “Mais Você”.



Figura 02: O trio chega aos estúdios do Programa Mais você.

Fonte: Imagem recortada do capítulo 44, exibido no dia 05/06/12. Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/cheias-de-charme/p/5764/>>.

O que interessa na descrição dessa cena é a forma como as questões relativas ao trabalho doméstico remunerado são tratadas. As três jovens estão vestidas de forma simples: Penha com um macacão jeans, cinto largo e tamancos, Cida de vestido florido e colete branco, Rosário com jaqueta, shorts, meia calça e bota. Esta última ostenta um visual diferenciado, visto que, das três, é a que se auto define como cantora. Antes que adentrem o cenário do programa, a apresentadora anuncia:

“Acorda, menina, acorda, menino. Gente, vocês não sabem quem vem aqui hoje, tomar café comigo, sabe quem?”

Louro José, um marionete em forma de papagaio que compõe o cenário do programa, diz: “Conta, conta, conta Ana Maria.”

Ana Maria responde: “As estrelas do clipe *Vida de empregue*, um verdadeiro fenômeno na internet, já teve mais de 7 milhões de acessos, Louro.”

Na sequência, as *Empreguetes* são anunciadas e entram no recinto, cumprimentam a apresentadora Ana Maria Braga e o Louro José⁹⁵, e demonstram emoção em estarem no programa. A apresentadora anuncia: “Para animar ainda mais o programa chamei as três patroas, ou melhor, ex-patroas de vocês.” As três jovens mudam as expressões faciais e denotam preocupação.

As ex-patroas adentram o cenário: Chayene veste plumas cinza e tem toda a sua indumentária neste tom, ostenta brilhos na maquiagem e nas roupas, bem como nas unhas longas. A personagem é uma vilã caricata, burlesca, fala com forte sotaque nordestino. Tal sotaque é comumente usado na constituição de personagens cômicos nos produtos da emissora, instituindo representações desqualificadoras das pessoas oriundas da região Nordeste. Em contrapartida, geralmente as novelas têm como *lôcus* de ambientação a região Centro-Sul, seus núcleos centrais são costumeiramente formados por pessoas dessa região, bem como o público-alvo, o que é demonstrado pelas pesquisas de audiência das tramas, conforme estudo de Heloísa Buarque de Almeida⁹⁶. Há uma constituição dos/as nordestinos/as como um *Outro* desqualificado, engraçado, risível, em relação à instituição da universalidade das pessoas da região Sudeste, brancas, classe média alta que formam os núcleos centrais das tramas. Acredito que essa representação tem papel fundamental na instituição e manutenção do preconceito em relação aos/às nordestinos/as em São Paulo.⁹⁷

⁹⁵ Fantoche em forma de papagaio que participa do programa junto com a apresentadora.

⁹⁶ Ao observar por exemplo os dados sobre índices de audiência que costumam ser veiculados nos jornais de grande circulação (como a tabela que sai semanalmente na página 2 do caderno TV Folha de São Paulo) e nas revistas especializadas do meio publicitário, nota-se a divulgação dos dados da audiência da “praça” Grande São Paulo. Muitas vezes nem é esclarecido que tais dados referem-se a São Paulo, e parecem estar discutindo a audiência de todo o país. (in: ALMEIDA, Heloísa Buarque. *Telenovela, consumo e gênero*: “muitas mais coisas.” SP: EDUSC, 2003, p.89)

⁹⁷ Cf.: OLIVEIRA, Luciano Amaral de. “Mate um nordestino afogado” Análise crítica de um artigo da Revista Época. In: *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, v. 11, n. 2, p. 361-376, maio/ago, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v11n2/08.pdf>>. Acesso em: 30/05/2017

A cena seguinte, já no próximo capítulo, mostra as três jovens e suas ex-patroas em torno da mesa com Ana Maria Braga, que diz: “Bom, muito bem-vindas então, já à mesa, sentem, por favor?” Chayene: “Eu vou sentar na mesa com as curica⁹⁸?”

A apresentadora responde que sim. E Chayene concorda: “Sim, não se importe, eu sou uma pessoa sem preconceito, não é mesmo, amadinhas?” Joga beijo para as três jovens.

Na sequência, a apresentadora pergunta sobre quem era empregada de quem. Penha pergunta: “Pode comer **as coisa tudo**?”

A personagem Maria da Penha é a única das três *empreguetes* que é negra, além de ser também a única que se autodeclara empregada doméstica. Das três, é a única cuja verbalização é permeada de gírias, erros de português e marcado por forte sotaque do subúrbio carioca. Na fala acima, sublinha-se a inabilidade da trabalhadora doméstica negra com as regras de etiqueta, no que se refere à forma de se portar à mesa. Por outro lado, marca a pouca familiaridade da mesma com uma mesa repleta de alimentos ao seu dispor, tal estranhamento se explica pelas privações econômicas de seu segmento social. Tal fala tem o propósito de provocar o riso ao marcar a inadequação da mesma ao novo ambiente, bem como sua origem social. Tal constituição da personagem opera no sentido de instituir/ou manter a representação das trabalhadoras domésticas negras como pessoas desprovidas de boas maneiras à mesa. Ao mesmo tempo tal caracterização é utilizada para provocar efeito de comicidade. Desta forma, a novela atua como tecnologia política de constituição das assimetrias de classe e raça.

Tal diferenciação na construção da personagem estaria relacionada às representações sociais das/os negras/os comuns nas telenovelas? Ao longo do texto, serão exploradas as formas como foram construídas cada uma das personagens trabalhadoras domésticas e as representações sociais que são reiteradas nestas construções.

Enquanto se serve, Penha responde à pergunta da apresentadora:

“Eu trabalhei na Chayene, sabe? Teve até aquela confusão da agressão, lembra? Que foi parar na justiça e eu ganhei?”

Ana Maria concorda que lembra. Chayene diz nesse momento:

“Página virada não move moinho. Não é mesmo Aninha, não é Penha?”

Rosário: “Aí depois que a Penha saiu da casa de Chayene, eu entrei no lugar dela.”

⁹⁸ Ave da família Psitacideo. O termo curica é uma gíria popular no Piauí utilizada para designar empregada, é sinônimo de guria, piriguete e enxerida. A personagem Chayene utilizou frequentemente o termo na novela. Fonte: <<http://www.significados.com.br/curica/>>. Acesso em: 10/06/2016.

Penha continua: “Pois é Louro, depois eu fui trabalhar na casa da Dona Lígia, que inclusive, de primeiro era advogada da Chayene, naquela causa da agressão que eu ganhei.”

Chayene diz entre dentes: “Égua.”

Lígia: “Nós tivemos uma ótima experiência juntas, né Penha?”

Penha: “Olha, Dra. Lígia, está aí, é patroa nota dez!”

Ana Maria: “E você Cida? Você trabalhou então, na casa...?”

Cida: “Da Dona Sônia, na verdade, ainda trabalho, é que estou tendo que cumprir aviso prévio.”

Sônia: “É que estou casando minhas duas filhas, sabe Ana? Então eu fiz cumprir essa prerrogativa da lei. Só isso.”

Cida: “A senhora quer mesmo falar de leis, Dona Sônia?”

Lígia: “Meninas, vamos conversar de temas mais amenos, vamos?”

Acerca do trecho descrito, é importante fazer algumas considerações sobre duas das personagens patroas. Chayene, conforme foi descrita, chama a atenção pelo exagero na construção de sua personagem. É uma mulher nordestina de origem pobre que ascendeu socialmente a partir do sucesso como cantora de eletroforró⁹⁹. Além das características caricatas do seu visual, troca os sentidos das palavras, como quando quis, nesta cena, utilizar o termo “magnânima” para se caracterizar, trocou por “magnífica”, em outros momentos troca o termo rejuvenescer por “rejuvelhescer”, e ao tentar utilizar a expressão: “águas passadas não movem moinhos”, misturou com outro ditado e disse “página virada não move moinhos”. A personagem é a vilã da novela, sendo inicialmente a cantora de mais sucesso, mas ao longo do tempo e devido aos maus-tratos que inflige às empregadas que trabalham para si, perde seu público, visto ser este quase exclusivamente composto por empregadas domésticas. No programa, Chayene diz à Ana Maria: “Ana, eu sou uma patroa, eu dou comida, eu dou quartinho, eu dou sabão de coco para elas se lavar, eu dou papel higiênico, eu dou copo, prato, talher, tudo separado, sem descontar o salário.”

A fala de Chayene parece absurda, mas é discurso recorrente das patroas relatada por trabalhadoras domésticas que entrevistei durante a realização da pesquisa de mestrado. Contudo, a aparente denúncia é amenizada ao ser dita por Chayene, cujas características burlescas fazem com que sua tirania contra as domésticas seja também construída em tom de

⁹⁹ Eletroforró é uma definição utilizada na novela para conceituar um estilo musical, conhecido também como forró eletrônico, ritmo no qual se utilizam instrumentos eletrônicos, como teclado, baixo e guitarra elétrica.

comédia pastelão, para provocar risos. Podemos citar situações cômicas, como, por exemplo, quando prende a doméstica Socorro (representada por Titina Medeiros) no banheiro, as *empreguetes* numa gaiola, bem como quando se refere às domésticas, Penha, Socorro e Rosário como “curicas”, “jumenta”, “ariranha da pata furada” etc.

Sônia Sarmiento também é uma patroa que merece atenção, pois mesmo não ostentando um visual espalhafatoso como o de Chayene, destaca-se pela forma conservadora de tratar as empregadas e de se referir a estas como serviçais.

Maria Aparecida foi criada na casa dos Sarmentos, posta a trabalhar desde menina, sem salário, sem direitos trabalhistas. Ao longo do tempo, passou a acreditar que era da família dos patrões, vestia as sobras das filhas da casa e só percebe que não pertence à família quando é ludibriada pela patroa e sua filha. Após conhecer um jovem filho de um milionário, Cida passa a namorá-lo. Interessada no dinheiro da família do rapaz, Sônia Sarmiento busca estratégias para que sua filha Isadora o namore. É a retomada da matriz do conto de fadas Cinderela, a disputa pelo amor do príncipe encantado pela gata borralheira e suas irmãs de criação. Assim, ao longo da trama, o foco se desloca da exploração e violência das patroas em relação às trabalhadoras domésticas, para as artimanhas de Sônia e Isadora para tomar o namorado da jovem Maria Aparecida, bem como para os conflitos amorosos desta. Conforme Dulcina Bonati Borges essa é uma característica que marca as telenovelas:

Tendo o “amor-paixão” como mote para as histórias, as telenovelas influenciam o imaginário social, associando mesmo que de forma simplista amor romântico e felicidade, configurando-se como estimuladoras da visão romântica no mundo atual, difundindo modelos a serem interiorizados pelo público, intervindo ativamente na subjetividade e na memória individual e coletiva.¹⁰⁰

Na constituição da personagem Maria Aparecida é mencionado um aspecto crítico do trabalho doméstico no Brasil, a exploração do trabalho infantil. Tal característica ainda marca o trabalho doméstico no país, bem como em outras regiões da América Latina. Bernardino-Costa, citando uma pesquisa qualitativa realizada entre 2001-2002 no Brasil, Colômbia, Paraguai e Peru¹⁰¹, aponta para o crescimento da exploração do trabalho doméstico na América Latina:

¹⁰⁰ BORGES, Dulcina Teresa Bonati. *A cultura espetacular das telenovelas: Recepção, sexualidades e subjetividades em “Paraíso Tropical-2007”*. Tese de doutorado, PPGH da UFU, Uberlândia, 2011, p. 84

¹⁰¹ OIT/IPEC, Sudamérica, 2004.

A pesquisa também ressaltou que ainda contribuem para a manutenção de altas taxas de trabalho infantil doméstico, a percepção cultural de que este é um mecanismo válido e natural para as famílias pobres obterem rendimentos, principalmente para crianças do sexo feminino. Esta percepção naturalizada da forma de trabalho doméstico muitas vezes esconde o seu caráter perigoso, que em geral implica uma longa jornada de trabalho que expõe a criança e/ou o/a adolescente a diversas formas de violência, humilhação, maus-tratos etc.¹⁰²

Conforme Bernardino-Costa, no Brasil a pesquisa se circunscreveu a três capitais Belém, Recife e Belo Horizonte, num universo de 1029 Trabalhadores Domésticos infantis (TIDs), tendo sido constatados os seguintes aspectos: 60% dos TIDs são menores de 16 anos, 92,7 % do sexo feminino; ¼ não tinha acesso ao sistema escolar e 57,7% tinham apenas o nível primário; 55,9% provinham de famílias monoparentais, pais separados ou um dos genitores falecido; 52,5% das mães dos TIDs não possuem escolaridade ou apenas a inicial; 60% das mães dos TIDs trabalhavam sendo que 43% como domésticas e 40% em serviços gerais; 63% das mães dos TIDs também foram TIDs; em média os menores de 14 anos ganhavam 35% do salário mínimo e os maiores de 14 anos auferiam 47% do salário mínimo; somente 1,9% tinham descanso semanal; 32,8% disseram ter férias.¹⁰³

Na última década, com a expansão dos programas sociais de distribuição de renda, é possível que estes números tenham se reduzido. Entretanto, a partir da pesquisa citada pode se inferir que há uma transmissão hereditária da pobreza e da subalternidade, as mães das crianças trabalhadoras domésticas, também foram exploradas na infância, impedidas de frequentarem escolas, legam aos seus filhos a pobreza e a exclusão.¹⁰⁴

Em *Cheias de Charme*, a partir da personagem Maria Aparecida, foi mencionado esse aspecto do trabalho doméstico. Inclusive, posteriormente a personagem move um processo contra os patrões pela exploração de seu trabalho sem o pagamento de salários, o qual vence. Nesse sentido, a telenovela menciona a exploração do trabalho doméstico infantil.

Entretanto o tom cômico utilizado na constituição das personagens, bem como a utilização da matriz narrativa do conto de fadas como formas de amenizar as questões relativas ao trabalho doméstico, que se fossem tratadas de outra forma poderiam produzir

¹⁰² BERNARDINO-COSTA, Joaze. Sindicatos das trabalhadoras domésticas no Brasil: Teorias da descolonização e saberes subalternos. Brasília, 2007, (Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB. P. 46

¹⁰³ BERNARDINO-COSTA, 2007, p.47

¹⁰⁴ Na pesquisa de mestrado que concluí em 2009, percebi esse aspecto no trabalho doméstico no Norte de Minas, tanto nos processos criminais, quanto nas entrevistas, foi notado que as meninas se iniciavam no trabalho doméstico aos 10/11 anos de idade. Nas casas em que se empregavam eram submetidas a várias situações de humilhação e violência. Essa foi também minha trajetória pessoal, comecei a trabalhar como a doméstica aos 10 anos em troca de comida e materiais escolares, mesma idade com a qual minha mãe se iniciou no trabalho doméstico, e antes dela, minha avó que aos 5 anos já cozinhava em fogão de lenha.

outros efeitos na sociedade. Dizer questões contundentes, de modo ameno, não seria uma forma de silenciá-las? Segundo Eni Orlandi,

O sentido é sempre produzido de um lugar, a partir de uma posição de sujeito - ao dizer, ele estará, necessariamente, não dizendo “outros” sentidos. Isso produz um recorte necessário no sentido. Dizer e silenciar andam juntos. Há, pois, uma declinação política da significação que resulta no silenciamento como forma não de calar, mas de fazer dizer “uma” coisa, para não deixar dizer “outras”. Ou seja, o silêncio recorta o dizer. Essa é sua dimensão política¹⁰⁵.

Assim com o recurso da sátira, a novela ao mesmo tempo em que atrai público¹⁰⁶- visto que as pessoas geralmente gostam de rir do que consideram engraçado, desta forma ameniza as situações de violência envolvendo patroas e empregadas. A produção caricata das patroas de certa forma, silencia a denúncia acerca da violência historicamente construída no cotidiano das trabalhadoras domésticas, já que amenizam as semelhanças com as situações comuns no exercício da profissão. Na trama, as situações de violência parecem consistir em simples caprichos de personagens burlescas e perturbadas.

Há nessa construção das personagens uma forma de abarcar vários públicos, formados tanto por patroas, quanto por trabalhadoras domésticas, uma vez que os conflitos vividos nas relações são discutidos, agradando às trabalhadoras, mas de forma superficial, apenas pincelados. O visual espalhafatoso, conjugado ao sotaque nordestino, a origem pobre de Chayene, a qual ela busca esconder, pretendem causar o riso nas/os espectadoras/es, tal construção é reiterada em outros produtos culturais oferecidos pela emissora que também constrói como cômicos, personagens negras e/ou pobres.

Retomando a exposição da cena em que as *empreguetes* visitam o programa *Mais Você*, a apresentadora Ana Maria Braga, ao se referir ao sucesso do trio, pergunta se tudo teve início com o clipe. Nesse momento, ela pede à produção do programa para rodar o clipe. As três jovens dançam com a apresentadora. Após a exibição, Ana Maria elogia a gravação e Maria do Rosário explica que tudo foi feito no improviso, num só dia. Aproveitando a oportunidade, Chayene retruca: “Em minha casa, usaram minhas coisas.”

¹⁰⁵ ORLANDI, Eni. *Os sentidos do silêncio*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007, p.53.

¹⁰⁶ A novela chegou a 32 pontos no Ibope em seu capítulo final, sendo que cada ponto equivale a 60 mil domicílios na grande São Paulo. Foi uma campeã de audiência no horário das 19 horas, atingindo uma pontuação que não se via nos 5 anos anteriores a sua exibição. Fonte: <<http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2012/09/28/cheias-de-charme-repercussao-maior-que-a-audiencia/>> Acesso em: 16/06/2016.

O trio gravou um clipe na casa de Chayene, aproveitando sua ausência, utilizaram suas roupas e adereços, bem como seu estúdio de gravação. No clipe as três jovens imitam, de forma exagerada, os trejeitos das patroas. Utilizar a casa, as roupas e os utensílios da patroa em proveito próprio é uma prática referida em vários relatos, sejam de mulheres às quais ouvi em pesquisa anterior¹⁰⁷, seja na literatura brasileira. Sônia Roncador cita em sua obra *A doméstica imaginária*, trechos do texto literário de Julia Lopes de Almeida, *A viúva Simões*:

A Simplícia aproveitava a ausência de Ernestina, enchendo-se de goiabada, queijo do Reino e cálices de licor, muito bem repimpada numa cadeira da sala de jantar... A Simplícia arremedava a senhora na maneira de estar à mesa, movia com delicadeza o cálice e dava dentadinhas pequenas no doce, sorrindo da sua finura, a remoer ideias.¹⁰⁸

A autora utiliza-se deste exemplo para analisar as tensões entre patroas e domésticas que marcam o período de transição da sociedade escravocrata para o trabalho livre na virada do século XIX para o século XX e como essas tensões repercutem na forma como as domésticas são representadas na literatura, para tanto a autora analisa os textos de Júlia Lopes de Almeida. No texto literário citado por Sônia Roncador, a doméstica, na ausência da patroa, se aproveitava dos prazeres restritos à esta, enquanto reproduzia a performance da mesma à mesa, como uma forma de experimentar o lugar da outra e ao mesmo tempo parodiar a relação, acentuando seu caráter hierárquico.

Situação semelhante é analisada por Suely Kofes, a autora parte da narrativa do Francês Charles Expilly que viveu no Brasil em meados do século XIX, este contratou uma açoriana branca para os serviços domésticos, e um dia, ao retornar à casa, de forma imprevista, deparou-se com a seguinte cena:

Imagine Cândida, com os pés e as pernas nuas conforme costume em seu país, mas recoberta com o pegnoir de musselina guarnecido de *Valencienne* de minha mulher- este pegnoir que excitava tão vivamente sua cobiça-penteada, empoada, perfumada, com uma rosa na cartilagem superior da orelha esquerda e nas mãos o inevitável lenço bordado. Nossa criada se esparramava complacentemente em uma poltrona, a boca sorridente, os olhos semi-abertos, coquete, afetada como uma cydalise.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Uma das narradoras entrevistadas entre 2007 e 2009 para pesquisa de mestrado já citada (SANTOS,2009), narrou que levava arroz retirado da despensa da patroa para casa, visto que o salário era pequeno, insuficiente para sanar as necessidades dos seus quatro filhos. Há outro relato de uma lavadeira que, juntamente com as filhas, utilizava das roupas das patroas em festas nos finais de semana, ela conta que temia encontrar com a patroa em alguma festa, estando vestida com suas roupas.

¹⁰⁸ ALMEIDA, 1999, p.125, Apud RONCADOR, 2008, p.39

¹⁰⁹ MAURO, F., 1980, Apud Kofes, S. *Mulher, mulheres: Identidade, diferença e desigualdade* na relação entre patroas e empregadas. 2001, p. 130-131

Kofes cita tal ocorrência para analisar a ambiguidade que marca o trabalho doméstico desde “outros tempos” no Brasil, ambiguidade que a autora percebe no seu contexto de pesquisa. Também sobre o início do século XX, Carolina Maria de Jesus em um dos seus livros biográficos, no qual rememora a infância, faz o seguinte relato:

As mulheres pobres não tinham tempo disponível para cuidar dos seus lares. Às seis da manhã, elas deviam estar nas casas das patroas para acender o fogo e preparar a refeição matinal. Que coisa horrível! As que tinham mães deixavam com elas seus filhos e seus lares. As empregadas eram obrigadas a cozinhar, lavar e passar. As refeições deviam ser preparadas com artificios: cestinhas de tomates recheadas de maionese, cestinhas de batatas recheadas com presunto moído, azeitonas etc. (...) Quantas louça e talheres e panelas para serem lavados! E tinha que arear os talheres. Lavar os ladrilho, enxugá-los com panos. Deixavam o tralho às onze da noite. (...) A comida que sobrava, elas podiam levar para suas casas. E nas suas casas, os seus filhos, que elas chamavam de negrinhos, ficavam acordados esperando mamãe chegar com a comida gostosa das casas ricas. No jantar as cozinheiras faziam mais comida, para sobrar.¹¹⁰

Vivendo situação de exploração e carências, as domésticas negras com as quais Carolina convivia na infância, aproveitando da proximidade e da inserção nas casas das empregadoras utilizavam como tática, cozinhar comida além da quantidade necessária para o jantar das famílias que as exploravam.

Vê-se a similaridade entre as três ocorrências citadas nos textos de períodos distintos da história do Brasil e o evento ocorrido na casa da personagem Chayene em *Cheias de Charme*, quando as três trabalhadoras domésticas se vestem com as roupas da patroa, se utilizam de sua casa e utensílios para gravar uma música na qual parodiam as relações entre patroas e empregadas. Essas ações das trabalhadoras domésticas podem ser vistas como táticas, astúcias de sujeitos em posições frágeis em determinadas relações, mas, que se aproveitam das frinchas do cotidiano para agir no sentido de amenizar sua situação desfavorável. Por táticas compreendo as formas pelas quais pessoas comuns, arditamente, reverterem situações de desvantagem, atuam nas brechas de situações adversas. A contraposição entre as táticas e astúcias dos fracos e as estratégias dos fortes é concebida por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*, conforme o autor as pessoas comuns não assimilam as imposições passivamente, mas se valem de táticas, de formas alternativas de consumo dos produtos, bem como da utilização dos espaços. Nas palavras do autor:

¹¹⁰ JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP editora, 2014.

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições etc.) são do tipo tática. E também de modo mais geral, uma grande parte das “maneiras de fazer”: vitórias do “fraco” sobre o mais “forte” (os poderosos, a doença, a violência das coisas ou de uma ordem etc), pequenos sucessos, arte de dar golpes, astúcias de “caçadores”, mobilidades de mão-de-obra, simulações polimorfas, achados que provocam euforia, tanto poéticos quanto bélicos.¹¹¹

Para exemplificar essas apropriações e táticas, Certeau cita as inversões que as etnias indígenas faziam durante a colonização espanhola, alterando os sentidos da cultura imposta:

Mesmo subjugados, ou até consentindo, muitas vezes esses indígenas usavam as leis, as práticas ou as representações que lhes eram impostas pela força ou pela sedução, para outros fins que não os dos conquistadores. Faziam com elas outras coisas: subvertiam-nas a partir de dentro—não rejeitando-as ou transformando-as (isto acontecia também), mas por cem maneiras de empregá-las a serviço de regras, costumes ou convicções estranhas à colonização da qual não podiam fugir. Eles metaforizavam a ordem dominante: faziam-na funcionar em outro registro. Permaneciam outros, no interior do sistema que assimilavam e que os assimilava exteriormente. Modificavam-no sem deixá-lo. Procedimentos de consumo conservavam a sua diferença no próprio espaço organizado pelo ocupante.¹¹²

Processo semelhante é percebido nos exemplos mencionados, em períodos distintos da história do Brasil, vê-se que trabalhadoras domésticas, submetidas a situações de subalternidade e espoliação, valeram-se de táticas, aproveitaram-se dos espaços de ação, bem como da proximidade que marca o trabalho doméstico, proximidade esta que também explica os conflitos, para parodiar as performances das patroas ou mesmo para minimizar a desigualdade ao desviar alimentos da despensa da patroa para sua própria família¹¹³. Diante da necessidade, não deixam o trabalho doméstico, mas buscam táticas para sobreviver nas situações adversas e suportar as asperezas cotidianas.

Voltando ao episódio em que as personagens estão no programa *Mais você*, a apresentadora Ana Maria Braga pergunta às patroas como estas encararam a brincadeira feita pelo trio:

Sônia: “Como você se sentiria, Ana, se uma menina que você criou com tanto carinho, fosse pra internet, debochar da sua família? Eu me senti muito mal, sabe, eu me senti traída, exposta, eu me senti ultrajada.”

¹¹¹ CERTEAU, 1994, p.47

¹¹² CERTEAU, 1994, p.94-95

Chayene: “E eu? Pense numa mulher braba! Mas eu relevei, sabe Aninha, eu sou uma pessoa assim, muito generosa, muito magnífica, muito boa mermo.”

Ana Maria: “Meninas, vida de ‘empreguete’ é tão dura assim, como vocês retratam aí no clipe?”

Penha: “Olha, Ana, difícil mesmo assim, é aturar cara feia de patroa ignorante, que não sabe pedir as coisas com educação.”

Nesse momento, há uma mudança para nova cena, na qual é mostrado o interior da cozinha da casa de Chayene, onde os dois seguranças e Socorro assistem ao programa. A empregada reclama: “Quem devia tá lá era eu, enchendo a bola de Chay.”

Um dos seguranças questiona: “Puxando saco da patroa que te prende no banheiro, Socorro, pelo amor de Deus!?”

Sobre esse trecho, cabem algumas considerações que tocam novamente na questão do silenciamento que é produzido através do humor. Chayene é construída como a patroa má, que maltrata as empregadas, agredindo-as, tanto verbal como fisicamente, mas suas ações acabam se transformando em motivo de riso, visto que sua personagem é exagerada e burlesca.

Uma personagem muito similar à Chayene é Socorro, que personifica uma empregada doméstica cômica. É interpretada de forma impecável por Titina Medeiros, devido à ampla experiência da atriz no teatro. Socorro é fã de Chayene, veio de Sobradinho-PI, mesma cidade de origem de Chayene e, através de inúmeros ardis, conseguiu se empregar na casa da cantora, a qual se esmera em lisonjear. É uma personagem cômica, usa roupas coloridas, anda de forma desajeitada sobre saltos altos, forte sotaque piauiense, não sabe cozinhar. Mesmo não tendo nenhum domínio sobre qualquer atividade doméstica, vale-se das várias estratégias para manter-se no emprego, inclusive colocando o irmão para cozinhar os pratos nordestinos que agradam à patroa famosa. No trecho da cena descrita acima, após ser presa no banheiro, pois queria acompanhar a patroa ao programa “Mais você”, lamenta-se por não estar no programa “enchendo a bola de Chay.”

A submissão aos caprichos da patroa, somada aos demais elementos descritos que compõem a personagem, produz o efeito de humor. No entanto, ao se construir uma personagem trabalhadora doméstica que sofre inúmeras violências físicas e verbais e, mesmo assim, continua submissa aos desmandos da patroa, continua-se o processo de silenciamento

sobre as inúmeras violências que as trabalhadoras domésticas historicamente sofrem em seus ambientes de trabalho, no Brasil e noutros países da América Latina¹¹⁴

Temos, portanto, uma patroa vilã, espalhafatosa, risível e sua fiel “*personal* colega” Socorro, a trabalhadora doméstica que se autodeclara “capacho” para os desmandos de sua “ídola”¹¹⁵. As violentas relações entre patroas e empregadas mostradas na trama, caso tenham tido como propósito a denúncia, acabaram sendo atenuadas, quando não desacreditadas, produzindo um novo silenciamento sobre as mesmas. Tal apagamento foi efetuado através da verbalização, visto que se falou sobre a violência das relações, mas de forma cômica, diminuindo seu potencial de denúncia.

Na continuação da cena cujo cenário foi o referido programa, foi a vez de Sônia Sarmento, uma das três patroas convidadas, expor sua opinião:

“O que eu acho, sabe Ana, é que estamos vivendo uma inversão total de valores, não somos nós que precisamos das empregadas, nós não precisamos delas para nada, elas é que precisam do emprego, precisam do dinheiro que nós pagamos.”

Na sequência à fala de Sônia é mostrado o interior da cozinha de Sônia no qual está Valdelícia sentada em frente à televisão assistindo ao programa (Figura 03). Isadora, em pé atrás da empregada, também assiste.

¹¹⁴ O artigo 8 do Projeto de convenção sobre o trabalho decente para trabalhadoras e trabalhadores domésticos da OIT (convenção de Genebra em 2011) estabelece: “Cada Membro deverá tomar medidas para garantir que [os trabalhadores domésticos] [as trabalhadoras e os trabalhadores domésticos] gozem de proteção efetiva contra todas as formas de abuso, assédio e violência.” O projeto foi um documento elaborado pelo conjunto dos países que participaram da conferência e é fruto de pesquisas realizadas em várias regiões do mundo. Serviria de instrumento para nortear políticas governamentais no sentido de melhorar as condições de trabalho e vida das/os trabalhadoras/es domésticas/os. Esse artigo do projeto demonstra que a violência, o assédio e o abuso são realidades no cotidiano de trabalhadoras/es domésticas/os no Brasil e no mundo. Fonte: OIT (Escritório no Brasil). Conferência internacional do trabalho 2011: a OIT realiza a segunda rodada de discussões sobre o tema trabalho decente para as/os trabalhadoras/es domésticas/os. Disponível em: <http://www.oitbrasil.org.br/sites/default/files/topic/gender/pub/trabalho_domestico_notas_4_564_738.pdf> Acesso em: 16/06/16.

¹¹⁵ “*Personal* colega”, “capacho” e “ídola” são expressões utilizadas pela personagem Socorro para se referir à relação com a patroa Chayene.



Figura 03: Valdelícia vê sua patroa na TV.

Fonte: Capítulo 45, exibido em 06/06/12. Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/cheias-de-charme/p/5764/>>. Acesso em 24/04/2017.

Sobre esta sequência, nota-se a contradição presente na fala de Sônia, que contou com o trabalho de Valdelícia por anos a fio, a empregada negra ajudou a criar suas filhas e executa todas as funções domésticas junto com Maria Aparecida. Entretanto, Sônia afirma em rede nacional, que não precisa das trabalhadoras domésticas. Enquanto assiste à patroa na Televisão, Valdelícia não emite consideração alguma. É a ex-empregada, “branca”, Maria Aparecida, que retruca: “Até parece Dona Sônia, a senhora precisa de mim até para pegar água.”

Nesse momento, a câmera dá um close no rosto de Isadora, a filha de Sônia, que diz: “Não acredito, ela está enfrentando mamãe.” Sônia “Eu sou de um tempo em que os serviços sabiam o seu lugar.” Cida: “Ah! Esqueci que a senhora pegou a época da escravidão.”

Essa irônica da personagem Cida traz uma crítica ao comportamento da patroa que exige uma postura subalterna e subserviente por parte das empregadas. Tal postura de Sonia Sarmiento é respaldada por um imaginário Social acerca do trabalho doméstico que conserva aspectos da sociedade escravista, a despeito do fim desta nefanda sociedade, bem como do fato de que, felizmente a atividade doméstica é reconhecida como profissão desde 1972¹¹⁶, persistem na sociedade brasileira práticas próprias do regime escravista, como a violência física e sexual contra trabalhadoras domésticas, a resistência em se lhes pagar salários mínimos, a exigência de que as mulheres trabalhadoras domésticas vivam exclusivamente para servir às/aos suas/seus patroas/patrões, inclusive residindo na residência destes, dentre

¹¹⁶ Lei 5.859/72

outros aspectos. Tal referência feita pela personagem está relacionada também à associação comumente estabelecida, inclusive pelas trabalhadoras domésticas, entre o trabalho doméstico e a escravidão.

No momento em que Cida relaciona a patroa à escravidão, esta fica boquiaberta e as demais “empreguetes” aplaudem, Chayene ri discretamente e o Louro José comenta: “Xiii! As patroas e as empregadas estão lavando roupa suja agora!” Penha: “O que não falta aqui é roupa suja **pá** lavar, meu filho!”

Cabe aqui a problematização do silêncio de Valdelícia. Ela é mostrada como mera telespectadora que não se posiciona frente à violência da patroa, mesmo estando no ambiente com Isadora Sarmiento, fica em silêncio diante da injusta fala da patroa, bem como da agressividade da filha desta. O silêncio não é simples ausência de fala, mas sim o elemento que compõe o processo de significação. Quando Valdelícia não se opõe às vociferações das patroas, e em contrapartida Maria Aparecida fala em defesa de ambas, é reiterada a passividade da mulher negra, idosa e sua aceitação da situação de opressão, bem como sua dependência em relação a uma mulher branca que a defende. Conforme Orlandi: “Essa dimensão política do silêncio está, no entanto, assentada sobre o fato de que o silêncio faz parte de todo processo de significação”.¹¹⁷

Não apenas nesse capítulo, mas em vários outros, seu silêncio pode ser percebido. Em contrapartida, é a personagem Maria Aparecida quem fala, quem se opõe à opressão que Valdelícia vivencia, é ela também quem reverte a situação de subalternidade em que ambas viviam na casa dos Sarmentos. A mulher negra, empregada doméstica e idosa não tem voz na trama para reivindicar igualdade. Tal construção na trama vai à contramão da história das lideranças negras femininas à frente dos movimentos de trabalhadoras domésticas, como Laudelina de Campos Melo, Creuza Oliveira e Benedita da Silva dentre tantas outras que se fizeram ouvir e foram responsáveis por inúmeras conquistas.

A própria construção da relação entre Maria Aparecida e Valdelícia remete a elementos de uma representação tradicional das mulheres negras idosas verificada no cinema americano e que permanece reiterada nas novelas. É a figura da mãe preta/*Mammie*, mulher negra, mas que exerce a função maternal em relação aos brancos ou às famílias para as quais trabalham. Conforme mostrou Joel Zito de Araújo,

A mulher negra típica prevista para esta representação devia ser uma atriz grande e gorda, capaz de caracterizar uma negra ao mesmo tempo orgulhosa,

¹¹⁷ ORLANDI, 2007, 55-56.

dominadora, de vontade forte, irritável, mas intensa na sua maternalidade. Provavelmente, foi o estereótipo mais retomado pelo melodrama das radionovelas mexicanas e cubanas e pela televisão brasileira.¹¹⁸

A caracterização física e de personalidade da *Mammie* é diferente da apresentada por Valdelícia, visto que esta é pequena e magra, dócil e submissa aos patrões e à Cida. No entanto, tem em comum a maternalidade em relação à Maria Aparecida¹¹⁹, que embora também fosse uma empregada da casa, é branca e acreditava ser da família dos patrões. Além de se dedicar maternalmente à Cida, Valdelícia também é devotada em relação à família Sarmiento e em alguns momentos chega a dar conselhos para ao patrão quando este fracassa em seus negócios e na relação com a família. Ao longo deste texto, será aprofundada a discussão acerca das representações das mulheres negras na novela.

O que chamou a atenção neste capítulo foi a construção da oposição domésticas *versus* patroas. No transcorrer do programa, no bojo das discussões, as três jovens denunciaram situações de opressão e resistência das patroas em reconhecer seus direitos:

Penha: “Mas agora, pá tirar férias, Ana, como manda a lei, é um sacrifício.”

Chayene: “E o vale que você me pedia todo dia, parece que estava escrito em minha testa: vale.”

Penha: “Mas eu pagava com meu serviço, minha filha.”

Rosário: “Quando ela viaja a pessoa fica em casa trabalhando.”

Penha: “Isso quando ela não carrega. Queria que eu carregasse a mala dela. Sou carregadora de mala não.”

Ana Maria: “Vocês não acham que o empregado não devia ser mais valorizado?”

Sônia: “Mais valorizado? (gargalha) Mais valorizado do que elas já estão se achando? Nem estudo elas têm e querem ganhar como quem estudou.”

Rosário: “Peraí, para ser doméstica precisa saber muita coisa que a senhora não sabe, nem a metade.”

¹¹⁸ ARAÚJO, Joel Zito de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2004, p.50.

¹¹⁹ Importante destacar que as atrizes Dhu Moraes e Isabele Drummont já haviam contracenado anteriormente em *O sítio do Pica Pau Amarelo*, no qual faziam Tia Anastácia e Narizinho, respectivamente. No momento em que escrevo, a atriz Dhu Moraes representa a criada Zefa, na novela *Êta mundo bom!* É marcante essa atribuição constante de papéis de empregadas e criadas às atrizes negras. Como já destacou Joel Zito Araújo em sua pesquisa, é como se não houvesse outros lugares sociais para as pessoas negras nas telenovelas.

Nesta discussão entre as personagens é mencionada a desvalorização do trabalho doméstico, a personagem Sônia refere-se à hierarquia valorativa entre esta atividade e as atividades para as quais é necessário um determinado nível de escolaridade. A personagem Rosário rebate e afirma a necessidade de dominar certos saberes no exercício do trabalho doméstico remunerado. Esses saberes são desconsiderados devido ao treinamento contínuo e eficaz que as meninas recebem desde a infância, desta forma, as habilidades no trato com o espaço doméstico, bem como, as atividades de cuidado, passam a fazer parte do que se considera como “natureza feminina”, logo, desconsideradas enquanto conhecimento, portanto desvalorizadas. Contudo, há que se levar em conta, as variações advindas das construções de raça e classe. A personagem Sônia, “branca” e de classe média alta, representa um segmento de mulheres para as quais os saberes ligados à domesticidade, não são imprescindíveis para o desempenho do papel social de dona-de-casa, quando muito, se fazem necessários para delegar funções às trabalhadoras domésticas, como pode ser visto no seguinte diálogo:

Sônia: “Ana, querida, você viu como a situação fugiu do controle, a culpa é delas, a gente já paga o salário, ensina a servir à francesa, mostra quais os copos usar para cada tipo de bebida.”

Cida: “Não assina carteira, faz trabalhar no Natal, no Ano Novo e ainda desconta das férias.”

Sônia: “E você pagava aluguel por acaso?”

Sônia marca a insatisfação ante as mudanças nas relações entre domésticas e patroas, enquanto que Cida pontua aspectos da exploração vivenciada na casa da patroa. Nesse ponto, elas destacam questões que já estavam sendo debatidas em âmbito nacional, por intermédio da PEC das domésticas, como a questão da extensão do direito às férias anuais de 30 dias para as trabalhadoras domésticas, visto que até então estas só podiam gozar de férias anuais de 20 dias. A apresentadora Ana Maria Braga media a interação entre as personagens que representam patroas e trabalhadoras domésticas. Cabe salientar nesse episódio um aspecto relevante, a tendência de se veicular *Merchandising social* na programação da emissora. Conforme Marcio Ruiz Schiavo:

O merchandising social é a inserção sistematizada e com fins educativos de questões sociais nas telenovelas e minisséries. Com ele, pode-se interagir com essas produções e seus personagens, que passam a atuar como formadores de opinião e agentes de disseminação das inovações sociais, provendo informações úteis e práticas a milhões de pessoas simultaneamente

– de maneira clara, problematizadora e lúdica. Em 2001, computaram-se 483 cenas socioeducativas nas oito telenovelas veiculadas pela Rede Globo. Malhação foi a que apresentou o maior número de cenas: 346. Mas, o grande destaque foi Laços de Família que, por meio do merchandising social, fez com que o número de doadores de sangue no Instituto de Hematologia passasse de 10 para 154 ao mês e o de doadores de medula no Instituto Nacional do Câncer (INCa), de 10 para 149 ao mês.¹²⁰

Conforme o autor, a partir de 1999 a inserção de *merchandising social* nos produtos da emissora aumentaram a partir de uma parceria proposta pela Comunicarte- Agência de responsabilidade social com a emissora visando aumentar a inserção de temas de importância social em sua programação.

Não desconsiderando a pertinência de inserção da temática relativa aos direitos das trabalhadoras domésticas numa trama de ampla repercussão, se faz necessário olhar por outro viés, a trajetória das trabalhadoras domésticas em sua peleja por reconhecimento e conquista de direitos tem uma história de lutas muito anterior à sua menção na novela, não se pode desconsiderar a estratégia da indústria cultural de se aproveitar de qualquer situação e/ou fenômeno, inclusive das demandas sociais para transformá-las em produtos lucrativos. Quando a emissora lança a novela, a PEC, resultado de uma luta que remonta ao início do século XX, já havia sido aprovada, mérito das mulheres que lutaram arduamente ao longo do tempo para alcançar reconhecimento e dignidade no exercício das atividades domésticas remuneradas.

As telenovelas que abordam questões sociais podem ser consideradas novelas de intervenção. De acordo com Mirian Grossi:

Pode-se dizer que o que marca a novela de intervenção é a mistura do espaço narrativo dos personagens com o universo cotidiano dos telespectadores [...] autores se propõem a interferir diretamente em determinados assuntos pontuais, desde os políticos até os comportamentais, tendo em vista suas afinidades e respectivos estilos.¹²¹

A participação das personagens Maria da Penha e Lígia num comercial feito através de parceria entre a emissora Globo, a OIT e a ONU mulheres, visando conscientizar as trabalhadoras domésticas e patroas da importância da assinatura da carteira de trabalho, sublinha o caráter de novela de intervenção de *Cheias de Charme*, visto que abordou como

¹²⁰ SCHIAVO, Mário Ruiz. *Merchandising Social: As Telenovelas e a Construção da Cidadania*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002, p.1

¹²¹GROSSI, Miriam Pilar; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz. *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p.374.

tema central a questão do trabalho doméstico, em evidência naquele momento.¹²² Ainda com relação à cena veiculada no capítulo 45, outra voz interessante é a de Lígia, a patroa mediadora, advogada, voz autorizada:

Lígia: “É um trabalho importantíssimo para a economia do país, a gente ainda não tem estrutura para dispensar o trabalho doméstico. Pode ser feito, e a gente já avançou bastante nesse sentido, é a elaboração de leis mais justas, que imponham limites e que definam as obrigações dos patrões e dos empregados.”

Ana Maria: “Agora, para vocês, assim, o trabalho doméstico, é o que diz as pesquisas, por sinal está com os dias contados.”

Lígia: “Ah! Eu acho uma pena se o trabalho doméstico acabar, como aconteceu nos outros países, daí, ao invés da gente sentir aquele cheirinho de refogado, delicioso, a gente ia ser obrigado comer a comida pronta, industrializada...”

Lígia é a voz que representa as pautas dos movimentos de trabalhadoras domésticas. Paradoxalmente é “branca”, classe média e patroa, o que remete a certo paternalismo e a uma ideia de confraternização de classes. Ao mesmo tempo em que defende a justiça nas relações entre patroas/ões e empregadas/os, não deixa de estar no lugar social de patroa. Entretanto, é por meio da fala autorizada que, neste capítulo, a personagem se posiciona em defesa das empregadas domésticas e destaca os benefícios que o trabalho doméstico lhe traz. Conforme Foucault, bem marcante nos processos de comunicação são os sistemas de restrição, ou seja, não são todos os indivíduos que podem falar:

A troca e a comunicação são figuras positivas que atuam no interior de sistemas complexos de restrição; e sem dúvida não poderiam funcionar sem estes. A forma mais superficial e mais visível desses sistemas de restrição é constituída pelo que se pode agrupar sob o nome de ritual; o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que deve acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre os que o dirigem, os limites de valor de coerção.¹²³

¹²²Ver comercial em: <http://www.oitbrasil.org.br/sites/default/files/topic/doc/boletimgrjun13_1047.pdf>.

¹²³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo: Ed. Loyola, 2013, (Leituras Filosóficas) p. 36-37.

O discurso é o objeto de luta, de controle, segundo Foucault. Nesta cena, vemos que a fala digna de crédito é da advogada, que também é patroa, quando as domésticas falam é de forma atropelada e cômica, o mesmo se dá com as patroas Chayene e Sônia, cujas falas, dado o preconceito com que se referem às domésticas, também não são constituídas como creditáveis. Lígia personifica o ideal de “verdadeira mulher” reiterado discursivamente na contemporaneidade, casada, elegante, se desdobra para dar conta das obrigações domésticas, dos dois filhos e da profissão. Seu marido Alejandro é um fotógrafo espanhol sem vínculo empregatício, conhecido pelas trabalhadoras domésticas do condomínio CasaGrande como assediador contumaz, o que faz com que nenhuma trabalhadora se fixe em sua casa, malgrado Lígia ser considerada uma boa patroa.

Na construção deste casal vemos a instituição binária das identidades sexuais, enquanto que Lígia busca se enquadrar nas exigências heteronormativas do que é ser uma “verdadeira mulher”, boa mãe, dona-de-casa atenta, profissional realizada, bela e desejável para o marido, Alejandro age de acordo com o que se considera adequado ao homem heterossexual, a busca desenfreada por sexo, a impetuosidade que tem como alvo as mulheres de etnia e classe diferentes da sua. Tânia Navarro-Swain, ao discutir o funcionamento do dispositivo da sexualidade, destaca o investimento discursivo diferenciado na constituição das mulheres e dos homens, que orienta para um binarismo heteronormativo e reducionista:

:

(...) assistimos, atualmente, a uma crescente submissão dos corpos aos imperativos da sexualidade, de maneira diferenciada e binária. O dispositivo cria e age sobre os corpos sexuados segundo seu pertencimento à classe das mulheres ou dos homens. Para estes, a sexualidade se apresenta, em primeiro lugar, como um imperativo identitário e uma necessidade, tão urgente quanto comer ou beber, fonte de um prazer considerado inefável.¹²⁴

Nas mídias temos um dos espaços de funcionamento do dispositivo da sexualidade que investe nos corpos, instituindo o que se considera adequado a homens e mulheres, tal constituição é marcada pela ênfase na heterossexualidade compulsória, e na reprodução como destino inexorável. Em *Cheias de Charme* vemos esta engrenagem em funcionamento, durante toda a trama, Alejandro persegue as trabalhadoras domésticas buscando desfrute sexual, o que atrapalha os objetivos de Lígia de contar com o trabalho remunerado e competente de uma trabalhadora doméstica. Entretanto, posteriormente, Lígia o perdoa e reata

¹²⁴ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Entre a vida e a morte: O sexo*. In: STEVENS, Cristina M.T; SWAIN, Tania Navarro. *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008, p.296.

o casamento, fazendo jus ao que se considera adequado à “verdadeira mulher” que é construída como essencialmente amorosa, priorizando o casamento e a família acima de seu próprio bem-estar, conforme problematiza Tânia Navarro-Swain:

Nas fendas do dispositivo da sexualidade, as mulheres são “diferentes”, isto é, sua construção em práticas e representações sociais sofre a interferência de um outro dispositivo: *o dispositivo amoroso*. Poder-se-ia seguir sua genealogia nos discursos - filosóficos, religiosos, científicos, das tradições, do senso comum - que instituem a imagem da “verdadeira mulher” e repetem incansavelmente suas qualidades e deveres: doce, amável, devotada (incapaz, fútil, irracional, todas iguais!) e, sobretudo, amorosa. Amorosa de seu marido, de seus filhos, de sua família, além de todo limite, de toda expressão de si.¹²⁵

Lígia é constituída também como a patroa amiga de Penha, esta prestou-lhe serviços mesmo após tornar-se cantora, Penha também aparece na trama como uma conselheira da patroa. Essa construção ao longo do tempo tem sido utilizada como estratégia das classes dominantes no trato com suas empregadas, conforme Sônia Roncador:

A incomunicabilidade irremediável ou a falta de compreensão mútua não parecem constituir a característica central da relação entre os membros das classes dominantes e seus serventes. Como se sabe, as famílias patriarcais e burguesas inventaram uma retórica da amizade, e mesmo do parentesco, com seus empregados como forma de controle destes e de mediação entre as duas partes.¹²⁶

Tal estratégia oculta relações de exploração, visto que em inúmeras situações com as quais tenho me deparado, as trabalhadoras domésticas iniciam em uma casa ainda jovens e passam toda a vida trabalhando sem salários, em troca de casa e comida. Na velhice são abandonadas pelos/as patrões/as. É necessário também sublinhar que em algumas situações, a proximidade com as/os patroas/patrões e as relações de amizade desenvolvidas, bem como formas de apadrinhamento podem ser utilizados como táticas de sobrevivência pelas trabalhadoras domésticas. Jurema Brites durante a realização de sua pesquisa notou que as características do trabalho doméstico que eram mal vistas pelos pesquisadores, a proximidade, as relações de compadrio, o pagamento feito em forma de produtos, roupas usadas e móveis usados, eram justamente as características valorizadas pelas trabalhadoras domésticas como próprias das patroas consideradas boas, conforme Brites:

¹²⁵ NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 297

¹²⁶ RONCADOR, 2008, 126.

As estruturas que ordenam a contratação/ prestação desses serviços são marcadas fortemente pelos grupos dominantes que estabelecem preços do serviço doméstico e exigem atitudes servis de seus empregados, demarcando sempre relações hierárquicas. Por seu lado, as empregadas retiram desse sistema muito mais do que legitimamente ele oferece. Materialmente desfrutam da circulação de patrimônio, seja através dos presente recebidos, seja através dos furtos, lançando mão do mesmo referencial ideológico dos patrões: agem com esperteza. Em troca, devolvem-lhes servilidade, prestígio e amizade, completando o círculo de dádiva-dom. Trata-se de uma troca social, como diz Thompson, "desprovida de ilusões", onde ambos os lados estavam obrigados a se mover num "mesmo campo de forças".¹²⁷

Maria da Penha se torna amiga da patroa Lígia e esta lhe empresta dinheiro após Sandro contrair uma dívida com um "criminoso" do bairro que o ameaça. Ao longo da trama, Lígia fica doente e é Penha quem a acompanha e cuida dos filhos da mesma. A relação das duas mulheres na trama retrata a ambiguidade das relações entre patroas e empregadas, que podem ser compreendidas de várias formas, conforme demonstra Brites. Nesse mesmo viés, Jorgetânia da Silva Ferreira afirma:

É uma marca muito importante das relações de trabalho no âmbito doméstico o apego, tanto da parte das trabalhadoras como das patroas, à uma dimensão pessoal da relação, sendo propalada a amizade entre as famílias trabalhadoras e empregadoras, e mais que isso, na própria ideia de que a doméstica é "quase da família". Como é uma relação de trabalho, em que há desigualdade de classe, gênero, etnia, geração, mas com aparência de relação afetiva, são muitos os conflitos presentes nessa relação de trabalho, que muitas vezes comporta amizade, compadrio, proteção e muitas ambigüidades.¹²⁸

Conforme a autora, as domésticas entrevistadas para sua pesquisa em Uberlândia, além de valorizarem certas características do trabalho doméstico remunerado, como a flexibilidade e a possibilidade de conciliá-lo com as atribuições domésticas em suas próprias casas, também sublinham positivamente as relações de amizade e proximidade com suas patroas.

O discurso da personagem Lígia no Programa de televisão "*Mais você*", comporta uma visão idealizada sobre o trabalho doméstico, quando fala sobre o cheiro de refogado e sobre a possível extinção desse ofício. É a voz da conciliação de classes, quando defende que a solução seriam leis que impusessem limites e estabelecessem obrigações para ambas as partes. Com essa estratégia, a emissora se posiciona acerca das discussões em voga na

¹²⁷ BRITES, 2000, p.205

¹²⁸ FERREIRA, Jorgetânia da Silva. Trabalho em domicílio: cotidiano de trabalhadoras domésticas e patroas. Caderno Espaço Feminino | v. 23 | n. 1/2, 2010, p.342.

sociedade, mas sem se indispor com patroas, nem com as empregadas. É um discurso que visa manter a “paz” doméstica.

Tanto a fala da apresentadora como posicionamento de Lígia concordam com uma possível extinção do trabalho doméstico. Essa ideia é sempre apresentada em discursos que emergem no momento nos quais se anunciam possíveis transformações na legislação que beneficiem as domésticas. O trecho seguinte foi retirado de um documento produzido pelo Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (IPEA), no qual é criticada a ideia da extinção do trabalho doméstico. Pinheiro, Gonzales e Fontoura demonstram que esse argumento é reiterado sempre que se anunciam transformações na legislação sobre trabalho doméstico. Assim foi em 1972, quando se discutia o reconhecimento da profissão:

É interessante notar que nada há de novo nesses argumentos. A resistência à garantia de novos direitos às trabalhadoras pode ser notada, pelo menos, desde a década de 1970, quando foi promulgada a Lei que regulamentou a profissão. Naquela ocasião, encontrou-se na seção “Opiniões” do Estado de São Paulo, da edição de 23 de outubro de 1972, a seguinte matéria, intitulada *Ainda o Trabalho Doméstico*: Nos maiores centros urbanos do país, os resultados da iniciativa – se ela for avante – não tardarão de se manifestar. A prostituição aumentaria rapidamente. Seria a saída inevitável para muitas moças, que vindas das zonas rurais mais pobres, encontram solução para seus problemas nos empregos domésticos [...] Não é preciso ser Cassandra para prever a enorme redução de empregos domésticos na classe média, se o projeto do Sr. Ministro do Trabalho for transformado em lei. A contribuição de Cr\$ 43,00 mensais para a previdência provocaria uma queda brusca na oferta de empregos.¹²⁹

Apesar do alarmismo, o trabalho doméstico continuou aumentando. Apesar de não se desconsiderar as modificações nos perfis das trabalhadoras domésticas e na organização do trabalho doméstico, não houve a redução apregoada. Contraditoriamente, o documento aponta para o aumento do percentual de mulheres ocupadas no trabalho doméstico:

Uma primeira questão importante a ser mencionada nesta nota refere-se ao suposto fim do trabalho doméstico e à escassez de trabalhadoras, temas tão difundidos na mídia nos últimos meses. De acordo com os dados da Pnad, o trabalho doméstico ocupava, em 2009, mais de 6,5 milhões de mulheres. Isso significa que de cada 100 trabalhadoras que possuíam uma ocupação, 17 eram trabalhadoras domésticas. Observando-se as diferentes regiões do país, tem-se que a proporção de mulheres ocupadas em trabalho doméstico

¹²⁹ PINHEIRO, Luana; GONZALES, Roberto; FONTOURA, Natália. **Nota técnica:** Expansão dos direitos das trabalhadoras domésticas no Brasil. Brasília: IPEA, 2012, p. 5. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/nota_tecnica/120830_notatecnicadisoc010.pdf>. Acesso em: 21/06/2016

variava de 14% na região sul a 20% no centro-oeste. Nas regiões Norte e Nordeste este valor era de quase 17% e no Sudeste, de 18%. Apesar de todas as importantes conquistas das mulheres ao longo das últimas décadas, seja no que diz respeito à elevação da escolaridade, seja no que tange à participação no mercado de trabalho, o emprego doméstico continua sendo a maior categoria ocupacional para as trabalhadoras do país. E tal ocupação, ao contrário do que tem sido apregoado, segue tão importante quanto era há 15 anos.¹³⁰

O discurso acerca do iminente fim do trabalho doméstico emerge num tom alarmista e como uma forma de barrar possíveis transformações que ameacem o *status quo*, ou seja, a exclusão das mulheres que se ocupam do trabalho doméstico dos direitos trabalhistas básicos. Na novela, a voz da apresentadora e seu eco na voz de Lígia anunciam a possibilidade da extinção do trabalho doméstico, bem como deixam entrever o saudosismo em relação às benesses da exploração do trabalho de outras mulheres em suas casas. Essas vozes são a repetição de discursos já ouvidos antes, em momentos semelhantes da História do Brasil, nos quais se vislumbrou possíveis mudanças na legislação sobre o trabalho doméstico.

O discurso que versa sobre a possível extinção do trabalho doméstico na trama é utilizado em forma de crítica, mas ao ser alinhavado à discussão acerca da expansão dos direitos das trabalhadoras, pode funcionar como oposição às mudanças. Se por um lado a violência, a exploração e a subalternidade que marcam as relações no trabalho doméstico são citadas ao longo da novela, por outro lado, a forma como são construídas as personagens e o enredo produz o silenciamento sobre questões cruciais. A discussão das questões relativas ao trabalho doméstico na novela pode ser vista como uma reação às possibilidades de alteração na legislação sobre o trabalho doméstico que se anunciavam no período. Entretanto, a forma como são constituídas as personagens e o desenrolar da trama comportam representações sociais coletivas sobre as domésticas. Nessa perspectiva, conforme Bazcko,

As representações colectivas exprimem sempre, num grau qualquer, um estado do grupo social, traduzem a sua estrutura actual e a maneira como ele reage frente a tal ou tal acontecimento. Existe uma relação íntima e fatal entre o comportamento e a representação colectiva.¹³¹

O tom cômico e exagerado utilizado na construção das patroas e suas ações de violência e exploração para com as domésticas e a presença da subserviente e atrapalhada

¹³⁰ Ibidem, p.8.

¹³¹ BAZCKO, 1985, p. 306.

doméstica Socorro contribuem para marcar a ideia de que essas figuras e relações não são críveis.

Há que se considerar, também, que a presença marcante de elementos cômicos na trama está relacionada à tentativa de se conseguir uma elevada audiência, visto que, por ser uma novela exibida no horário das 19h, há censura de outros elementos que poderiam garantir a fidelização da audiência. Assim, o elemento cômico acaba se tornando o mais explorado em novelas exibidas neste horário, o que visa agradar aos públicos de várias faixas etárias e garantir divertimento e, sobretudo, audiência. Conforme Renato Ortiz:

No interior da produção da telenovela brasileira, esta concepção de divertimento reaparece entre os criadores. Reagindo contra os críticos dos jornais e revistas, que em princípio “cobrariam da televisão uma postura de vanguarda”, Aguinaldo Silva afirma: “a TV é um negócio explorado por capitais privados, que depende de anunciantes”. Para ter anunciantes, ela depende de altos índices de audiência. E para ter audiência, ela tem que ser média, mediana mesmo. Não pode ser de vanguarda, porque a emissora vai à falência. Isso é elementar. Então os parâmetros de qualidade em relação a uma indústria como a TV devem ser diferentes. O que a novela precisa é ser popular. Se é popular é boa. Se a novela tem muita audiência, ela é ótima.¹³²

Há que se considerar, a partir das afirmações dos autores citados, que o processo de produção das telenovelas busca um equilíbrio entre a chamada intervenção crítica na realidade e a utilização de elementos que garantam o sucesso das tramas e mantenham a audiência elevada para satisfação dos anunciantes. Entretanto, para que esse produto cultural seja consumido, é necessário que utilize construções simbólicas familiares aos telespectadores. É por fazê-lo que a novela se torna uma interessante fonte histórica, pois tanto a sua produção, quanto sua circulação e consumo podem dizer muito sobre as sociedades que as consomem.

Na trama foram construídas interpretações acerca das tensões verificadas no trabalho doméstico, bem como da exploração vivenciada pelas trabalhadoras. Nos diálogos entre as personagens foi perceptível a exploração vivenciada pelas domésticas, as agressões e a negação de direitos trabalhistas pelas patroas. Porém a utilização da linguagem humorística acabou por amenizar os conflitos e atenuar as denúncias com vistas a tornar a trama palatável. Vimos que o mote utilizado para divulgar a trama foi a presença de trabalhadoras domésticas como protagonistas, no próximo tópico será discutida a forma como a situação das

¹³² ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H.S.; RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.159.

Empreguetes se altera com a fama alcançada, bem como a associação entre transformação social individual, diferenciação social e ampliação do poder de consumo.

1.2 As domésticas vão às compras: ascensão individual e consumo

Ao iniciarem inesperadamente a carreira de cantoras, as três jovens se livram dos problemas referentes ao trabalho doméstico, maus-tratos por parte dos empregadores, assédio e preconceito. Repentinamente passam a serem conhecidas nacionalmente, começam a fazer shows, mesmo com apenas uma música. Auferem grandes rendimentos e acessam bens outrora inacessíveis.

A situação das antigas empregadas domésticas é alterada de forma repentina, fruto do acaso, consistindo numa alteração individual que afeta apenas as envolvidas. Essa matriz discursiva que atribui a ascensão social à sorte ou ao destino é um dispositivo muito utilizado na teledramaturgia ao longo do tempo. Tal pode se dar pelo alcance do sucesso artístico, do recebimento de uma herança milionária inesperada ou por meio de um auspicioso casamento com cônjuge rico. Pode se aventar que tal matriz discursiva, repetida exaustivamente nas tramas atua como uma pedagogia social na subjetivação das/os telespectadoras/es, a promessa para os/as explorados/as de que a exploração social é passageira e pode terminar a qualquer momento, não por meio da luta por igualdade e acesso à cidadania, mas por meio do enriquecimento inesperado causado por um golpe de sorte.

Apenas no início da trama a questão dos direitos trabalhistas das empregadas domésticas e a violência e desigualdade das relações entre trabalhadoras domésticas e suas empregadoras são mencionadas. No decorrer da trama, o foco é na trajetória do trio, seus conflitos, os problemas afetivos das jovens e a tentativa por parte das vilãs em separá-las, apenas esporadicamente é feita alguma referência às questões relativas às trabalhadoras domésticas.

Observa-se, a partir dessa abordagem superficial dos problemas do trabalho doméstico, uma tentativa de estabelecimento de conciliação social entre os grupos em disputa no cenário nacional, considerando-se que, no período em que a novela é exibida, a PEC das domésticas já tinha sido aprovada e havia uma grande discussão acerca das implicações das alterações na legislação, para empregadas/os e empregadoras/es.

Enquanto nos espaços institucionais de discussão se desenrolavam conflitos entre grupos contrários e favoráveis às mudanças, na telenovela, produto cultural que adentra praticamente todos os domicílios brasileiros, concomitantemente, discutiam-se superficialmente temas relativos ao trabalho doméstico, mas de forma amena, apresentando os conflitos, mas de forma jocosa, com os mais diversos objetivos, dentre eles açambarcar novos segmentos consumidores, das classes C, D, E, sem perder as classes A, B que compõem o público tradicional cultivado pela emissora.

No decorrer do desenvolvimento da trama, em vários momentos são reiterados sentidos negativos acerca do trabalho doméstico e do lugar social das trabalhadoras domésticas. As protagonistas só desempenham as funções típicas desse ofício no início da trama e falam negativamente sobre as atividades que realizam. A transformação em suas vidas ocorre por intermédio da fama, da ascensão social que lhes possibilita deixar o trabalho doméstico.

Penha, após se tornar cantora de sucesso e rica, é substituída na casa de Lígia por Jurema, interpretada pela atriz Olívia Araújo. A personagem é uma mulher negra da periferia, que também deixa a própria filha pequena em casa, para se ocupar em cuidar da casa, filhos e marido da advogada. A transformação social operada na trama se dá de forma individual e verticalizada, visto que, assim que uma doméstica ascende pela sorte, outra mulher ocupa seu lugar nas mesmas condições de trabalho. Ou seja, não se apresenta uma transformação nas condições de trabalho e vida das domésticas que atinge a todas, mas é reiterada a matriz discursiva que apresenta as mudanças num plano individual, como resultados do acaso e não da luta.

Após a ascensão social que já é representada na vinheta¹³³ de abertura da trama, as três “empreguetes” deixam o trabalho doméstico e passam a consumir os bens anteriormente restritos às antigas patroas, como carros, casas, roupas de marca, eletrodomésticos, viagens aéreas, etc.

A ascensão repentina das três domésticas ao estrelato está relacionada a outra matriz discursiva, referente à inversão de posições sociais dentro das tramas. Pode-se dizer que essa

¹³³ A vinheta é composta de três marionetes em forma de jovens mulheres, uma loira, uma negra e uma branca de cabelos pretos, representando as personagens Maria do Rosário, Maria da Penha e Maria Aparecida. Inicialmente aparecem numa casa, limpando, varrendo e espanando. Na sequência estão num ponto de ônibus, cansadas esperam sentadas, entram no ônibus e passam a conversar animadas, cantam e são aplaudidas, cai purpurina sobre elas, vão subindo com estrelas, brilhos e borboletas. Em seguida aparecem num apartamento cujos objetos antigos são substituídos por televisor, som e sofás novos, deixam esse ambiente e são reconhecidas nas ruas do Rio de Janeiro, entram num ônibus personalizado com a foto das três, depois aparecem num palco iluminado, aplaudidas por um vasto público. O fundo musical da vinheta é a música Ex mai Love de Gabi Amarantos.

matriz é herdada de narrativas literárias ocidentais, tais como os contos de fadas, dos quais o clássico Cinderela é um exemplo. Nessa obra, a jovem passa toda a estória sendo maltratada e humilhada para, no final, tornar-se rainha, enquanto que suas algozes ocupam seu antigo lugar de serviçal. Esse elemento é perceptível também nos discursos judaico-cristãos que reiteram “que os humilhados serão exaltados” ou que “os últimos serão os primeiros”¹³⁴

É perceptível nas novelas personagens que, no início das tramas, vivem situações de extremo sofrimento e humilhação social, no decorrer das narrativas passam por reveses diversos, mas ao fim veem sua situação se alterar, geralmente a partir de uma ocorrência imprevista, um golpe de sorte que lhes tira da pobreza e as eleva socialmente. Em várias tramas, as personagens que, inicialmente, estavam numa situação social superior e utilizavam-se dessa posição para constranger os protagonistas, passam por vicissitudes que lhes deixam na pobreza e, assim, são invertidas as posições. Predomina nas narrativas teledramatúrgicas uma construção maniqueísta das personagens.

Cheias de Charme essa inversão também ocorre, as três jovens, empregadas domésticas no início da trama e humilhadas pelas patroas, ascendem socialmente e as patroas inicialmente ricas, ficam pobres ao longo da trama. Esse dispositivo que associa ascensão social pela sorte à inversão de posições sociais dialoga com o desejo de justiça social, pelo qual anseiam amplos segmentos das sociedades latino-americanas, historicamente injustiçadas.¹³⁵

A inversão social se dá associada ao ingresso dos excluídos na sociedade de consumo. É a partir da possibilidade de adquirir bens duráveis e não duráveis que, aqueles outrora sofrendores personagens desfrutam de suas novas posições, podendo, inclusive, humilhar os outrora abastados. A elevação social reiterada continuamente nas telenovelas, amplamente difundidas no Brasil e nas demais regiões da América Latina, também serve para alimentar e aquietar os ânimos dos/as explorados/as, à medida que anuncia a possibilidade de transformação inesperada na vida dos que sofrem.

Meu interesse é compreender a articulação entre inversão social, consumo e a construção das personagens trabalhadoras domésticas na novela. Busco analisar de que forma esses elementos encontrados na trama dialogam com as transformações que ocorriam na

¹³⁴ Bíblia (Lucas, 18:14) (Provérbios, 29:23) (Mateus, 20:16). Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

¹³⁵ Martin Barbero, em “Dos meios às mediações”, relaciona a identificação da América Latina com o melodrama devido ao drama do reconhecimento vivenciado pelo continente, uma “luta contra as injustiças, as aparências [...]” (BARBERO, 1997, p.305).

sociedade brasileira do período¹³⁶, inclusive com possíveis alterações nos padrões e poder de consumo das chamadas classes “D” e “E”, bem como as mudanças na legislação acerca do trabalho doméstico.

A transformação operada na vida das personagens trabalhadoras domésticas na novela é por meio da diferenciação e não da equiparação social. É mediante o acesso ao consumo a mercadorias duráveis e não duráveis como imóveis, roupas, utensílios domésticos e veículos. A transformação social não engloba todo um grupo, um segmento ou uma categoria social, como a das trabalhadoras domésticas, mas é uma transformação individual, que contempla apenas alguns. Ou seja, por meio da diferenciação social, alguns são alçados à categoria dos que podem consumir e se diferenciam dos demais que continuam a executar as antigas tarefas “constrangedoras”. A transformação operada na vida das “empreguetes” não significa a transformação na vida das demais mulheres que são trabalhadoras domésticas na novela.

O desejo de ascensão social também é enfatizado no capítulo em que as três jovens se encontram na cadeia após se envolverem em conflitos. Presas por motivos distintos, são alocadas na mesma cela, onde compartilham suas angústias. Logo que chegam à delegacia, identificam-se com seus nomes e profissão: Maria da Penha, doméstica; Maria Aparecida, estudante, mas trabalha como arrumadeira; Maria do Rosário, cantora e cozinheira nas horas vagas. Das três, a única que se autodeclara doméstica é Maria da Penha; as demais consideram que as atividades domésticas realizadas se constituem em funções passageiras, enquanto não alçam seus reais objetivos. Já para Penha, o trabalho doméstico é seu meio de sobrevivência e no seu posicionamento é perceptível uma identificação com a profissão.

Ainda na cadeia, as três jovens compartilham as agruras das suas respectivas realidades e fazem um pacto que reitera o desejo de ascensão social. Maria do Rosário sonha com um futuro de cantora, Maria Aparecida diz que não vai passar a vida na casa dos Sarmiento, que eles são bons para si, mas que seu futuro é outro. Maria da Penha diz que seu futuro é negociar dívida de cartão, diz gesticulando: “Não tenho esperança, gente, de largar essa vida de ‘empregue-te’!” As três riem do termo “empregue-te” utilizado por Maria da Penha. Ao que Rosário propõe: “Bora fazer um pacto? Dia de ‘empregue-te’, véspera de madame.” As três unem as mãos e repetem o lema: “Dia de ‘empregue-te’, véspera de madame.” Tal matriz discursiva opera demarcando como lugar único e restrito da existência

¹³⁶ Foi perceptível durante as duas gestões do presidente Luiz Inácio Lula da Silva o aumento do poder de consumo das classes populares, bem como outros ganhos sociais, que no momento em que escrevo, se veem ameaçados desde o recente golpe (2016) perpetrado pelas elites econômicas contra a frágil democracia brasileira.

feminina o espaço doméstico, seja como “empreguete”, ou como “madame”, patroa. Tal matriz opera dentro do sistema de sexo gênero instituindo os padrões de feminilidade articulados à ideologia da ascensão social individualista no interior da sociedade capitalista, tendo em vista que, nesta construção, ser madame significa livre acesso ao consumo desenfreado e despreocupado.

Analisando, a seguir, cenas em que a mudança social é relacionada ao poder de consumir e ostentar. A transformação na vida das antigas empregadas domésticas ocorre por meio da sorte e possibilita-lhes, abruptamente, acessar os bens de consumo, bem como frequentar os lugares sociais anteriormente restritos aos patrões. Observa-se a repetição da matriz discursiva que enfatiza o poder de consumo como uma conquista das *empreguetes* e ao mesmo tempo estabelece a diferenciação entre elas e as demais mulheres com as quais convivem.

A primeira cena mostra Rosário conversando com o cantor Fabian, interpretado pelo ator Ricardo Tozzi. Este se oferece para acompanhá-la na visita a apartamentos, visto que a cantora deseja adquirir um imóvel. Inicialmente, são filmados de perto, enquanto dialogam. Na sequência, saem caminhando juntos, a câmera sobe, desloca-se e é exibida uma vista da cidade que mostra o morro, com seus barracos e os prédios da parte central, conforme a Figura 04. Nesse momento, a trilha sonora muda e toca o samba “Se vira”, de Beth Carvalho.



Figura 04: Preâmbulo para a periferia. Fonte: Imagem copiada do capítulo 79°. Disponível em: <<http://globoplay.globo.com/cheias-de-charme/p/5764/>>. Acesso em: 24/04/2017.

Esse deslocamento da câmera para filmar o morro e os prédios do centro num mesmo corte, tocando o samba ao fundo, é preâmbulo para a próxima cena, na qual aparece Maria da Penha e Ivone, sua amiga evangélica. O deslocamento de câmera, ao construir uma visão panorâmica da cidade e suas contradições sociais, tendo ao fundo um samba, apresenta elementos que agregam sentidos à personagem Maria da Penha, instituindo representações

sobre as relações entre os grupos sociais distintos, personificadas nas figuras das empregadas domésticas e suas patroas. A trilha de Penha é o samba que fala da relação de uma mulher com um malandro. Essa associação entre a mulher negra, o malandro também aparece em outras produções culturais, como no universo do samba carioca, no qual se observa uma romantização das relações de violência e exploração às quais estão submetidas muitas mulheres negras, bem como a reiteração de estereótipos que pesam sobre os homens negros.

Na próxima imagem (Figura 05) a câmera do alto enquadra um carro vermelho, popular, do qual se distingue o símbolo da concessionária. Vê-se a articulação entre ascensão social, consumo e diferenciação social. Penha se encontra com Ivone numa ladeira e mostra o veículo adquirido:



Figura 05: Penha exhibe seu carro novo para a amiga. Fonte: Imagem copiada do capítulo 79°. | em: <<http://globoplay.globo.com/cheias-de-charme/p/5764/>>. Acesso em: 24/04/2017.

Penha: “Oi meu amor!”

Ivone: “Benza a Deus, Penha! Que carro lindo, você comprou!”

Penha: “Lindo de bonito, né? Imagina passear nesse carrão, eu, tu, Patrick, Alana, Elano, Cida?” Faz ar de preocupação: “Será que cabe todo mundo?”

Ivone: “Cabe sim, com certeza, e ainda cabe as malas.”

(Nesse momento a câmera passeia pelo interior do veículo)

Penha: “Tu nem me fale de mala, hein! Que mala lembra logo o Sandro.”

Na sequência, Penha abre o carro, entra e convida:

“Pronta pra aventura, colega?”

Ivone diz em tom receoso: “Cê sabe mesmo dirigir?”

Penha: “Minina, dirijo pra caramba! Era eu que ajudava o Vanderlei a manobrar os carro tudo da Chayene. Anda.”

Em seguida, a câmera sobe e mostra a quadra, as casas do morro, passeia pelo interior da casa de Penha, veem-se os compartimentos mobiliados e volta para a rua, um ritmo de samba toca, enquanto a câmera desliza mostrando, numa panorâmica, as ruas do bairro, pelas quais passa Maria da Penha no seu novo carro vermelho. O discurso da ascensão social que permite acessar os bens de consumo e promove a diferenciação social entre as personagens e as demais pessoas de seu meio social, permeia a trama.

A próxima cena se passa no interior da casa de Maria da Penha. Alana desce da escada e encontra Cida adentrando a sala. No ambiente, estão dispostos sofás elegantes, um bar com bancada de vidro transparente, paredes ornadas com quadros e objetos de decoração, uma escada de madeira com corrimãos de metal, o espaço é amplo, a cozinha é conjugada à sala e ao fundo vê-se uma lavadora de roupas.

Alana elogia o casaco de Cida e ambas conversam sentadas no sofá.

Cida: “Alana, você quer essa bolsa pra você?”

Alana: “Ah! Cida, você tá dando pra mim?” (Recebe a bolsa e a observa.)

Cida: “Eu comprei, mas depois eu impliquei com essa alça dela.”

Alana: “Hum... metida! Obrigada, Cida, amei! Vai sair?”

Cida pega o telefone e diz:

“Vou ligar para madrinha. Chamá-la pra sair comigo hoje.” (Enquanto faz uma ligação do celular)

Valdelícia é mostrada atendendo ao celular, está de uniforme branco, na cozinha de tons claros da família Sarmiento, para a qual trabalha.

Valdelícia: “Jantar fora? Mas não tenho roupa pra isso, Cida.”

Cida: “Como não, madrinha? E o vestido novo que eu te dei? Bota ele que eu vou te levar num restaurante chiquíssimo.”

Valdelícia: “Cida, mas será que eu vou saber me comportar? Minha filha, eu nunca fui num restaurante chique, não.”

Cida: “Sempre tem uma primeira vez madrinha. Uma mulher bacana como a senhora tem que curtir as coisas boas da vida.”

Nos três fragmentos descritos, percebemos a ênfase no universo de consumo, aberto às três jovens, após o sucesso inesperado como cantoras. Os bens adquiridos são inseridos na construção das cenas e personagens. A letra de “Vida de Empreguete”,¹³⁷ música que as lançou ao estrelato, traz alguns elementos que também devem ser destacados:

Todo dia acordo cedo
Moro longe do emprego
Quando volto do serviço quero o meu sofá

Tá sempre cheia a condução
Eu passo pano, encero chão
A outra vê defeito até onde não há

Queria ver madame aqui no meu lugar
Eu ia rir de me acabar
Só vendo a patroinha aqui no meu lugar
Botando a roupa pra quarar

Minha colega quis botar
Aplique no cabelo dela
Gastou um extra que era da parcela

As filhas da patroa
A nojenta e a entojada
Só sabem explorar, não valem nada

Queria ver madame aqui no meu lugar
Eu ia rir de me acabar
Só vendo a cantora aqui no meu lugar

¹³⁷ Letra de João Coutinho Ribeiro. Em entrevista, o compositor diz que algumas características da música foram estabelecidas no momento em que esta foi encomendada. Diz também ter perguntado à doméstica que trabalha em sua residência sobre as formas de lazer que ela e suas amigas desfrutam. Fonte: <<http://primeiraedicao.com.br/noticia/2012/06/29/compositor-de-vida-de-empreguete-comenta-novo-hit-para-patroetes>>. Acesso em: 02/06/2016.

Tirando a mesa do jantar

Levo vida de empreguete, eu pego às sete
Fim de semana é salto alto e ver no que vai dar
Um dia compro apartamento e viro socialite
Toda boa, vou com meu ficante viajar¹³⁸

Na letra da música, há referência às dificuldades enfrentadas pelas trabalhadoras domésticas em se deslocar muito cedo para o trabalho utilizando transporte precário, bem como o cansaço e os conflitos com as patroas. Porém, todos os sofrimentos são atenuados pela esperança de um futuro de bons augúrios, no qual a condição seria alterada e o consumo de vários bens seria uma realidade. Ao longo da letra, observa-se também a ideia de inversão social, a qual no decorrer da novela se concretiza. A cantora Chayene vê sua carreira declinar. A família Sarmiento passa por um processo de empobrecimento, enquanto as ex-trabalhadoras domésticas ascendem e passam a consumir em espaços outrora restritos aos seus empregadores. As mulheres da família Sarmiento se veem obrigadas a realizar as atividades de limpeza e manutenção de sua residência, enquanto a ex-empregada Cida mantém financeiramente a casa. Ou seja, a almejada inversão de posições citada na música se concretiza na vida das personagens.

Rosário busca adquirir um apartamento, Penha compra um automóvel, Cida consome roupas e outros objetos de vestuário e passa a frequentar lugares caros, anteriormente inacessíveis a ela, e ao longo da trama também adquire um apartamento. As antigas trabalhadoras domésticas, enfim, acessam o “paraíso” do consumo outrora restrito às suas patroas e patrões.

Os produtos e bens adquiridos são ostentados para as mulheres próximas. Cida demonstra seu poder de consumo à Alana e à Valdelícia. Penha exhibe seu carro novo para Ivone e os demais vizinhos nas ruas da periferia onde mora. A transformação social não se dá por meio da conquista de direitos trabalhistas e sociais que modifiquem as relações entre trabalhadoras domésticas e patrões. A mudança é de cunho individual e promove a diferenciação social entre as três protagonistas e as mulheres próximas a elas, bem como nas comunidades onde vivem as personagens.

¹³⁸ A música Vida de Empreguete foi composta por Quito Ribeiro especialmente para a trama. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/06/compositor-de-vida-de-empreguete-comenta-novo-hit-para-patroetes.html> Acesso em: 09/01/2018

A diferenciação social é bem destacada na forma como são construídas as relações entre as novas ricas e suas amigas. Maria da Penha, após ficar famosa, disponibiliza seu emprego para Jurema, uma personagem negra e da periferia onde mora, enquanto que, em sua casa, as atividades domésticas são delegadas a Ivone, sua amiga religiosa. A mudança é individual. As demais mulheres apenas ocupam os lugares no trabalho doméstico deixados pelas poucas que ascendem. Ou seja, a trama está afinada com a ideologia de meritocracia e estímulo ao consumismo perceptível na sociedade contemporânea. Aqui utilizamos ideologia não como ocultação da realidade, e sim como ensina Orlandi, “produção de uma interpretação particular que apareceria, no entanto, como a interpretação necessária, e que atribui sentidos fixos às palavras em um contexto histórico dado.”¹³⁹

Os elementos e diálogos que compõem as cenas descritas reforçam a ideia de alteração social repentina da condição social das personagens, associada ao poder de consumo, levando à diferenciação social. Ao mesmo tempo são oferecidos produtos (*merchandising*,) como o carro, do qual é exibida a logomarca, com vistas a promover o desejo dos/as telespectadores/as em adquiri-lo. Conforme Esther Hamburger,

A mídia é uma esfera poderosa na construção de sentidos simbólicos [...] Os bens culturais industrializados e distribuídos pela mídia eletrônica têm a capacidade de produzir certas construções simbólicas, apropriando-se de certos elementos que já circulam na cultura que produz tais bens, mas os reforçam e normalizam, construindo um discurso hegemônico sobre o gênero. Os produtores desta indústria pesquisam e buscam elementos culturais que imaginam ser aceitos ou até consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens que consideram parte da cultura dos públicos-alvo que visam atingir. Mas ao fazer isso selecionam e reforçam determinados tipos de construção.¹⁴⁰

Em relação à *Cheias de Charme* e à forma como as trabalhadoras domésticas são construídas na trama, há uma inteligente estratégia posta em ação. A emissora apresenta a novela como uma trama inovadora, pois tem como protagonistas trabalhadoras domésticas. Afinal, a forma subalterna como as personagens domésticas, em sua maioria mulheres negras, tem sido representada nas telenovelas vem sendo, há muito tempo, alvo de reiteradas críticas¹⁴¹. Apenas no início da trama as protagonistas trabalham como domésticas, pois logo

¹³⁹ ORLANDI, 2007, p.96.

¹⁴⁰ HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade de novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p.178.

¹⁴¹ Um importante crítico das representações dos negros e negras nas telenovelas brasileiras é Joel Zito de Araújo (2004) que perpassa as produções da teledramaturgia no período entre 1963 a 1997 e pontua as diversas

ascendem à condição de cantoras e deixam o trabalho doméstico, com o qual continuam a se relacionar, visto que as demais mulheres que compõem seus círculos de amizades exercem a função de domésticas. Além disso, o trio de cantoras é denominado “As empreguetes” e suas músicas tratam de questões relativas ao trabalho doméstico.

Entretanto, a forma como são construídas as personagens protagonistas na trama está permeada de discursos tradicionais, como o que associa a transformação da condição social à sorte ou ao acaso e não à luta social coletiva, bem como a propagação da matriz discursiva que constitui o trabalho doméstico como abjeto. Assim, a emissora trata seletivamente das questões relativas ao trabalho doméstico, ao mesmo tempo em que busca atingir o objetivo central, que é a publicidade, com vistas a fomentar a venda de produtos variados, além de repetir representações tradicionais sobre o trabalho doméstico remunerado e acerca das mulheres que dele se ocupam.

A transformação se dá no plano individual, por meio de um feliz incidente: o DVD gravado às escondidas, brincadeira de amigas, mas que satiriza as relações com as patroas, vaza¹⁴² na internet e alça o trio ao estrelato. É por meio da sorte, do imprevisto, que se dá a transformação que altera a vida das “empreguetes”. No entanto, a mudança é individual, não envolve a coletividade. Pelo contrário, estabelece a diferenciação destas em relação às demais trabalhadoras domésticas da trama.

Tal construção da trama é uma estratégia arguciosa, pois, aparentemente, tratou da temática “Trabalho doméstico e desigualdade” no momento em que a PEC das domésticas tramitava no legislativo e gerava discussões acaloradas na sociedade brasileira, visibilizando a histórica luta do movimento nacional de trabalhadoras domésticas. Ao lançar uma novela que traz essas discussões, mesmo que superficiais, a emissora líder se apropriou da discussão apresentando um possível “protagonismo das domésticas” na novela, de forma seletiva, isto é, enfatizando a diferenciação social, sem visibilizar o movimento social histórico das trabalhadoras domésticas brasileiras, em sua luta por direitos.

Assim, a trama não fugiu dos objetivos principais do produto cultural novela, que são anunciar e vender produtos. As telenovelas, já em sua gênese, são imbricadas ao anúncio e venda de produtos. As chamadas *soap óperas* nos EUA e nas regiões da América Latina eram patrocinadas por fabricantes de produtos de higiene pessoal. Sucedendo as radionovelas, no Brasil, as telenovelas também surgem patrocinadas pelas fabricantes de sabão e dentifrício:

personagens negra nas telenovelas, apontando as repetições de estereótipos de subserviência, os efeitos do mito da Democracia racial nas telenovelas, bem como as inovações nas representações dos afrobrasileiros nas tramas.
¹⁴²Atualmente, sempre que algum conteúdo é disponibilizado na Internet sem autorização prévia dos seus realizadores ou protagonistas é utilizado o verbo “vazar”.

A presença de firmas de sabão e dentifrício pode ser observada praticamente durante toda a década de 60. [...] No ano de 1969, ainda era possível constatar que das 24 novelas produzidas, 16 ainda estavam sob o patrocínio das empresas Gessy-Lever, Colgate-Palmolive, Kolynos-Van Ess. Essas agências desempenharam um papel importante na consolidação da indústria televisiva brasileira, que, se tinha força para se impor como veículo de massa, não possuía ainda capital suficiente para se automatizar enquanto fonte produtora.¹⁴³

Atualmente, os anunciantes não são produtores das novelas, mas adquirem fatias de tempo nos intervalos das tramas, para anunciar seus produtos. As diminutas frações de tempo destinadas aos anunciantes nos intervalos do horário nobre¹⁴⁴ são vendidas por valores astronômicos. Heloísa Buarque de Almeida, há anos atrás, quando realizou sua pesquisa de doutorado, pontuou:

No intervalo comercial da novela das oito da Globo, um anúncio de 30 segundos com cobertura nacional (para todo país) é estimado no valor de 98 mil reais [...] a rede Globo gastaria em média 90 mil reais na produção de cada capítulo da telenovela. Nota-se, portanto, comparando com o preço da inserção nacional, [...] o quanto a telenovela é rentável à emissora.¹⁴⁵

A telenovela, por figurar como principal produto da televisão brasileira e por ter como principal objetivo fomentar a venda de produtos que garantam sua própria continuidade, apropria-se de temáticas amplamente discutidas para construir suas tramas. Conjuntamente com os produtos que são apresentados nas tramas e nos intervalos, são oferecidos às/aos espectadoras/es padrões de identificação. Dessa forma, continua Almeida:

Ao construir várias histórias com personagens que se entrecruzam, ela apresenta toda uma gama de relações sociais e de diferenciações entre personagens através dos bens de consumo que usam e com os quais eles convivem nos cenários. Os personagens, para se diferenciar e permitir essa longa narrativa, são também mostrados em seus cotidianos, em casas repletas de bens de consumo ultra-modernos, e se diferenciam por estilos, modas, jeitos de vestir, carros que possuem, lugares de lazer que freqüentam. Ou seja, o próprio texto da novela, mesmo que não tenha um *merchandising*, mostra uma série de produtos, como usá-los e como as pessoas se

¹⁴³ ORTIZ, 1991, p.60.

¹⁴⁴ Horário nobre ou *prime-time* denomina a grade de programação da Emissora Globo cuja estrutura consiste em um jornal Nacional, ladeado por duas novelas, a das 19 horas, voltada para a juventude e a novela das 20 horas para toda a família. Horário no qual são auferidos os maiores ganhos da emissora. Os comerciais mais caros são veiculados nos intervalos do Jornal Nacional. Cf. BORELLI, Silvia, e PRIOLLI, Gabriel (org). *A deusa ferida*: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência. SP: Summus, 2000

¹⁴⁵ ALMEIDA, 2003, p.120-121.

diferenciam e se distinguem numa sociedade de consumo através desses bens.¹⁴⁶

Em *Cheias de Charme*, percebemos essa urdidura, com a inserção de produtos diversos na construção das personagens, bem como a associação dos produtos às características das mesmas. Na Figura 06 que se segue, é bem visível essa estratégia. Na cena em que Maria Aparecida e Valdelícia estão na área de limpeza conversando, enquanto lidam com as roupas, foi inserida uma caixa de sabão com o objetivo de divulgar a marca.



Figura 06: *Merchandising* de sabão em pó.

Fonte: Capítulo 36°, exibido em 26/05/2012. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 24/04/2017.

A rentabilidade das telenovelas também foi discutida por Renato Ortiz e José Mario Ortiz Ramos, no segundo capítulo da obra *Telenovela, História e Produção*. Segundo os autores, a telenovela é o carro chefe da televisão brasileira, e o segredo de sua rentabilidade reside na fragmentação em vários capítulos, o que torna possível quitar os custos já nos primeiros capítulos, conforme demonstra Ortiz:

O investimento total em cada novela é alto, podendo variar de 1 a 2,5 milhões de dólares. Entretanto, são produzidos cerca de 300 minutos de ficção por semana, o equivalente a mais de dois longa-metragens cinematográficos. [...] A otimização dos custos de produção tem como contrapartida duas entradas generosas: os comerciais, com preços que

¹⁴⁶Ibidem, p. 185.

chegam a US\$ 19.800 por 30 segundos na novela das 20 horas; e o *merchandising*, que aparece como o segundo faturamento¹⁴⁷.

É necessário que a telenovela seja bem aceita pelos/as telespectadores/as, para abarcar uma parcela cada vez maior do público e, conseqüentemente, a emissora torne-se cada vez mais cotada entre os anunciantes.

Há um constante processo de negociação entre os sujeitos envolvidos na produção e direção de telenovelas com os anunciantes de produtos e as/os telespectadoras/es. É importante enfatizar a pressão exercida pelos grupos sociais minoritários como movimentos negros, feministas, LGBTs e demais, que lutam por transformação nas práticas sociais, incluindo as produções midiáticas que reiteram certas imagens depreciativas dos/as negros/as, mulheres, minorias sexuais e certas categorias profissionais.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que oferece produtos, a telenovela atrela aos mesmos sentidos sobre gênero, classe, raça, etc. Assim, investe em processos de subjetivação dos sujeitos consumidores. É o poder produtor de saber, conforme demonstra Foucault¹⁴⁸, a mídia se configurando como palco das relações de poder que atravessam os corpos e estabelecem lugares sociais para cada indivíduo segundo sua classe, etnia e gênero. Ao mesmo tempo, busca subjetivar os indivíduos enquanto consumidores.

Portanto, é importante sublinhar a capacidade da mídia em interferir nos imaginários sociais através da produção de representações. Fomentar o consumo é o principal objetivo das tramas novelísticas, mas, conjuntamente, são oferecidos padrões de ser, pensar e viver. Tânia Navarro-Swain ao discutir a noção de imaginário e seu peso na compreensão histórica, considera que:

Na imagética do tempo presente, a imprensa dita feminina ou masculina não cessa de atualizar imagens naturalizantes do sexo e da ordem familiar, paradigmas instituídos sob novas roupagens, sob o signo do Pai. Nelas, as relações de sentido não deixam aparecer a trama valorativa/moral instauradora de uma ordem normativa arbitrária e histórica. As revistas em quadrinhos como *A espada selvagem de Conan, o bárbaro*, por exemplo, ou *Vampirella*, dentre centenas de outras, as novelas de televisão, filmes, desenhos animados, etc, são inesgotáveis em reativar narrativas míticas, reafirmando modelos sociais vigentes. Transferem-se os canais veiculadores, mas os mitos estão presentes na ordem social, ao lado dos ritos renovadores de ordem espiritual ou cósmica, como a comunhão cristã ou as festas de ano novo.¹⁴⁹

¹⁴⁷ ORTIZ, 1991, p.114.

¹⁴⁸ FOUCAULT, 2011, p.109.

¹⁴⁹ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017

Ou seja, mitos falocêntricos e binários tradicionais, são reafirmados nos novos produtos oferecidos pela mídia. Entretanto, tais construções binárias, assim como a reafirmação da ordem patriarcal, são urdidas de forma não explícita para o público receptor, a reafirmação destas construções tradicionais se dá de forma prazerosa, entranhada na cultura do entretenimento. A noção de poder, elaborada por Michel Foucault, é importante para subsidiar a compreensão dos possíveis efeitos dos discursos midiáticos sobre os processos de subjetivação das/os telespectadores/as. O poder não tem caráter exclusivamente repressor, mas funciona como uma rede de micropoderes que atravessa as relações e constituem os sujeitos. Ao lidar com produtos midiáticos que têm como um dos objetivos a diversão, faz-se necessário enfatizar como esses produtos são frutos de relações de poder vigentes nas sociedades e como produzem saber a partir do lazer/prazer e, assim, investem na constituição de subjetividades. As mídias, publicidade, novelas, filmes, jornais, revistas, desenhos, dentre outras, investem fortemente na constituição de sujeitos consumidores, ávidos por produtos variados e, junto com estes produtos, acessam também, formas de identificação. Douglas Kellner salienta:

Diversas formas da cultura veiculada pela mídia induzem os indivíduos a identificar-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes. Em geral, não é um sistema de doutrinação ideológica rígida que induz à concordância com as sociedades capitalistas existentes, mas sim os prazeres propiciados pela mídia e pelo consumo. O entretenimento oferecido por esses meios frequentemente é agradabilíssimo e utiliza instrumentos visuais e auditivos, usando o espetáculo para seduzir o público e levá-lo a identificar-se com certas opiniões, atitudes, sentimentos e disposições. A cultura de consumo oferece um deslumbrante conjunto de bens e serviços que induzem os indivíduos a participar de um sistema de gratificação comercial. A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes.¹⁵⁰

Nessa perspectiva, *Cheias de charme* pode ser considerada uma tecnologia de gênero, como define Teresa de Lauretis. As tecnologias de gênero agem de forma a instituir representações, atando sujeitos em posições específicas nas dinâmicas das relações sociais. Tal noção se pauta na teorização de Foucault sobre a relação entre poder e saber. Conforme Michel Foucault, poder e saber estão interligados, sendo que “o poder se exerce sobre a vida

¹⁵⁰ KELLNER, 2001, p.11.

imediate, que classifica os indivíduos em categorias, [...] os prende à sua identidade, impõe-lhes uma lei de verdade que lhes é necessário e que os outros devem reconhecer-lhes”¹⁵¹

Segundo Rosa Maria B. Fischer, “a mídia é um lugar privilegiado de criação, reforço e circulação de sentidos, que operam na formação de identidades individuais e sociais, bem como na produção social de inclusões, exclusões e diferenças.”¹⁵² Tais representações naturalizam a desigualdade social, construindo posições hierárquicas com base em marcadores étnico-raciais e de gênero.

A telenovela veicula sentidos, conhecimentos socialmente compartilhados, “verdades” que se colam aos corpos, cunhando sujeitos sociais gendrados. A atividade doméstica é mostrada como destino natural das mulheres negras e/ou pobres. Na trama analisada, assim quando as protagonistas deixam o trabalho doméstico para seguir carreira de cantoras, são imediatamente substituídas por outras mulheres. Reitera a ideia de que não há como fugir das funções naturalizadas como femininas, servir na cama e no espaço doméstico, seja sua casa ou a “casa dos outros”¹⁵³. Conforme Fischer, é preciso que estejamos atentas à produção de subjetividades nos produtos televisivos:

[...] Quando analisamos nos produtos televisivos as regularidades, as frequências, a distribuição dos diferentes elementos das enunciações, a respeito dos vários grupos de mulheres, estamos entendendo que, naquele lugar específico, há mais do que indivíduos concretos a falarem, sujeitos constituídos e constituindo-se [...] Através dessas figuras (atrizes, personagens, jornalistas mulheres, apresentadoras, entrevistadas) das cenas enunciativas em que as mulheres falam e são faladas na mídia, pode-se descrever um pouco dos discursos que nos produzem e que produzimos sobre gênero na sociedade brasileira.¹⁵⁴

Os produtos televisivos, aqui em específico a novela *Cheias de Charme*, não refletem meramente a realidade como muitos/as consideram, mas a constituem, atuam na produção simbólica, adotam representações em circulação na sociedade, ressignificam e produzem novas representações, investindo nos processos de subjetivação das/os receptoras/es, constituindo-os em posições de sujeito atravessadas por marcadores de gênero, raça e classe. Ao mesmo tempo, essas posições de sujeito estão relacionadas ao privilégio de consumir determinados produtos.

¹⁵¹ FOUCAULT, 1980/1988, p.227, *apud* MACHADO, 2006, p.19.

¹⁵² FISCHER, 2005, p. 249.

¹⁵³ Como as trabalhadoras domésticas distinguem o ambiente de trabalho remunerado das próprias casas onde trabalham sem remuneração.

¹⁵⁴ FISCHER, *op. cit.*, p.63-164.

O protagonismo das três “empreguetes” famosas e consumidoras, ao mesmo tempo em que parece dar visibilidade às trabalhadoras domésticas na tela da TV, promove o apagamento social da histórica luta das trabalhadoras domésticas brasileiras, espalhadas por todo o território nacional em sua histórica organização sindical¹⁵⁵.

O apagamento se dá por meio da construção de determinadas representações sobre as trabalhadoras domésticas. O lançamento de uma telenovela tratando de questões relativas ao trabalho doméstico, com personagens domésticas protagonizando, num contexto de efervescência social, de discussões políticas intensas sobre a expansão dos direitos da categoria não é mera coincidência. Conforme Kellner:

Os textos da cultura da mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos (por exemplo, cinematográficos, televisivos, musicais) que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior público possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo espectro de posições ideológicas. Além disso, como vimos, certos textos dessa cultura propõem pontos de vista ideológicos específicos que podemos verificar estabelecendo uma relação deles com os discursos e debates políticos de sua época, com outras produções culturais referentes a temas semelhantes e com motivos ideológicos que, presentes na cultura, estejam em ação em determinado texto (Grifos meus).¹⁵⁶

Tratar do trabalho doméstico num contexto em que se discutiam alterações na legislação referente à profissão seria uma forma de abarcar novos segmentos de telespectadoras/es. Entretanto, ao tratar do tema, o texto da cultura da mídia estabelece representações ou reitera representações tradicionais que já circulavam em outros textos e períodos da história brasileira.

A matriz discursiva que associa mobilidade social por meio da sorte ou acaso, que leva à diferenciação social, demonstrada através do aumento do poder de consumo, não é novidade, se pensarmos nas tradicionais matrizes discursivas que marcam a maioria das novelas ao longo do tempo.

No entanto, quando essa matriz é central na criação de personagens trabalhadoras domésticas e suas trajetórias na trama em questão e, considerando o momento social no qual a

¹⁵⁵ Representada pela FENATRAD, presidida no momento em este texto é escrito por Creuza de Oliveira, presente nas discussões acerca da expansão dos direitos das trabalhadoras domésticas no legislativo brasileiro. Creuza de Oliveira é a sucessora de tantas outras mulheres, que como Laudelina de Campos Melo, desde o início do século XX, lutam em prol da categoria. Atualmente, segundo a OIT, o Brasil é o país com a maior organização sindical de trabalhadoras domésticas conforme demonstrou Benedita da Silva (SILVA, 2013).

¹⁵⁶ KELLNER, 2001, p. 123.

novela é lançada, isto é, o momento em que se discutia a expansão dos direitos das trabalhadoras domésticas, é necessária uma especial atenção sobre como e quais representações são constituídas na trama e entrever quais efeitos práticos destes sentidos são ali veiculados.

Segundo Serge Moscovici, as pessoas em geral veem o mundo a partir das representações. Estas têm como função tornar familiar o não familiar e, assim, evitar perturbações da ordem social. “Através delas, nós superamos o problema e o integramos em nosso mundo mental e físico.”¹⁵⁷ Ainda segundo o teórico:

O ato de representação é um meio de transferir o que nos perturba, o que ameaça nosso universo, do exterior para o interior, do longínquo para o próximo. A transferência é efetivada pela separação de conceito e percepções normalmente interligados e pela sua colocação em um contexto onde o incomum se torna comum, onde o desconhecido pode ser incluído em uma categoria conhecida.¹⁵⁸

No mesmo viés de análise, Denise Jodelet define representação como um saber prático que liga um sujeito a um objeto, bem como processo e produto de apreensão da realidade exterior. Para a teórica, conhecemos o mundo através das Representações sociais, pois elas medeiam nosso processo de apreensão do mundo. As representações sociais cumprem o papel de garantir o ordenamento social, na medida em que medeiam as nossas relações com uma situação nova, com o que é concebido como diferente. Conforme a autora: “Representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, quanto uma coisa, um acontecimento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma ideia, uma teoria etc.”

Considerando-se que a função da representação é a de tornar aceitável uma novidade no plano social, pode ser útil para compreender a constituição de representações das trabalhadoras domésticas na telenovela que coincidiu com o momento histórico no qual haviam sido atingidos os objetivos parciais de uma histórica luta por direitos trabalhistas pela categoria. Enquanto a sociedade brasileira era palco de acirradas discussões em torno das transformações na legislação trabalhista que rege o trabalho doméstico remunerado, na teledramaturgia eram apresentadas trabalhadoras domésticas como protagonistas. No período, ouviam-se prognósticos alarmantes sobre possíveis ônus para os patrões a partir da mudança na legislação, o que inviabilizariam a manutenção das trabalhadoras domésticas nas

¹⁵⁷ MOSCOVICI, 2015, p. 58.

¹⁵⁸ Ibidem, p.56-57.

residências patronais, levando conseqüentemente ao desemprego. O ano de 2012 marca o término de um ciclo favorável da economia, no qual se verificou um crescimento significativo da classe média e um aumento do poder de consumo dos segmentos mais pobres da população. Segundo Abílio,

O período das duas gestões do governo Lula apresentou uma significativa mudança na composição da estratificação por renda da sociedade brasileira. A redução dos índices de pobreza possibilita hoje a referência a uma “nova classe média”, definida pelo engrossamento da chamada “Classe C”. Esta referência vem sendo utilizada tanto no meio acadêmico, quanto nas pesquisas de mercado, na mídia e nas políticas de governo [...] Em termos do mercado consumidor, o crescimento da “classe C” se traduziu em um aumento extremamente significativo das taxas de consumo de determinados bens historicamente associados aos padrões de vida de classe média. A título de exemplo, o Brasil em 2010 tornou-se o terceiro mercado consumidor em computadores; também terceiro em produtos de higiene pessoal, beleza e cosméticos (para discussão sobre este crescimento e sua relação com a exploração do trabalho cf. ABÍLIO, 2011); quarto lugar no consumo de automóveis; o número de cartões de crédito e de débito teve um crescimento de 438,81% entre 2000 e 2010, enquanto que o tráfego aéreo doméstico apresentou crescimento de 73,04% no mesmo período (dados apresentados em NERI, 2010)¹⁵⁹.

Brites e Picanço perceberam traço semelhante ao analisar dados do Programa Nacional por Amostra de domicílio – PNAD e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística:

A última década do Brasil foi caracterizada pela expansão educacional, ampliação do emprego, redução da desigualdade econômica, expansão do consumo por meio do crédito e ampliação do poder aquisitivo das famílias das camadas populares, em um contexto de maior aproximação simbólica entre as classes sociais, em especial as classes médias e populares. Televisão LCD, (...), fogão elétrico, geladeira frost free etc. são parte de um estilo de vida e consumo que não distingue o pertencimento de classe.¹⁶⁰

Com o crescimento do público consumidor entre as classes “populares”, o aumento da chamada classe “C”, alçar personagens empregadas domésticas à condição de protagonistas, foi por mim considerado como uma estratégia da emissora para açambarcar esse novo segmento consumidor. Inclusive, muitos dos bens e produtos apresentados e anunciados na trama são voltados para esse segmento. É marcante na trama a *merchandising*

¹⁵⁹ ABÍLIO, Ludmila Costhek. A ‘nova classe média’ vai ao paraíso? In: *Anais do I circuito de debates acadêmicos*. Code, 2011. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/anais-do-i-circuito-de-debates-academicos-sumario-ii-codeipea-2011.html>>. Acesso em: 10/07/2016

¹⁶⁰ BRITES, J;PICANÇO, F. *O trabalho doméstico no Brasil: Em números, tensões e contradições: Alguns achados de pesquisas*. Revista Latino-americana de Estudos do Trabalho, Ano 19, nº 31, 2014, p. 138

de produtos de beleza e limpeza doméstica de marcas populares, eletrodomésticos, carros populares e serviços bancários.

Por outro ângulo, cabe a problematização das representações, que foram anunciadas como novas, sobre as trabalhadoras domésticas. Esses “novos” sentidos são aqui compreendidos como uma contrapartida para as transformações que se anunciavam no momento em que a novela foi lançada. Com o propósito de abarcar os novos segmentos consumidores, da chamada classe “C” a trama apregoa o protagonismo das trabalhadoras domésticas, mas ao mesmo tempo dialoga com representações tradicionais sobre as mesmas e alguns sentidos sobre mobilidade social repentina e inversão de lugares que estão presentes nas narrativas populares.

A noção de ancoragem, apresentada por Moscovici, é útil para analisar a construção das personagens trabalhadoras domésticas, na telenovela *Cheias de Charme*. Segundo o autor, ancoragem

É um processo que transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga em nosso sistema particular de categorias e o comparar com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada [...] No momento em que determinado objeto ou ideia é comparado ao paradigma de uma categoria, adquire características dessa categoria e é re-ajustado para que se enquadre nela.¹⁶¹

Em Março de 2012 foi aprovada a PEC 66/2012. Ou seja, o ano de lançamento da novela coincidiu com a discussão em torno da aprovação “a” PEC¹⁶², conforme já foi mencionado. Vislumbravam-se, portanto, as transformações na legislação que equiparariam as trabalhadoras domésticas aos demais trabalhadores. Essa possibilidade de transformação causou grande resistência por parte de segmentos da sociedade. Um exemplo explícito dessa oposição é a reportagem da Revista Veja de 03/04/2013, lançada logo após a promulgação da Emenda Constitucional 72/2013, o texto traz uma visão alarmista, na qual a possível extensão de direitos às trabalhadoras domésticas é vista como uma ameaça à “família brasileira”:

¹⁶¹ MOSCOVICI, 2015, p.61.

¹⁶² O Projeto de Emenda Constitucional 66/2012, foi aprovada em Março de 2012 e Promulgada em Abril de 2013 como Emenda Constitucional 72/2013.



Figura 07: Reportagem retirada da Revista Veja.

Fonte: <http://veja.abril.com.br/complemento/acervodigital/index-novo-acervo.html> Acesso em: 12/10/2015

A reportagem segue:

No microcosmo familiar a mudança será tanto maior quanto mais dependente dos serviços dos empregados *as famílias* forem. Isso porque de todas as novas regras, a que institui o pagamento de horas extra é a que tem maior potencial de causar um rombo no bolso do empregador.¹⁶³

“Nada será como antes”, o tom é saudosista. As mudanças alterariam a vida das famílias, entretanto, tal noção não abarca todas as famílias brasileiras, em sua maioria sustentadas por mulheres negras e sós, muitas destas, trabalhadoras domésticas. Na reportagem, a noção de família é restrita aos núcleos familiares patronais¹⁶⁴, portanto, as trabalhadoras domésticas historicamente exploradas em jornadas de trabalho intermináveis, e suas famílias que ficam por longo tempo destituídas de sua presença não são consideradas neste discurso. Na sequência a reportagem apresenta várias mulheres de classe média alta, “brancas”, com seus filhos, abordando os impactos das alterações na vida destas mulheres. A

¹⁶³Revista Veja de 03/04/2013, p.74-75 Disponível em: <http://veja.abril.com.br/complemento/acervodigital/index-novo-acervo.html> Acesso em: 12/10/2015.

¹⁶⁴ Conforme Jurema Brites e Felícia Picanço em pesquisa publicada em 2014 no qual exploram dados das seguintes fontes: Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), realizada anualmente pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE); o *survey* Família e Papéis de Gênero, fruto da filiação do Brasil ao International Social Survey Programme (ISSP), realizado em 2002; e uma etnografia realizada com patroas e empregadas em 2007: “estima-se que 7,4% dos domicílios tenham empregadas; e, em geral, são lares de classe média e alta, cujas tarefas de cuidados com a casa e filhos são distribuídas de acordo com o lugar social do seu executor.”p.133

preocupação expressa na matéria é de que a limitação da jornada diária de trabalho possa afetar a vida familiar das patroas e patrões.

As famílias das trabalhadoras domésticas não são consideradas, ou seja, a extensão de direitos para este segmento marcado pelas desigualdades de classe, gênero e raça afetaria os privilégios dos segmentos privilegiados. O tom de pesar se sustenta na naturalização da desigualdade. Desde muito tempo as trabalhadoras domésticas, em sua maioria mulheres negras e pobres sustentam com seu trabalho doméstico as residências das famílias “brancas”, de classe média.

A desvalorização do trabalho doméstico acentua as desigualdades de classe, gênero e raça que marcam a sociedade brasileira, visto que “as mulheres negras estão sobrerrepresentadas no trabalho doméstico – são 57,6% dos trabalhadores nesta posição – e têm a menor presença em posições mais protegidas, como o emprego com carteira assinada”¹⁶⁵ Se é elevado o número de mulheres negras no trabalho doméstico, também tem crescido o número de famílias chefiadas por elas, segundo a mesma pesquisa:

as famílias chefiadas por mulheres negras são maioria entre aquelas dos tipos “casal com filhos” e “mulher com filhos”: respectivamente, 52,4% e 55,2% do total das famílias de chefia feminina. Estas são famílias que tendem a ser mais numerosas e representavam os dois modelos mais frequentes entre as chefes negras e a chefia feminina de modo geral.¹⁶⁶

Ou seja, se estão em maioria no trabalho doméstico, cumprem jornadas extensas e não desfrutam dos direitos trabalhistas básicos e ainda são chefes de família, logo, há uma reprodução perversa da desigualdade social, que passa de mãe para filhos/as ao longo de gerações.

A novela que aqui é tomada por fonte se encerrou em 2012 e a referida reportagem é de 2013, mas por tratar, de forma parcial, dos impactos da lei, considere útil mencioná-la. Eleni Varikas em *A figura do pária* analisa a instituição da diferença:

Na medida em que a humanidade como sujeito e fonte de direitos é identificada com o grupo dominante e interpretada por ele, os dominados são colocados na dimensão do particular. Suas experiências não atingem nunca a dignidade da “humanidade em geral”. Dessa forma, o sufrágio de uma minoria da população pôde, durante dois séculos, apresentar-se como “universal”, enquanto as reivindicações da maioria dos trabalhadores precários, ou seja, as trabalhadoras, eram sempre apresentadas como

¹⁶⁵ MAZZINI, Mariana; MARCONDES, Luana Pinheiro.(et.al) *Dossiê Mulheres negras: retratos das condições de vida das mulheres negras no Brasil*. IPEA: 2013, p.121

¹⁶⁶ Ibidem, p.28.

“reivindicações específicas das mulheres”. A construção da diferença é, também desse ponto de vista, uma *construção social do universal e do particular*, visto que a diferença não é mais uma relação entre duas particularidades, mas um *desvio* ou um *afastamento da norma*.¹⁶⁷

Nesse sentido, quem pode desfrutar de direitos trabalhistas? Quais mulheres devem se sacrificar para que outras mulheres não sejam submetidas à dupla jornada de trabalho, ou tenham que dividir tarefas domésticas com os demais membros das famílias? Quais organizações familiares podem ser consideradas famílias? As trabalhadoras domésticas não dispõem de família? Não precisam de tempo livre?

A emissora não perdeu a oportunidade de adaptar como um tema para a ficção a novidade que irrompeu na sociedade brasileira no período estudado. E o fez enquanto se discutia, nos espaços legislativos, a possível extensão de direitos trabalhistas às domésticas. Debatia-se a reversão parcial de uma histórica situação de subalternidade, baseada na desigualdade econômica, de gênero e étnico-racial, que excluiu o segmento significativo da mão-de-obra feminina de desfrutar dos direitos básicos adquiridos pelos trabalhadores ao longo do tempo. Pode-se alegar que a novela foi lançada em Abril de 2012, enquanto que a PEC das domésticas já havia sido debatida, tendo sido aprovada em Março de 2012. Entretanto, é preciso assinalar que *Cheias de Charme* foi lançada em Abril, mas que sua preparação iniciou-se bem antes, coincidindo com as discussões em torno da PEC. Conforme Hamburger:

A preparação de uma novela se inicia quando sua antecessora estreia. As gravações começam semanas antes da data prevista para a estreia, e seu ritmo é pautado pelo ritmo de exibição, bem de acordo com o caráter de folhetim, próprio desse produto industrial. Os autores devem escrever e entregar seis capítulos a cada semana e a equipe de produção é responsável por gravar blocos de seis capítulos por semana, o que corresponde a uma média de um capítulo (cerca de 30 a 40 páginas) por dia.¹⁶⁸

Se a pretensão da emissora foi se mostrar porta-voz das demandas das trabalhadoras domésticas, os tramites para aprovação da lei são bem anteriores à exibição da trama, enquanto que a luta das trabalhadoras domésticas perfazem décadas. Ou seja, no auge do debate acerca das alterações na legislação nacional acerca do trabalho doméstico remunerado, a emissora líder escolheu difundir a trama. No plano ficcional, as domésticas foram lançadas

¹⁶⁷ VARIKAS, p.89.

¹⁶⁸ HAMBURGER, 2005,p.42.

como protagonistas, no entanto, os elementos utilizados na constituição das personagens são tradicionais. Conforme já foi demonstrado, as personagens iniciam como trabalhadoras domésticas, mas rapidamente ascendem à condição de cantoras de sucesso. A partir de então, podem consumir, pois atingiram o patamar desejado, conforme foi expresso já no início da trama, quando se conheceram e proferiram o lema: “*Dia de empreguete, véspera de madame.*”

Após ganhar muito dinheiro como cantora, Penha é convidada por Otto Werneck para ser consultora no escritório de advocacia fundado por ele. O escritório é voltado para questões relativas ao trabalho doméstico, no qual Lígia trabalhará como advogada. O que parece ser a tentativa trazer a questão dos direitos das trabalhadoras domésticas à baila, visto que, nesse momento, a novela havia se desenrolado enfatizando as intrigas do “*mundo das celebridades*”. Em dado momento da trama, o seguinte diálogo é travado entre Lígia e Penha:

Lígia: -“ E aí no escritório, tudo certinho?”

Penha:- “Oh! Aqui tá tudo ótimo, eu vô me reunir com Creuza da Federação Nacional de Trabalhadoras domésticas. Pô! Pena que tu não vai tá junto.”

Lígia: “-Pena mesmo! Mas esta vai ser a primeira de muitas reuniões.”

No escritório há uma repetição da dinâmica percebida no período em que Penha foi empregada doméstica na casa de Lígia. Penha sempre está no escritório, enquanto Lígia viaja a trabalho viaja e liga para saber notícias e passar instruções. No diálogo em questão, Penha faz referência à presidenta da FENATRAD. Tal alusão é uma forma de produzir efeito de real ao relacionar as personagens da trama à líder doméstica Creuza de Oliveira.

O contexto de discussão acerca das transformações na legislação é favorável para veiculação da trama que reitera matrizes tradicionais que associam sorte, consumo e diferenciação social pinceladas de referências acerca dos problemas enfrentados pelas trabalhadoras domésticas no país.

O processo de ancoragem pode ser percebido na construção de representações sociais que, num contexto de irrupção da novidade, busca reacomodar a novidade na ordem social. Denise Jodelet a considera como um aspecto importante na constituição das representações sociais:

A ancoragem enraíza a representação e seu objeto numa rede de significações que permite situá-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência. Entretanto, nesse nível, a ancoragem desempenha uma papel decisivo, essencialmente no que se refere à realização de sua inscrição num sistema de acolhimento nocional, o pensamento constituinte apoia-se sobre o

pensamento constituído para enquadrar a novidade a esquemas antigos, já conhecidos¹⁶⁹.

Se na sociedade brasileira do período, as domésticas se faziam visíveis na cena política como sujeitos políticos, de cuja luta os resultados se tornavam visíveis, na teledramaturgia as domésticas são constituídas como figuras *glamourizadas*, cujo foco é o sucesso individual no mundo artístico, bem como a realização amorosa. O “protagonismo” das domésticas na novela, apregoado como o diferencial da trama é constituído de sentidos tradicionais.

Enquanto na “vida real”¹⁷⁰ as domésticas estão prestes a alcançar o resultado de uma luta histórica por direitos que perpassa décadas, devido ao seu protagonismo nos movimentos sociais, nas telas é exibida a trajetória das três “empreguetes”, que também têm suas vidas modificadas. No entanto, a transformação operada na vida das três jovens não é fruto da luta social coletiva, nem modifica a vida das trabalhadoras domésticas enquanto categoria profissional. A ordem desigual e violenta não é alterada para todas as domésticas, apenas para as três “empreguetes”.

A irrupção da novidade na sociedade, a possibilidade iminente de que as trabalhadoras domésticas fossem reconhecidas como sujeitos de direito em situação de isonomia em relação aos demais trabalhadores, foi abarcada pela máquina produtora de imaginários, a televisão, e devolvida como novidade ressemantizada, exibindo as domésticas como protagonistas na novela. Mas, tal protagonismo não é na luta por direitos sociais, e sim, como cantoras que alcançaram o estrelato por meio da sorte, e cujo resultado é o acesso individual ao “paraíso do consumo”. Observa-se que as representações sobre as domésticas se fundam na ideologia do individualismo e do consumismo. Conforme Orlandi:

Pela ideologia há transposição de certas formas materiais em outras, isto é, há simulação (e não ocultação) em que são construídas transparências para serem interpretadas por determinações históricas que aparecem, no entanto, como evidências empíricas. Dessa forma, podemos afirmar que a ideologia não é ocultação mas interpretação de sentido em certa direção, direção determinada pela história.¹⁷¹

¹⁶⁹ JODELET, 2001, p.38-39

¹⁷⁰ As pessoas comumente costumam utilizar o termo “vida real” quando vão estabelecer um paralelo entre suas observações da sociedade e das tramas novelísticas, entretanto, considero que os produtos culturais fazem parte da materialidade social ao instituir efeitos de real, produzindo representações e compondo Imaginários.

¹⁷¹ ORLANDI, 2007, p.97.

As dificuldades que as domésticas enfrentavam se findam com a ascensão social individual por meio da fama repentina. Tal discurso possibilita produzir o efeito de sentido que vincula a superação das desigualdades ao mérito individual, bem como a realização pessoal à possibilidade de consumir. A novela é lançada no momento em que as demandas históricas do movimento sindical de trabalhadoras domésticas eram debatidas, alcançando significativas vitórias nas instâncias deliberativas.

Sendo a ideologia considerada como interpretação de sentido em certa direção, é possível compreender a trama como um discurso que se utiliza do movimento de trabalhadoras domésticas em sua luta histórica pela conquista de direitos e o apresenta despido de sua historicidade e permeado de matrizes tradicionais que apresentam a transformação social centrada no indivíduo e não no coletivo, provocando a diferenciação social por meio do acesso ao consumo e não a equiparação. Tal apropriação tem como finalidade abarcar novos segmentos de consumidores, apresentando as domésticas como outros glamourizados.

Considerando que o grau de influência e propagação de uma novela na sociedade é muito maior e eficaz que os discursos produzidos por historiadoras/es e pelos movimentos sociais, cabe questionar, qual percentual da população brasileira tem conhecimento acerca da história da luta das trabalhadoras domésticas por direitos?

Aqui, percebe-se o processo de ancoragem, baseado na transformação de uma novidade ameaçadora em algo familiar, reconhecível, domesticado. Ainda que apresentada como novidade, a construção das personagens domésticas protagonistas se faz mediante tradicionais matrizes discursivas.

Ao transformar a questão do conflito entre trabalhadoras e suas patroas em um conflito entre egos de artistas¹⁷², foi ancorada a novidade do que ocorria na sociedade. Assim, os debates entusiasmados em torno das questões referentes à situação das trabalhadoras domésticas brasileiras e a extensão dos direitos trabalhistas a elas são apenas pincelados. A novela, apresentada como uma trama que trataria das questões relativas às trabalhadoras domésticas, mas o faz em tom burlesco, superficial e revestido de sentidos tradicionais, produzindo um silêncio sobre as referidas demandas, mas tal silêncio é produzido através da enunciação. Conforme Orlandi, “o silêncio não significa ausência de palavras. As palavras são

¹⁷² A trama como um dos seus eixos narrativos a perseguição que Chayene (interpretada por Cláudia Abreu) move contra as Empreguetes, com inveja do sucesso crescente do trio.

cheias, ou melhor, são carregadas de silêncio. Não se pode excluí-lo das palavras, assim como não se pode, por outro lado, recuperar o significado do silêncio só pela verbalização.”¹⁷³

Os problemas enfrentados pelas personagens domésticas em seu dia-a-dia não são resolvidos na trama; Ao contrário, as personagens se livram dos conflitos ao deixarem o trabalho doméstico, sendo substituídas por outras trabalhadoras. Assim, é reiterada uma das importantes matrizes discursivas utilizadas nas telenovelas latino-americanas, a da ascensão social por meio da sorte. Os conflitos e as desigualdades sociais entre trabalhadoras e seus patrões em *Cheias de Charme* não são resolvidos por meio da luta social, da conquista dos direitos trabalhistas e das garantias sociais. Enquanto a PEC das domésticas era alvo de intenso debate político, o que contribuía para visibilizar o movimento de trabalhadoras domésticas por direitos, foi lançada *Cheias de Charme*, um produto no qual se entrelaçavam discursos variados, dentre os quais o discurso da ascensão individual, via acaso, atrelado ao discurso da naturalização da diferenciação social e racial e do amplo acesso a bens de consumo. Repetindo a matriz discursiva presente em produtos do gênero de que a transformação das condições sociais é resultado de trabalho constante, talento e sorte.

Segundo a Organização Internacional do Trabalho (OIT), o Brasil é um dos países com maior percentual de trabalhadoras domésticas, sendo que as mulheres negras são preponderantes nesta categoria profissional. *Cheias de Charme* contou com várias atrizes negras no papel de trabalhadoras domésticas, desde protagonistas a figurantes. A seguir, serão debatidas as Representações Sociais sobre as mulheres negras na novela *Cheias de charme*. É possível perceber mudanças nos sentidos produzidos acerca dessas mulheres na trama? Que relações são estabelecidas entre elas e o trabalho doméstico?

¹⁷³ ORLANDI, 2007, p. 67.

CAPÍTULO II

GÊNERO, ETNICIDADE E TRABALHO DOMÉSTICO: AS REPRESENTAÇÕES DAS MULHERES NEGRAS TRABALHADORAS DOMÉSTICAS EM *CHEIAS DE CHARME*

2.1 Representações sociais sobre as mulheres negras: entrelaçamento de gênero e raça

Neste capítulo, serão discutidas algumas representações sociais sobre as mulheres negras e sua relação com o trabalho doméstico na novela *Cheias de Charme*. O objetivo é identificar mudanças na construção de sentidos sobre estas mulheres ou continuidades de representações tradicionais sobre elas e sua relação com sentidos recorrentes em diversos outros discursos nacionais, como a literatura, as produções acadêmicas e a publicidade.

Os procedimentos metodológicos para o desenvolvimento deste texto foram os seguintes: primeiramente, a novela foi acessada da internet e arquivada no computador. A etapa seguinte foi assistir aos capítulos, registrando minuciosamente trechos considerados relevantes para pensar os elementos que constituem a trama, destacando-se os diálogos, construções de cenas, personagens, trilha sonora, etc. Para a análise, retornei às anotações e selecionei os trechos que destacavam cenas nas quais apareciam as personagens negras. Essas cenas foram novamente assistidas, algumas imagens foram recortadas, além de serem transcritos diálogos e elementos das cenas.

O foco do meu interesse são os sentidos, salvo possíveis alterações, que se repetem, instituindo lugares sociais específicos para os indivíduos nas relações como, por exemplo, a associação entre as mulheres negras e o trabalho doméstico, bem como o lugar que historicamente tem sido circunscrito a elas nas relações afetivo-sexuais e nas demais relações sociais.

A seguir analiso trechos da trama nos quais figuram personagens interpretadas por atrizes negras e discuto aspectos da construção dessas personagens. A finalidade é analisar as representações sobre as mulheres negras que a telenovela constrói e/ou reitera, além de analisar as relações entre essas construções simbólicas e as representações verificadas em outras temporalidades.

As questões que me inquietam são: de que forma as representações sobre as mulheres negras instituem e naturalizam determinados lugares para as mesmas nas relações sociais?

Quais as permanências e mesmo as mudanças na forma como são construídas as personagens mulheres negras? De que forma trabalho doméstico e racialidade se entrecruzam na construção destas personagens?

Um texto não produz efeito de sentido se for totalmente anacrônico, se não se utilizar de representações da formação social à qual se destina. Assim, a novela é uma importante fonte histórica e torna possível compreender os códigos culturais do período histórico no qual é produzida e consumida. Apropria-se de elementos da própria realidade social para construir quadros que, pretensamente, fariam parte do real, com a finalidade de oferecer entretenimento e produtos. Para tanto, são feitas pesquisas, estabelecidos diálogos com a sociedade, pesquisas de opinião, negociações com grupos, anunciantes e movimentos sociais, conforme demonstrou Esther Hamburger:

A novela é escrita, gravada, editada e difundida enquanto vai ao ar. Esse modo de fazer simultâneo à exibição possibilita diversas formas de interlocução. – Mesmo que opacas e desiguais- entre autor e público. Telespectadores escrevem cartas; enviam e-mails; contribuem para aumentar ou diminuir índices de audiência medidos pelo IBOPE, segundo critérios que privilegiam a capacidade de consumo do público; e opinam em grupos de discussão conduzidos por institutos especializados. Anunciantes, movimentos sociais, censores, dirigentes de emissoras, entre outros críticos potenciais podem interferir na definição dos rumos de um trecho de novela.¹⁷⁴

Para além das interferências diretas citadas pela autora, é importante enfatizar que um texto produzido com a finalidade de ser consumido por um público vasto e heterogêneo implica na inescapável busca de diálogos possíveis com esse mesmo público, sem os quais estaria fadado ao completo fracasso. Assim, mesmo sem um estudo de recepção, é possível construir uma aproximação com o momento histórico no qual a telenovela foi produzida e consumida.

As telenovelas são permeadas pelas construções de gênero da sociedade e momento histórico em que são produzidas e veiculadas, visto que são produtos culturais voltados para a sociedade de determinada época. Portanto, é imprescindível que essas produções estabeleçam interlocução com a sociedade e, portanto, precisam conjugar elementos que sejam inteligíveis para a mesma.

Logo, é possível acessar construções culturais sobre gênero, classe, raça e sexualidade que marcam a sociedade de dado período a partir da análise de produtos culturais

¹⁷⁴ HAMBURGER, 2005, p.74.

que esta mesma sociedade produz e consome. Considero que as mídias têm importante papel na organização e manutenção das desigualdades nas sociedades contemporâneas. Têm relação direta com as mudanças e permanência de certas representações sociais. Logo, atuam nos imaginários sociais e nos processos de subjetivação. Conforme Liliane Machado, “os discursos midiáticos reiteram os gêneros, reservando-lhes lugares de fala específicos, instituindo hierarquias, classificando diferenças, renovando a dicotomia dos sexos e escamoteando os paradoxos que permeiam a existência humana.”¹⁷⁵

Algumas noções de análise do discurso foram úteis para a análise que se segue. A primeira dessas noções é a de discurso, aqui considerado a partir da definição de Eni Orlandi como:

Um processo em curso. Ele não é um conjunto de textos, mas uma prática. É nesse sentido que consideramos o discurso no conjunto das práticas que constituem a sociedade na história, com a diferença de que a prática discursiva se especifica por ser uma prática simbólica.¹⁷⁶

O discurso como prática produz efeitos de transformação ou manutenção de determinadas situações ou *status quo*. Atua na subjetivação dos/as telespectadores/as e constitui formas de pensar e sentir. Aqui, em específico, o texto novelístico e as representações que comporta e repete são unidades de um processo discursivo que envolve outros textos, como a literatura, discurso médico, jurídico, acadêmico, publicitário, etc. Os sentidos se interligam no tempo e funcionam a partir da repetição, sofrem alterações, mas não deixam de produzir efeitos, inclusive na vida prática das mulheres negras.

Desse modo, a novela é tomada como um texto específico, no qual os discursos sobre as mulheres negras produzem efeitos de sentidos. A noção de discurso como prática simbólica se adequa à ideia de tecnologia de gênero, conforme define Teresa de Lauretis. A novela, ao produzir sentidos sobre as mulheres negras, exerce a função de tecnologia de gênero, instituindo “verdades” sobre essas mulheres, atuando na subjetivação/objetivação das mesmas. O resultado desse investimento discursivo é um sujeito “constituído no Gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe.”¹⁷⁷

¹⁷⁵ MACHADO, 2006, p. 43.

¹⁷⁶ ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. Campinas: Ponte, 2005, p. 71.

¹⁷⁷ LAURETIS, 1994, p. 208.

Gênero não é compreendido como categoria desvinculada de raça/etnia e classe. Mas como conceito interseccional. As construções simbólicas sobre gênero são atravessadas pelos sentidos racializados e de classe que, através da repetição, estabelecem lugares restritivos para às mulheres negras na sociedade. Essa restrição se dá através de diversas ações práticas. Aqui, em específico, é enfatizada a produção simbólica, a constituição das representações sociais específicas sobre as mulheres negras que compõem os discursos sobre esses sujeitos sociais, discursos estes aqui considerados como práticas sociais, cujos efeitos são negativos para as mulheres negras.

A noção de interdiscurso também se faz importante, já que relaciona discurso, história e memória. É utilizada para pensar a relação entre os vários discursos que se interligam ao longo do tempo, que são esquecidos, mas que continuam a funcionar a partir da reiteração. Nesse sentido, a memória interdiscursiva está articulada à ideologia. Conforme Orlandi:

O interdiscurso - a memória discursiva - sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e que vão construindo uma história de sentidos. É sobre essa memória, de que não detemos o controle, que nossos sentidos se constroem.¹⁷⁸

O interdiscurso ou memória discursiva, ao manter latentes os sentidos produzidos e esquecidos, tornando possível sua reatualização, cria a impressão de naturalização da realidade, como se os sentidos veiculados na atualidade fossem totalmente novos, sem vínculo com o passado, sem precedentes históricos. Assim, faz funcionar a ideologia, outro conceito importante abordado por Orlandi:

A ideologia, por sua vez, [...] não é vista como um conjunto de representações, como visão de mundo ou como ocultação de realidade. Não há, aliás, realidade sem ideologia. Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido. E como não há uma relação termo-a-termo entre linguagem/mundo/pensamento essa relação torna-se possível porque a ideologia intervém com seu modo de funcionamento imaginário. São, assim, as imagens que permitem que as palavras “colem” com as coisas.¹⁷⁹

A Ideologia apesar de não se confundir com o imaginário, como destaca Orlandi, com este se relaciona, já que a condição para a manutenção das representações sociais ao

¹⁷⁸ ORLANDI, 2005, p. 54.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 48.

longo do tempo é sua naturalização pela ideologia. Esta é responsável por apagar a relação entre o simbólico e o histórico na produção dos sujeitos sociais, criando a ilusão de a-historicidade do simbólico, como se este tivesse sua origem no indivíduo.

Dessa forma, sentidos veiculados acerca de determinadas grupos étnicos, de gênero ou sexuais podem parecer não problemáticas para pessoas que não tiveram acesso ao conhecimento sobre a produção histórica da exclusão e das desigualdades. Assim, veem a desigualdade como natural e desvinculada de qualquer explicação histórico-social. A naturalização é trabalho da ideologia, que atenua a relação entre simbólico e histórico e faz parecer que não há vínculos entre presente e passado e que as relações são como são e não estão relacionadas ao movimento histórico.

Esses conceitos são imprescindíveis para se analisar a constituição de representações sobre o feminino negro na novela *Cheias de Charme*, veiculando sentidos que não surgem no referido texto, mas se reatualizam no mesmo, visto que têm filiação histórica com outros textos. Interessa-me nesta análise, compreender quais as representações sociais em operação no produto midiático analisado. Não é ambição desta pesquisa adentrar na questão da recepção ou investigar os sentidos que as/os telespectadoras/os constituíram acerca do produto cultural que aqui é tomado como fonte histórica. Entretanto, não posso deixar de vislumbrar o papel dos sentidos produzidos nas telenovelas no processo de subjetivação das/os telespectadoras/es. Isso implica em conceber um sujeito em constante processo de constituição, assim como os significados são. Nessa perspectiva, Orlandi argumenta que:

Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível.¹⁸⁰

Nesse viés é possível inferir que os receptores produzem outros significados sobre os produtos simbólicos que recebem. Os significados não estão prontos e acabados.

Cheias de Charme apresenta vários personagens negros, entre homens e mulheres. Nesta investigação, restrinjo-me a pensar nestas últimas, visto ser o objetivo deste trabalho focar as mulheres trabalhadoras domésticas que, na novela, em sua maioria, são interpretadas por atrizes negras, Thaís Araújo, Dhu Moraes, Olívia Araújo e Lidi Lisboa interpretam Penha, Valdelícia, Jurema e Gracinha respectivamente.

¹⁸⁰ ORLANDI, 2005, p.52.

Para além das domésticas, outras mulheres negras aparecem na trama, como Dinha, cozinheira no bufê; Alana, estudante e irmã de Penha; uma senhora negra, que faz uma previsão sobre o futuro de Rosário na rua; a juíza que julga a ação de Socorro contra Chayene, além de uma apresentadora de telejornal. Várias mulheres negras aparecem como figurantes nas cenas da área de lazer do condomínio, representando babás uniformizadas com as crianças brancas, figurando, também, nas filmagens da periferia construída na novela. Para iniciar, vamos à análise da primeira personagem que possibilita uma discussão interessante.

2.2 A personagem Dinha e a constituição da “mulata” em *Cheias de Charme*

A personagem Dinha (interpretada por Juliana Alves) não é empregada doméstica, mas cozinheira do bufê do pai de Rosário. Trata-se, portanto, de um trabalho considerado feminino e que se aproxima do trabalho doméstico. Ao longo da trama, ela se interessa por Inácio (interpretado por Ricardo Tozzi) e se esforça em conquistá-lo, no entanto, ele é o par romântico de Maria do Rosário, uma das “empreguetes”. Entre brigas e acertos do casal, Dinha se esforça para atrair as atenções de Inácio.

Vários elementos podem ser percebidos na composição da personagem são comuns na constituição da representação da mulher negra como “mulata”¹⁸¹. Mariza Correa aponta para a ambiguidade dessa figura, constituída nos discursos literários como “sedutora, cheirosa e gostosa”. Esses atributos se fazem notar também, na produção musical, no cinema e na televisão, até culminar na emblemática figura da “Globeleza”, “uma espécie de mulata estilizada e imaginária”¹⁸².

A constituição da representação da mulata articula elementos de raça e gênero na instituição de lugares específicos para as mulheres negras na sociedade. Na trama da TV Globo, essa representação é reiterada na constituição da personagem Dinha, interpretada pela atriz negra Juliana Alves.

A primeira cena que me despertou a atenção se passa no interior do bufê, na cozinha do estabelecimento. Penha e Dinha trabalham uniformizadas enquanto observam a sala, na qual Rosário e Inácio se beijam. Penha e Dinha estabelecem o seguinte diálogo:

¹⁸¹ O termo “mulata” é uma expressão racista que se utiliza para nomear a mulher negra de pele mais clara. Esse termo é oriundo do termo mula, que é o híbrido do cruzamento entre égua e jumento. In: CORREA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, n°. 6-7, p.35-50, 1996.

¹⁸² CORREA, 1996, p.40.

Penha: “Ainda bem que Inácio e Rosário estão se entendendo.”

Dinha responde: “Até a próxima mancada dela, né?”

Penha: “Tu não se aguenta de inveja, né menina? Já te falei pá tu partir pá outra, Dinha.”

Dinha: “Amo o Inácio, Penha”. Eu to com o cara todo dia, sei quem é, sei o valor que ele tem, a Rosário não merece ele, ela quer tudo ao mesmo tempo, [...] eu só quero o Inácio, a gente sonha o mesmo sonho, gosta das mesmas coisas, gosta de luta, de automóvel, também quer ter uma família.

Penha: “O Inácio também quer tudo isso, só que ele quer tudo isso com ela, ele é doido na Rosário, menina, a gente vê no olho dele, e ela também, mil vezes eles vão brigar, mil vezes vão se entender.”

Na Figura 08, a seguir, o momento do diálogo entre as personagens.



Figura 08: Penha aconselha Dinha.

Fonte: Imagem copiada do capítulo 49, exibido em 11/06/12.

Disponível em:<<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>Acesso em: 17/03/2017.

A segunda cena se passa no interior do prédio em que Dinha e Inácio moram. Ambos se encontram e, após palavras amáveis, Dinha pergunta:

Dinha: “E você, você estava com a Rosário?”

Inácio: “Não, ela foi ensaiar, eu vim direto do bufê, tô reformando o estoque, né? Para poder morar com ela, por enquanto, acho que ela vai adorar a surpresa.”

Dinha: “É, se não adorar, vai tá dando atestado de idiota completa, que não sabe dar valor ao homem que ela tem.” (Nesse momento, Inácio faz menção de sair, mas Dinha o interrompe):

Dinha: “Inácio!”

Em seus olhos e voz, percebe-se um tom de súplica. Ele responde e sai em seguida.

Inácio: “Dinha, melhor irmos dormir.”

O recorte desse diálogo descrito pode ser visualizado na Figura 09.



Figura 09: Dinha tenta se aproximar de Inácio.

Fonte: Capítulo 50, exibido no dia 12/06/2012. Disponível em: <

<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> > Acesso em: 17/03/2017.

A personagem Dinha foi constituída agregando sentidos tradicionalmente atribuídos ao estereótipo da “mulata sedutora”, que tenta a todo custo seduzir o homem “branco”, sendo rejeitada por este. O diálogo acima permite perceber as investidas de Dinha sobre Inácio.

A construção da personagem, no decorrer da trama, se dá a partir da repetição de representações tradicionais acerca do feminino negro. A trilha sonora, os diálogos, bem como a forma como a câmera se movimenta em enquadramentos fixos, close-ups pelo corpo da atriz, operam na produção do corpo sexuado, como objeto de deleite do espectador. Na figura 09 é possível perceber um plano geral, que abarca as personagens quase completamente e mostra parte do local onde se desenrola a cena, o ambiente é pouco iluminado. O enquadramento permite perceber a diferença entre os figurinos das personagens, enquanto que Inácio está todo vestido, Dinha traja blusa decotada e shorts curtos, a postura dele é de

relaxamento, enquanto que ela dá um passo em direção do rapaz. Acerca das funções do figurino na produção de sentidos, Dulcina Borges considera que:

O figurino (...) faz parte do conjunto de significantes que molda os elementos tempo e espaço: para nos convencer que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja esse um certo período da história (presente, futuro possível, passado histórico) do ano (estações, meses, feriados) do dia (noite, manhã, entardecer) e pode também demonstrar a passagem desse tempo. Quanto ao espaço, o figurino ajuda a definir (ou tornar imprecisa) a localidade onde a história se passa. (...) Um figurino não é apenas uma vestimenta, ele possui significados e variantes embutidos com funções simples ou complexas, comunicações que são passadas a outrem e que devem ser salientados e reforçados.¹⁸³

Vê-se então que o figurino não se resume apenas às vestes e adereços dos personagens, mas, que contribui imensamente em sua construção, na constituição de sua personalidade, estilo etc. Pode cumprir a função de acentuar características consideradas próprias a indivíduos de determinadas classes sociais, religiões, profissões, bem como, ressaltar certos perfis morais. Nesse sentido é importante atentar para a caracterização das personagens, que passa pelas escolhas dos figurinos, sendo que, determinados indivíduos são caracterizados a partir de certas representações sociais, como pode ser observado na caracterização das mulheres negras jovens como “mulatas”.

Na maior parte das cenas em que Dinha aparece, são utilizados recursos que produzem o efeito de constituí-la como sensual, sedutora. Conforme Butler, a materialidade corpórea não pode ser pensada desvinculada da produção da norma, o corpo não preexiste ao sexo/gênero:

O que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um construto cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Em vez disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória.¹⁸⁴

¹⁸³ BORGES, 2011, p. 94-95

¹⁸⁴ BUTLER, Judith. *Corpos que pesam*: Sobre os limites discursivos do “sexo” In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva-Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.154.

Nessa linha de pensamento, considero que a novela funciona como tecnologia de gênero, pois atua na constituição dos corpos sexuados/gendrados e racializados. Esses corpos são efeito do poder regulador do sistema sexo/gênero, assim, a trama produz efeitos de sentido a partir do interdiscurso que ao longo do tempo, em diversos outros textos, produziu o corpo feminino negro como sedutor, corruptor, lascivo. A novela reitera tal associação e ao fazê-lo acaba por contribuir com a manutenção das assimetrias de gênero, raça e sexualidade.

Na obra *Casa-grande & Senzala*, escrito pelo pernambucano Gilberto Freyre, já aparecem algumas representações sobre as mulheres negras que, ao longo do tempo, se repetem em discursos diversos, como a literatura e a publicidade. Uma destas representações é a da “mulata” hipersexualizada, resultado da miscigenação entre negros e brancos. Destes teria herdado como legado elementos estéticos significados como atraentes, daqueles, o calor sexual, o popular “fogo”, que à levaria a busca constante de sedução dos homens “brancos”. Freyre escreve: “Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: ‘Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar’; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata.”¹⁸⁵

Acredito que tais representações repetidas na obra de Gilberto Freyre impactaram o pensamento social brasileiro e seus ecos se fazem ouvir nas produções artísticas culturais brasileiras contemporâneas, bem como podem ser percebidas no imaginário social brasileiro sobre gênero e raça. Estas representações não têm origem na obra de Freyre, nem é meu propósito buscar suas origens, mas compreender como funcionam ao longo do tempo.

Para além das intertextualidades deliberadas que *Cheias de Charme* apresenta com a obra *Casa-Grande & Senzala*¹⁸⁶, a construção das personagens femininas negras é eivada de outros elementos advindos da obra o que demonstra o quanto as representações constituídas em *Casa-Grande & Senzala* marcam ainda as formas pelas quais o feminino negro é representado na cultura brasileira.

Nesse sentido considero que os textos acadêmicos também operam como tecnologias de gênero, conforme demonstra Teresa de Lauretis. É possível entrever os efeitos da Interdiscursividade, ou seja, as representações de gênero e raça resultam de um conjunto de sentidos que se repetem ao longo do tempo das mais diversas formas e nos mais variados discursos, por exemplo, muitas das representações de gênero e raça presentes em produtos

¹⁸⁵ FREYRE, 2006, p.72.

¹⁸⁶ O condomínio no qual residem os ricos e trabalham as domésticas da novela foi nomeado CasaGrande, uma de suas torres foi denominada Gilberto Freyre.

culturais contemporâneos tem seus precedentes no pensamento sociológico de Gilberto Freyre.

Acerca da instituição da diferença sexual, Butler demonstra como está é resultado das práticas discursivas: “A diferença sexual, entretanto, não é, nunca, simplesmente, uma função de diferenças materiais que não sejam, de alguma forma, simultaneamente marcadas e formadas por práticas discursivas.”¹⁸⁷ O que considero válido também para pensar a constituição da raça. A construção de corpos racializados, não resulta de diferenças materiais, mas sim das práticas de significação, que operam marcando os corpos em sexo/gênero e raça.

Nesse viés, Elizabeth Carneiro sublinha como a historiografia brasileira ao longo do tempo construiu o feminino negro como:

o corpo seduzido sedutor, objeto-sujeito da/na (des)organização da família, silenciado e rasurado quando ocupa um lugar no centro, sublinhado e também rasurado quando aparentemente resignado acomoda-se às margens de instituições, inclusive do casamento; construiu o corpo desejado e rejeitado, aprisionado na ordem e dela excluído, corpo que revela o ordenamento e distingue o status das elites proprietárias¹⁸⁸.

Ainda conforme Butler, a constituição dos corpos a partir das práticas discursivas se dá pela reiteração, o que não quer dizer que os corpos se submetem facilmente a tais imperativos, pelo contrário: “O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta.”¹⁸⁹ Ou seja, os corpos rebelam-se, resistem aos enquadramentos.

As representações sobre as mulheres negras aqui analisadas não estão desvinculadas de formas pelas quais as mulheres negras foram significadas no Brasil, ao longo do tempo. Antes mesmo da obra de Gilberto Freyre, a representação da “mulata” hipersexualizada já aparece na obra de Aluísio Azevedo, *O cortiço*¹⁹⁰, exemplar do realismo naturalismo brasileiro, na personagem de Rita Baiana, “a mulata” com cheiro de manjerição e baunilha, livre e sensual, que seduz o português Jerônimo.

¹⁸⁷ BUTLER, 2000, p.153.

¹⁸⁸ CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. *Imagens de corpos negros no feminino: Construção de uma evidência?* Anais do XVII encontro de história anpuh RJ, in: <http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465583983_ARQUIVO_ANPUHRJ2016MERCarneiro.pdf> 2016, RJ, Entre o local e o Global. P.04

¹⁸⁹ BUTLER, 2000, p.154

¹⁹⁰ AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30ª. ed. São Paulo: Ática, 1997.

Ainda na literatura nacional, temos *Gabriela Cravo e Canela*, de Jorge Amado, romance publicado em 1958, que traz como personagem principal uma “mulata” sedutora, que ao longo da trama seduz e encanta os homens de Ilhéus até conquistar o patrão Nacib, turco para o qual trabalha como cozinheira. A hipersexualidade construída de Gabriela não permite que esta se prenda pelo casamento, o que a leva a trair Nacib.

Felizmente, as mulheres negras já ocupam espaços sociais diversos na sociedade brasileira, graças à luta coletiva e às táticas individuais de resistência. Não obstante tais mudanças, há continuidades na forma como são representadas. A figura de Dinha e os sentidos que ela comporta não estão desvinculados de longo processo histórico no qual foram reiterados determinados elementos da produção simbólica sobre as mulheres negras. Tal repetição tem a finalidade política de sustentar a desigualdade racial atrelada à desigualdade de gênero. Tais representações operam dentro do imaginário social brasileiro acerca destes sujeitos sociais. Nessa perspectiva, conforme Moscovici, as representações sociais são:

transmitidas e são o produto de uma sequência completa de elaborações e mudanças que ocorrem no decurso do tempo e são o resultado de sucessivas gerações. Todos os sistemas de classificação, todas as imagens e todas as descrições que circulam dentro de uma sociedade, mesmo as descrições científicas, implicam um elo de prévios sistemas e imagens, uma estratificação na memória coletiva e uma reprodução na linguagem que, invariavelmente, reflete um conhecimento anterior e que quebra as amarras da informação presente.¹⁹¹

Portanto, apesar de me ater a um produto cultural recente, o meu interesse é histórico, visto que as representações verificadas na novela se inserem num *continuum* histórico, no qual é possível perceber mudanças e ainda mais evidentes as permanências na forma como as mulheres negras são representadas, bem como na relação que é estabelecida entre as mesmas e o trabalho doméstico.

Ana Cláudia Lemos Pacheco, em seu livro *A solidão da mulher negra*, discute o peso dos sentidos étnicos raciais entrelaçados às construções de gênero nos padrões de conjugalidade das mulheres negras, percebendo a predominância de mulheres sozinhas entre as mulheres negras baianas. A autora elenca diversos trabalhos sobre outras regiões do país em que também foi detectada essa predominância de mulheres negras sozinhas, visto serem preteridas por homens brancos e também pelos homens negros. Segundo a autora, “é sobre o

¹⁹¹ MOSCOVICI, 2015, p.37.

ato de amar e ser amada que se alojam as hierarquias sociais prescritas e as representações elaboradas a respeito do corpo da negra/mestiça.”¹⁹²

Na trama exibida pela TV Globo, aqui analisada, essa característica é perceptível, mas não é tratada de forma aprofundada. A personagem Dinha é preterida e termina a novela sem par romântico, fugindo às regras das tramas nas quais todas as personagens terminam comumente acompanhadas de um par e com filhos, o que em si funciona como tecnologia de gênero ao reiterar a formação de casais predominantemente heterossexuais, bem como a monogamia e a reprodução como destinos inescapáveis.

Na sequência, é descrita mais uma cena na qual é possível observar os elementos presentes na construção da personagem Dinha, que estão interligados à representação social da “mulata”. O espaço no qual transcorre a cena seguinte é a cozinha do bufê. Nela estão Rosário, Dinha e Heraldo (interpretado por Sérgio Menezes). Todos os três estão de uniformes e trabalham na elaboração dos pratos. Rosário olha para Dinha e exclama: “Ah! Pitadinha de açúcar no molho de tomate como eu ensinei?!”

Dinha movimento o quadril enquanto mexe o molho e desdenhosamente responde: “Foi nada, foi meu avô que é ‘italiano’.”

Rosário coloca as mãos na cintura e diz:

“Avô italiano, Dinha!? Que cara de pau da boa! Teu avô toca repique no Salgueiro, esqueceu que eu fui contigo no ensaio?”

Dinha retruca: -Como é que eu ia esquecer? Você sambando é inesquecível. Parecia uma gringa de pileque. Olha! (Imita Rosário sambando). Gargalha e diz: “Já eu, meu amor, olha aqui, olha.”

Nesse momento, toca um samba e a câmera filma os pés de Dinha sambando, sobe pelas pernas e chega ao quadril. Em seguida, filma toda a cozinha, na qual Dinha rodopia sambando sob os olhares de Heraldo e Rosário que aplaudem. Esta diz: “Tem como competir com isso?”

Em seguida, Inácio adentra a cozinha e Dinha requebra próximo dele. Rosário entra no meio e afasta Dinha do namorado.

Dinha alega um possível antepassado italiano e é desacreditada por Rosário, em seguida samba para mostrar à rival que no quesito “samba no pé” não há como superá-la. A

¹⁹² PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: Edufba, 2013. p.28. (Coleção Temas Afro)

própria Rosário reconhece a impossibilidade de competir com Dinha no samba. Essa construção reforça a associação da mulher negra com o samba e dialoga com sentidos tradicionais na constituição da figura da mulata, associando-a ao carnaval. É inegável a ligação entre o povo negro e a origem do samba, no entanto, a figura da “mulata” que samba está diretamente relacionada às construções racistas da “mulata” tipo exportação, presentes no Brasil, conforme discute Mariza Correa. Na fala da personagem, há uma naturalização do samba como habilidade negra em contraponto à inabilidade “natural” da “branca” para a dança. Sambar seria, pois, uma habilidade natural, e não cultural das mulheres negras, ocultando-se a historicidade da dança. É perceptível também a diferença da verbalização de ambas as personagens. Apesar de elas terem mesma origem social e habitarem o morro do Borracho, apenas Dinha comete erros de pronúncia. Esse aspecto também pode ser observado nas personagens Maria da Penha e Jurema, ambas negras.

A mulata é fruto de uma construção discursiva que se baseia em raça e gênero e naturaliza o confinamento das mulheres negras a lugares sociais subalternos no trabalho e nas relações afetivo-sexuais. Nessa cena, mais uma vez é enfatizada a competição entre as mulheres, sendo que Dinha se mostra para Inácio no intuito de conquistá-lo. Saber sambar melhor que Rosário é uma contrapartida para Dinha, visto que já se encontra em desvantagem em relação a Rosário, no amor e no trabalho. É preterida por Inácio e está submetida à jovem “branca” no trabalho, visto ser esta a chefe de cozinha, a que domina o conhecimento sobre culinária. (Figura 09)



Figura 10: Dinha samba na cozinha. Fonte: Capítulo 29º exibido em 14 de maio de 2012. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/l>>

A construção da sensualidade natural da mulher negra empenhada em conquistar o homem branco se dá na novela, não apenas a partir dos diálogos, mas no conjunto de sentidos sobre a mulher negra, na forma como são filmadas as personagens, os ângulos, a trilha sonora, a cenografia. A personagem Dinha, na maioria das vezes, é filmada na cozinha. Sua casa e sua família não aparecem. Essa é uma característica na construção das personagens atribuídas a atrizes/atores negras/as, conforme destacou Joel Zito de Araújo, em seu estudo sobre os negros na teledramaturgia brasileira.

Essa predominância de cenas em que Dinha aparece na cozinha não é casual; está ligada à produção de efeito de sentido pelo discurso que associa a mulher negra ao espaço doméstico. Aqui, é necessário sublinhar a interdependência entre a cenografia e o discurso. Segundo Maingueneau,

A cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. A cenografia implica, desse modo, um processo de enlaçamento paradoxal. Logo de início, a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para anunciar como convém, segundo o caso, a política, a filosofia, a ciência ou para promover certa mercadoria [...].¹⁹³

Nesse viés, ao se filmarem cenas onde as personagens negras estão sempre na cozinha, é reafirmado, através da cenografia, o discurso que associa a mulher negra ao ambiente doméstico. Mesmo que, na novela, a personagem Dinha trabalhe num bufê, desempenha a função de ajudante de cozinha, atividade estreitamente relacionada ao doméstico. Dinha samba na cozinha e sua imagem interliga-se aos conhecimentos socialmente compartilhados expressos em ditados, tais como: “Tenho um pé na cozinha”, “mulata tem samba no pé”. A imagem da mulher negra sambando na cozinha sob os olhares dos brancos é a reafirmação da inferioridade, de uma identidade marcada no corpo, imbricando o feminino negro ao doméstico, estabelecendo-o como corpo disponível para servir.

¹⁹³ MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001, p.87-88.

O predomínio de cenas das mulheres negras na cozinha contribui para a constituição dos discursos que as associam ao doméstico. A associação entre a mulher negra e o espaço doméstico é algo constantemente reiterado na sociedade brasileira. Apesar das mudanças que temos verificado nos últimos anos, frutos da luta do movimento negro, ainda permanecem vários discursos que repetem, não por acaso, a histórica associação.

O bufê, espaço de trabalho da personagem, não é um espaço doméstico, mas está relacionado ao mesmo, sendo que a atividade que Dinha exerce é a de ajudante de cozinha. Tanto nas novelas quanto na publicidade e mesmo nos discursos acadêmicos que criticam a exclusão das mulheres negras são constituídas representações que confinam as mulheres negras ao trabalho doméstico ou a lugares de domesticidade, da subalternidade.

É como se a mulher negra fosse essencialmente doméstica, assim como naturalmente sambista e sensual. Através da reiteração discursiva são produzidas representações que estabelecem as mulheres negras como primordialmente corpos, mais próximas ao estado de natureza. Tais construções são herdeiras do pensamento ocidental/colonial que estabeleceu no decorrer da história, com finalidades políticas, as dicotomias natureza/cultura, corpo/mente, masculino/feminino. Nessa divisão, as atividades intelectuais, bem como a proximidade com o domínio da cultura foram estabelecidas como apanágio do homem branco ocidental. Ao feminino negro não ocidental foram atribuídas as atividades consideradas próximas da natureza, distintas do domínio da cultura, bem como o predomínio do corpo sobre a mente. Esses pares de oposição têm sido questionados e abalados pelo pensamento feminista, bem como pelos saberes pós-coloniais. Entretanto, tais divisões ainda marcam a forma como os indivíduos são pensados na cultura. Nesse sentido, o doméstico e as atividades de cuidado, como a maternagem e a atividade sexual são naturalizados e transformados em atividades conaturais ao feminino negro. A prestação de serviços domésticos a outrem é naturalizada como atividade mais apropriada às mulheres negras. Assim, o conjunto das atividades domésticas é destituído de suas características culturais e deslocado para o plano do natural, do inato, portanto, distinto da cultura, considerado como habilidade inata feminina. Para além desses sentidos gendrados, o lugar atribuído às mulheres negras na novela é intensamente racializado.

A “mulata”, figura mítica, é constituída a partir de um conjunto de características atribuídas às mulheres negras, tais como: sexualidade incontrolável, sedução, voluptuosidade, liberdade, inadequação às instituições sociais como família e casamento. Considerada como ser híbrido, resultado da mestiçagem entre negros e brancos, “a mulata” traria em si os

malefícios da mestiçagem e o fascínio constituído ao longo do tempo nos discursos literários, musicais, cinematográfico e televisivo.

Tina Chanter, acerca das sexualidade das mulheres negras, considera que

hipervisibilidade e patologização da sua sexualidade, que foi construída em contraste com a norma de pureza ostensiva caracterizadora da sexualidade das mulheres brancas. A sexualidade das mulheres negras tem, de um lado, sido sujeita à exposição hiperbólica e insistente, como algo desviante, e, de outro lado, sido encoberta pelo silêncio, precisamente em resposta às representações equivocadas às quais as mulheres negras foram sistematicamente expostas pela visão branca eurocêntrica.¹⁹⁴

Hipervisibilidade e silêncio são as duas condições a que está submetida a sexualidade das mulheres negras. A produção simbólica, que tem lugar na televisão, repete esses dois lugares para a sexualidade das mulheres negras. Hipersexualidade ou inexistência. As novelas, como *Cheias de Charme*, constantemente nos mostram, por um lado, jovens negras hipersexualizadas, de outro, negras de meia idade sozinhas, sem relações amorosas ou familiares. Outro marcador na produção destas representações é o geracional. O sexo e o amor são constituídos como apanágio dos/as jovens.

A personagem Dinha agrega os elementos da representação da mulata e interpela o conhecimento socialmente compartilhado sobre essa figura. É uma representação que resulta da imbricação de construções de gênero, raça e classe. A “mulata”, geralmente, agrega traços corporais construídos como sexualmente atraentes e apanágio da “mulata”, como pernas grossas, quadris largos, sorriso branco, cabelos crespos e volumosos, características físicas acompanhadas de malícia e sedução. Os aspectos anatômicos são, em grande parte, constituídos pelos movimentos de câmara que os enfatizam, ao percorrerem o corpo da atriz de baixo para cima, pausando sobre partes que se deseja ressaltar. Cabe aqui ressaltar que a constituição do corpo sexuado/gendrado e racializado se faz por meio da repetição, conforme Judith Butler:

O sexo é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas.¹⁹⁵

¹⁹⁴ CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chave em Filosofia*. 2006, p. 75.

¹⁹⁵ BUTLER, 2000, p.154

Ou seja, a constituição do corpo feminino negro se dá por meio dos discursos que ao longo do tempo o marcaram como sexualmente atraente e logo, disponível para o deleite dos brancos. A cor da pele é um elemento fundamental: negra de pele mais clara, nem negra, nem branca, mas parda, conforme o IBGE, ou da cor de canela, conforme Jorge Amado. Entretanto, os sentidos de sensualidade atribuídos à cor da pele variam de acordo com a faixa etária da mulher negra, conforme destaca Angela Gillian e Onik’A Gillian¹⁹⁶. De acordo com as autoras, uma mulher pode ser vista como “mulata” num momento de sua vida e como negra em outro. A cientista social Angela Gillian remete à sua própria experiência em dois momentos no Brasil, enquanto afroamericana foi interpelada como mulata acompanhada da filha negra, no Brasil da década de 1960, quando tinha cerca de 30 anos. Na década de 1990, é vista como negra acompanhada pela filha mulata. Tal interpelação, no entanto, podia mudar quando falava em inglês e se apresentava como cidadã norte-americana. Assim, é possível perceber que a cor é simbolicamente relacionada à faixa etária para construir a mulher negra jovem como “mulata” e a mulher idosa como negra nutridora ou mãe preta. Ou seja, a “mulata” é essencialmente sexualizada, logo, uma criança ou uma idosa não poderiam ser consideradas como “mulatas”, visto que, essas faixas etárias geralmente são vistas como desprovidas de sexualidade. Logo, a figura da mulata se sustenta em sentidos raciais, nacionais e geracionais.

Para além da constituição dos sentidos sobre o corpo, são organizados outros elementos de ordem psicossocial. É no decorrer da trama que se desenvolvem essas características da personagem, como a agressividade da fala, a inveja da mulher “branca” e o empenho em seduzir.

A “mulata” contém elementos dos discursos racistas do século XIX, que viam a mestiçagem como um mal, e os discursos “positivos”, já do século XX, que fazem o elogio da mestiçagem, como visto na obra de Gilberto Freyre, mas que, a constituem como o próprio sexo, disponibilizando-a para o serviço sexual dos brancos. Pretensamente, a constituição da mulata é um elogio à mulher negra, no entanto, ao esmiuçá-lo percebemos aspectos das teorias racistas que engendram a sua constituição. O foco no corpo aponta para a constituição de sujeitos, cujos corpos são objeto de controle e significação.

É importante sublinhar que a jovem atriz desempenhou, ao longo de sua carreira, vários papéis nos quais apresenta as características do estereótipo de “mulata”. Juliana Alves,

¹⁹⁶ GILLIAM, Ângela; GILLIAM, Onik’a. Negociando a subjetividade da mulata no Brasil. *Revista Estudos feministas*, n.2, 1995, p.527.

que faz o papel de Dinha em *Cheias de Charme*, tem em sua carreira uma série de personagens com características semelhantes. Geralmente, são oriundas da periferia, marcadas pelo atrevimento e voluptuosidade, utilizam-se da sedução para conquistar benesses materiais de homens brancos. Tais características fazem despertar a inveja de outras mulheres, levando-as à animosidade, o que resvala para disputas¹⁹⁷.

A partir da análise da personagem Dinha e considerando os papéis que se repetem na carreira da atriz que a interpreta, formulo os seguintes questionamentos: em que medida as atrizes negras são interpeladas a partir das representações tradicionais construídas sobre as mulheres negras? Quais seriam as opções da mulher negra na grande mídia? Seria uma eterna repetição dos mesmos papéis, como se estivesse representando a si mesma, ou o que quer que se considere que a mulher negra seja? Não haveria outras possibilidades de interpretação? Quais seriam os efeitos dessa representação sobre a subjetividade das mulheres negras? Quais práticas essas representações sustentam?

Acompanho Moscovici quando afirma que as representações sociais estão no cerne da forma como as relações sociais são organizadas. Assim, elas não são mero reflexo da realidade, mas constituem a realidade. De acordo com Serge Moscovici:

Longe de refletir, seja o comportamento ou a estrutura social, uma representação muitas vezes condiciona ou até mesmo responde a elas. Isso é assim, não porque ela possui uma origem coletiva, ou porque ela se refere a um objeto coletivo, mas porque, como tal, sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constitui uma realidade social *sui generis*. Quanto mais sua origem é esquecida e sua natureza convencional é ignorada, mais fossilizada ela se torna. O que é ideal, gradualmente torna-se materializado. Cessa de ser efêmero, mutável e mortal e torna-se, em vez disso, duradouro, permanente, quase mortal. Ao criar representações, nós somos como o artista, que se inclina diante da estátua que ele esculpiu e a adora como se fosse um deus.¹⁹⁸

Considerando que as representações são constituídas nos processos de comunicação social, as mídias sociais desempenham importante função na produção e repercussão das mesmas. As imagens e sentidos produzidos nas mídias longe de ocultar a “realidade” a estabelecem, conforme demonstra Navarro-Swain:

Estas relações de sentido, entretanto, não escondem realidades; criam-nas. Naturalizam imagens e valores em situações históricas precisas, fazendo apelo à memória coletiva, a tradições ritualísticas, que conferem o selo de

¹⁹⁷ Gislaine Caó dos Santos, em *Duas Caras* (2007) e Valeska de Paiva, em *Babilônia* (2015).

¹⁹⁸ MOSCOVICI, 2015, p.41.

autoridade divina ou científica a esquemas sociais dados, à circulação de verdades aceitas como tal. O domínio da comunicação, a mídia em nossa época, são um *locus* privilegiado de produção do imaginário social e seu corolário, o poder, em suas mais diferentes modalidades — jornais, rádio, televisão, vídeo, cinema, música, etc ,criando todo tipo de representação/imagem/sentidos, reelaborando ou ressemantizando enunciados, ou introduzindo novos valores/costumes/esperanças/ideais.¹⁹⁹

Por meio deste viés de análise, é possível considerar que o sexismo e o racismo se entrelaçam na constituição da representação social da “mulata” através da repetição que se dá em vários espaços, dentre estes, nos produtos televisivos, como as telenovelas. Tais sentidos presentes nas telenovelas, operam através da reiteração de sentidos tradicionais e atuam na forma como as mulheres negras são interpeladas socialmente. Repetida ao longo da história, tal representação de quando em quando tem suas características racistas e sexistas naturalizadas, passando inclusive a ser considerada como elogio. É o que Moscovici considera como fossilização, materialização de um sentido. Ou seja, tais sentidos racistas e sexistas presentes em tal representação foram se perpetuando no tempo, até que as mulheres negras passam a ser vistas e interpeladas como mulatas.

Um elemento importante na composição da maioria das personagens mulheres negras, coadjuvantes ou protagonistas, em *Cheias de Charme*, é o vínculo com o doméstico. Penha é ex-doméstica, mesmo famosa, continua dona-de-casa e ligada aos afazeres domésticos, em sua casa e/ou na casa da ex-patroa Lígia; Valdelícia (Dhu Moraes) se recusa a abrir mão de seu lugar no espaço doméstico da casa dos Sarmiento; Jurema (Olívia Araújo) é a mulher que substitui Penha na casa de Lígia; Gracinha (Lidi Lisboa) é a babá perfeita. E Dinha, apesar de não ser doméstica, atua como ajudante de cozinha no bufê.

Pode-se dizer que há uma imbricação entre a mulher negra e o espaço doméstico, reiterada historicamente em discursos acadêmicos, literários e televisivos. Como exemplo, temos o clássico literário *Gabriela Cravo & canela*, de Jorge Amado, traduzido para inúmeras línguas, deu origem a séries, novelas e filmes e também contribuiu com a disseminação da representação da “mulata”. No trecho que se segue, o personagem Nacib reflete sobre seus sentimentos por Gabriela. Nesta passagem, percebemos a associação entre a mulher negra, o serviço doméstico e o serviço sexual:

¹⁹⁹NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017

Como arranjava tempo e forças para lavar a roupa, arrumar a casa - tão limpa nunca estivera! Cozinhar os tabuleiros para o bar, almoço e jantar para Nacib? Sem falar que à noite estava fresca e descansada, úmida de desejo, não se dando apenas, mas, tomando dele, jamais farta, sonolenta ou saciada. Parecia adivinhar os pensamentos de Nacib, adiantava-se às suas vontades, reservava-lhe surpresas: certas comidas trabalhosas das quais ele gostava - pirão de caranguejo, vatapá, viúva de carneiro [...] não era uma simples cozinheira, mulata bonita, cor de canela, com quem deitava por desfastio? ²⁰⁰

Não é pretensão desta análise, diminuir a importância da obra literária de Jorge Amado²⁰¹, mas considerá-la como expoente da sociedade brasileira e, logo, portadora das representações sociais que circulavam naquela sociedade e ainda ecoam na sociedade brasileira contemporânea. O discurso sobre a mulher negra produzido em *Gabriela Cravo & Canela*, *Tieta do Agreste*, dentre outros livros, ressoa em vários textos literários, acadêmicos, televisivos, cinematográficos e musicais. O alvo do meu interesse é o discurso que restringe as mulheres negras ao serviço de outrem e a forma como alguns elementos se mantêm pela reiteração, bem como os efeitos que ele produz ao constituir e reiterar representações tradicionais sobre as mulheres negras.

Essa representação da mulher negra como doméstica, repetida continuamente, circunscreve as mulheres negras a lugares de subalternidade na sociedade brasileira, visto que, paralelamente, o espaço doméstico/privado é significado como inferior ao espaço público. As atividades realizadas nesse espaço são consideradas como não trabalho, aptidão natural feminina, diretamente relacionada à sexualidade e à maternidade, inclusive em discursos acadêmicos que estabelecem o espaço doméstico como espaço privado e improdutivo. É importante sublinhar que a oposição público/privado tem sua historicidade e pode ser encontrada na instituição do Contrato Sexual, de acordo com Carole Pateman:

A antinomia privado/público é uma expressão das divisões natural/civil e mulheres/homens. A esfera privada, feminina (natural) e a esfera pública, masculina (civil) são contrárias, mas uma adquire significado a partir da outra, e o sentido de liberdade civil da vida pública é ressaltado quando ele é contraposto à sujeição natural que caracteriza o domínio privado.²⁰²

²⁰⁰ AMADO, Jorge. *Gabriela, Cravo e Canela*. 1958, p. 102-103.

²⁰¹ Trata-se de um dos autores que mais li na adolescência, do qual admiro a trajetória política e o conjunto da obra marcado pelo posicionamento à esquerda, sensível às mazelas sociais e às desigualdades do Brasil, em específico às sociedades do Sul da Bahia. Traduzido para diversas línguas, Amado levou para inúmeras regiões do mundo o conhecimento sobre nosso país, entretanto, divulgou também determinadas representações sobre as mulheres negras.

²⁰² PATEMAN, 1993, p.28

Para que as mulheres se conformem com a restrição ao espaço privado considerado natural e logo espaço de sujeição, são convencidas a se conformarem ao casamento e à maternidade como destinos social e natural respectivamente. Os papéis de mãe e dona-de-casa são ao mesmo tempo apregoados como funções que engrandecem as mulheres, mas desvalorizados, considerados como naturais, logo não trabalhos. Dentro dessas divisões, os trabalhos relacionados à maternagem e ao cuidado são considerados inferiores e como não trabalho. Em diversas sociedades o trabalho doméstico é delegado a mulheres pobres e racialmente distintas de suas empregadoras. Ou seja, os marcadores de raça e classe interseccionam as construções de gênero e atuam na inferiorização do trabalho doméstico e das mulheres que o desempenham.

O conjunto de sentidos que compõe os imaginários sociais atua na constituição dos sujeitos, através da interpelação constante, interferindo continuamente nos processos de subjetivação/objetivação. O conjunto de representações sociais sobre as mulheres negras, construído nas telenovelas, aqui em específico em *Cheias de Charme*, não está desvinculado das práticas sociais de subalternização destes sujeitos sociais. Estão interligados a representações reiteradas nos discursos médicos, acadêmicos, políticos, literários, musicais e publicitários da sociedade contemporânea, bem como de outros períodos da história do Brasil. Vários significados acerca do feminino negro perpassam a história e chegam até nossos dias. Ao longo da história os corpos negros femininos foram significados como disponíveis para servir, nutrir e cuidar e ao mesmo tempo, constituídos como ameaçadores, temíveis e contaminadores, conforme demonstra Maria Elizabeth Carneiro acerca da sociedade carioca oitocentista. A autora analisou a constituição da ama de leite em vários discursos daquela sociedade ao longo do século XIX, desvelando a produção das diferenças e desigualdades na sua configuração.²⁰³

Assim como no século XIX as representações do feminino negro estiveram vinculadas a finalidades políticas, na atualidade, a reiteração constante da associação entre o corpo negro e as atividades de cuidado, como o trabalho doméstico e outras, está relacionada a objetivos de manutenção do *status quo*.

Conforme Orlandi todo dizer guarda uma relação com outros dizeres produzidos em outra parte, desta maneira, as representações sobre as domésticas presentes em *Cheias de Charme* guardam filiações de sentidos com representações de outros períodos:

²⁰³ CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. “Procura-se preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888) Brasília, UnB, 2006, Tese de Doutorado, Programa de pós- Graduação em História.

O dizer não é propriedade particular. As palavras não são nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa em “nossas” palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. Por isso é inútil do ponto de vista discursivo, perguntar ao sujeito o que ele quis dizer quando “x”. O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados.²⁰⁴

Considerando a formulação de Orlandi, não é propósito desta pesquisa compreender o que os autores da novela, aqui tomada como fonte histórica, quiseram dizer, seus propósitos ao constituírem as personagens mulheres negras utilizando determinados elementos. Pois considero que, para além das intenções dos autores, pesa em suas escolhas, de forma inconsciente, todo um conjunto de conhecimentos repetidos ao longo do tempo, em vários outros textos, conhecimentos estes que constituíram as formas pelas quais as mulheres negras foram vistas, pintadas e descritas, seja na literatura, nas artes plásticas, nos textos acadêmicos, nas músicas etc. No decorrer da história, certos sentidos, forma naturalizados e são acessados na produção dos discursos sobre as mulheres negras. Acerca da relação entre a produção das representações sociais e a instauração de normas que naturalizam hierarquias e exclusões, Tânia Navarro-Swain afirma que:

os sentidos, ao se condensarem em uma formação discursiva, produzem efeitos diversos, que compõem um mosaico de autoridades, primazias, hierarquias e exclusões, cristalizando-se em instituições/verdades, formulando relações de poder/força. A quebra da polissemia inerente a todo texto, a toda enunciação, restaura a univocidade da norma e a norma não cessa de fazer apelo ao inconsciente/memória coletiva, e à tradição, para instituir a naturalização dos sentidos dados.²⁰⁵

Se, ao ocultar a polissemia é instituído o efeito de que a norma é coerente, conforme mostra a autora, pode se considerar que, desvelar a polissemia presente em qualquer texto é uma forma de desestabilizar a norma e expor os vários discursos que ao longo da história operaram de forma reiterativa no estabelecimento de representações sociais sobre as mulheres negras. E desta forma, explicitar a relação entre linguagem, história e ideologia na formulação dos enunciados, bem como, a função destes no estabelecimento e manutenção das exclusões.

²⁰⁴ ORLANDI, 2005, p.32

²⁰⁵ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017

Na sequência desta discussão, passo a analisar outra cena em que a personagem aparece. O cenário é o interior de um quarto. Inácio passa pomada e massageia o pé de Dinha, em seguida fica de pé, segue-se o diálogo:

Inácio: “Vamos que eu vou te levar para casa.”

A câmera foca o rosto de Dinha que diz de forma insinuante:

Dinha: “Inácio... Tem certeza?” Levanta-se da cama e toca Inácio.

Dinha: “Você já viu que eu cozinho bem, que eu sei lutar...” Segura a camisa dele e continua: “Jogo sinuca...” Toca a gola da camisa, como se fosse tirá-la e diz: “Você só não sabe ainda, o que eu faço de melhor.”

Ele responde: “É? O que você faz de melhor?”

Dinha: “Vou te mostrar. E vai ser agora.”

Em seguida, ela o despe, beija-o e deita-se na cama, puxando-o sobre si. Essa cena pode ser visualizada a partir dos recortes apresentados nas Figuras 11, 12 e 13, a seguir:



Figura 11: Dinha seduz Inácio. Capítulo 88, exibido em: 14 de maio de 2012.
Fonte:< <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>. Acesso em 17/03/2017.



Figura 12: A sedução a Inácio. Capítulo 88, exibido em 14 de maio de 2012.
Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>. Acesso em 17/03/2017.

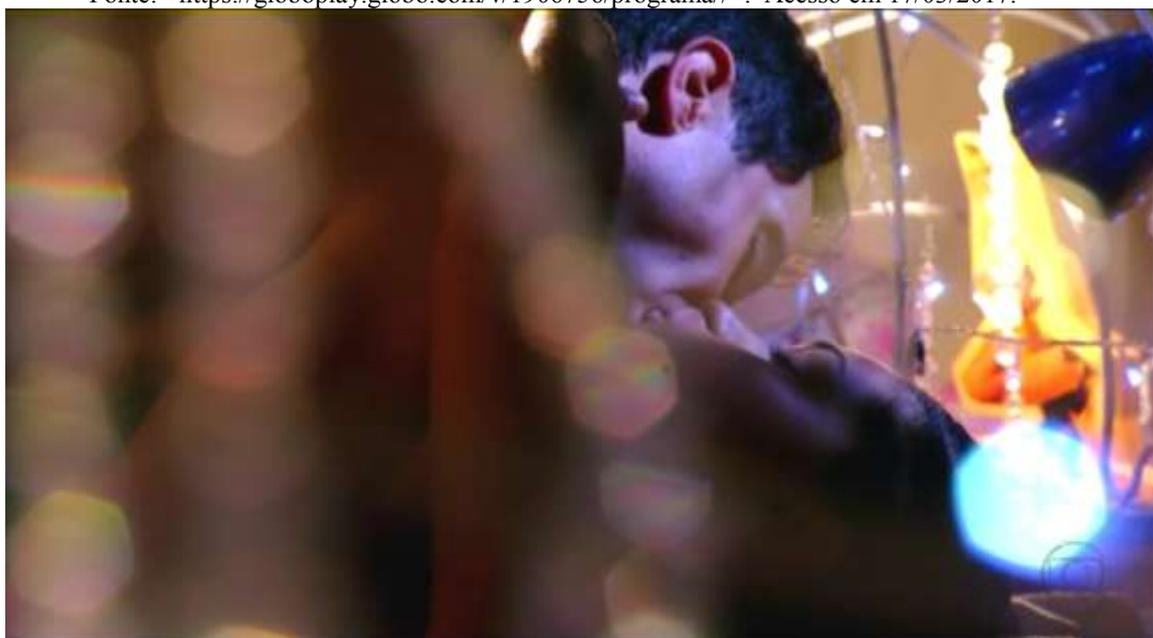


Figura 13: Dinha e Inácio se beijam. Episódio 88, exibido em 14 de maio de 2012.
Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> > Acesso em 17/03/2017.

É importante frisar que a construção cenográfica não é o mesmo que cenário, apesar de estar relacionada a este. Cenário é a construção do espaço onde a cena se dá, ao passo que cenografia é o espaço que torna possível o discurso e que se ancora neste. Ambos, discurso e cenografia, são interdependentes. A cenografia desta cena é o quarto, espaço historicamente relacionado à ideia de intimidade, de privacidade e de sexualidade. Aqui, é possível pensar na produção de sentidos que relacionam a mulher negra à cozinha e à cama, ao serviço

doméstico e sexual. Nessa leitura, depreende-se que o quarto e a cozinha são espaços que sustentam estes discursos e que também agem na produção de sentido.

Durante toda a cena, Inácio é passivamente conduzido, deixando-se seduzir por Dinha. É ela quem toma a iniciativa e o conduz ao sexo. A própria posição do rapaz é defensiva: propõe ir para casa, fica de pé aos pés da cama, enquanto Dinha ergue o corpo voluptuosamente e lentamente o envolve com os braços e a voz suave e sedutora, enquanto suas mãos se movem de forma insinuante pelo tórax do rapaz, nesse momento um plano conjunto (PC) possibilita ao mesmo tempo, ver os atores e identificar o cenário.

A forma como a câmera enquadra ator e atriz em cena também ajuda a construir os sentidos aqui explorados. Na Figura 11, vê-se um plano conjunto (PC) que mostra o ambiente do quarto, construindo a ideia de intimidade e sensualidade, visto ser a alcova um espaço associado ao sexo. Esse tipo de enquadramento também mostra o corpo da jovem deslizando em direção a Inácio, escorregando pela cama, numa posição corporal que remete à figura da serpente, muito utilizada no pensamento ocidental como sinônimo de tentação e associada às mulheres. Já na imagem 12, tem-se um plano médio (PM), com ênfase no rosto da personagem, dando a ler que a sedução parte dela, visto que, enquanto fala, enlaça o pescoço da personagem Inácio. Na imagem 13, vê-se um primeiro plano (PP) com ênfase no beijo dos personagens, sendo que Inácio foi puxado sobre Dinha, tendo sua boca desaparecido sob os lábios desta, produzindo o efeito de voracidade da personagem em seduzir.

Para além da construção da cena, os diálogos explicitam que, sexo é o melhor que Dinha sabe fazer. Se investigarmos as características das personagens negras jovens na telenovela brasileira, veremos essa figura da negra hipersexualizada se repetir. Essa reiteração compõe o discurso que ecoa em outros textos, tais como o literário, acadêmico e publicitário, constituindo a representação da “mulata”. É importante o questionamento acerca dos efeitos sobre a subjetividade dos telespectadores, decorrentes da vinculação constante entre a imagem da mulher negra jovem e postura hipersexualizada, ativa, tentadora. Para tanto, é preciso compreender as funções das representações. Segundo Moscovici, elas:

a) [...] *convencionalizam* os objetos, pessoas ou acontecimentos que encontram. Elas lhes dão uma forma definitiva, as localizam em uma determinada categoria e gradualmente as colocam como um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas. Todos os novos elementos se juntam a esse modelo e se sintetizam nele. [...] Mesmo quando uma pessoa ou objeto não se adequam exatamente ao modelo, nós o forçamos a assumir determinada forma, entrar em determinada categoria, na realidade, a se tornar idêntico aos outros, sob pena de não ser compreendido,

nem decodificado. B) Em segundo lugar, representações são *prescritivas*, isto é, elas se impõem sobre nós como uma força irresistível.²⁰⁶

Essa convencionalização e prescrição podem ser notadas na constituição e interpelação das representações das mulheres negras como “mulatas”. Os atributos historicamente produzidos nos corpos das negras jovens (voluptuosidade, sedução, malícia etc.) acabam por ser considerados inerentes à mulata, categoria representacional a partir da qual as mulheres negras jovens passam a ser vistas e abordadas:

De fato, representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes. A neutralidade é proibida, pela lógica mesma do sistema, onde cada objeto e ser devem possuir um valor positivo ou negativo e assumir um determinado lugar em uma clara escala hierárquica. Quando classificamos uma pessoa entre os neuróticos, os judeus ou os pobres, nós obviamente não estamos apenas colocando um fato, mas avaliando-a e rotulando-a. E, neste ato, nós revelamos nossa “teoria” da sociedade e da natureza humana.²⁰⁷

A representação da mulata é constituída a partir do conjunto de características utilizadas na composição da personagem, apesar de que, em nenhum momento, qualquer personagem se referiu à Dinha nestes termos. Entretanto, é uma construção simbólica que tem se mantido através do tempo e que ainda se faz presente nos produtos da comunicação, apontando para a força do imaginário social na manutenção de representações que perpassam os períodos históricos. Nesta representação produzida e veiculada por meio da televisão, é possível ver o sistema sexo-gênero em funcionamento. Judith Butler, contrapondo-se à separação entre Sexo e Gênero, argumenta que ambos são imbricados e construídos culturalmente:

Considerando que o “sexo” é uma interpretação política e cultural do corpo, não existe a distinção sexo/gênero em linhas convencionais; o gênero é embutido no sexo, e o sexo mostra ter sido gênero desde o princípio. Wittig argumenta que, dentro desse conjunto de relações sociais compulsórias, as mulheres se tornam ontologicamente impregnadas de sexo; elas *são* seu sexo, e inversamente, o sexo é necessariamente feminino.²⁰⁸

²⁰⁶ MOSCOVICI, 2015, p.34-36.

²⁰⁷ Ibidem, p. 62.

²⁰⁸ BUTLER, Judith. *Corpos que pesam*: Sobre os limites discursivos do “sexo” In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva-Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.165.

De forma performativa são repetidas imagens e sentidos que instauram o corpo das mulheres enquanto o próprio sexo. Concomitante à constituição de sexo/gênero, percebe-se nas cenas analisadas a constituição da raça, também por meio da repetição. Assim os corpos são femininos negros são interpretados como o próprio sexo. Tal interpretação/produção se dá por meio da reiteração, a construção de sexo/gênero, e aqui acrescento raça, conforme Butler:

Deve ser compreendida não como um “ato” singular e deliberado, mas, em vez disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. (...) as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.²⁰⁹

As imagens das mulheres nas telenovelas consistem no discurso em funcionamento, naturalizando construções de sexo/gênero/raça/classe como se não passassem da mais “pura verdade”. No decorrer da história, em variados textos, esse processo de reiteração ao qual Butler destaca, operou de forma ininterrupta, naturalizando assimetrias a partir da produção de efeitos de verdade. Tais discursos operaram produzindo os corpos sexuados a partir da classificação, da nomeação, e conseqüentemente, do controle:

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir-demarkar, fazer, circular, diferenciar- os corpos que ela controla.²¹⁰

Tal produção e controle de corpos sexuados por meio dos discursos normativos, não oblitera a existência de contradiscursos, como por exemplo, os aportes teóricos e práticos do feminismo negro, que desde a década de 1970, aproximadamente, vem problematizando as articulações entre as raça, gênero e classe na configuração das assimetrias. No texto *Enegrecer o feminismo*, Sueli Carneiro sublinha os desafios desta luta:

a unidade na luta das mulheres em nossas sociedades não depende apenas da nossa capacidade de superar as desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige, também, a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão, como é o caso do racismo. O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população

²⁰⁹ Ibidem, p.154

²¹⁰ BUTLER, 2000,p.153-154

em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas. Nessa perspectiva, a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para a ação política feminista e anti-racista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial, como a questão de gênero na sociedade brasileira. Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política decorrente da condição específica do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimento negro e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro.²¹¹

A opressão racista não impediu que as mulheres negras se organizassem para lutar por transformações na sociedade, inclusive alterando as perspectivas dos feminismos e do movimento negro.

Se por meio da reiteração os discursos midiáticos, dentre outros, produzem efeitos de verdade, investindo em padrões de identificação que estabelecem binarismos, hierarquias de sexo/gênero/raça/classe, é também no interior das práticas discursivas diversas que os sujeitos agem no sentido de contestar tais construções. Conforme Butler:

O sujeito não é *determinado* pelas regras pelas quais é gerado, porque a significação *não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição* que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes. Em certo sentido, toda significação ocorre na órbita da compulsão a repetição; a “ação”, portanto, deve ser situada na possibilidade de uma variação dessa repetição. Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente *no interior* das prática de significação repetitiva que se torna possível a subversão de identidade.²¹²

É no interior da própria linguagem que são formados os termos de sua contestação. Butler critica a instituição da heteronormatividade a partir da repetição, entretanto, considera que tal constituição não é definitiva, nem anula as ações dos sujeitos no sentido de

²¹¹ CARNEIRO, Suely. *Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. p. 2 Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf> Acesso em: 19/03/2018

²¹² BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: 2010, p.209

subverterem as identidades binárias e heteronormativas e investirem em novas possibilidades de identificação. Nesta linha de pensamento, considero que, apesar dos constantes investimentos discursivos em determinadas representações que estabelecem assimetrias sociais, enfatizando a subalternidade das mulheres negras, estas não se deixam restringir, agem renegando tais construções ou exigindo outras representações.

A noção de discurso apresentada por Eni Orlandi é fundamental para pensar essa repetição de imagens ao longo do tempo, pois conforme a autora “linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem faz sentido porque se inscreve na história.”²¹³ Vemos a repetição histórica de sentidos sobre as mulheres negras jovens que são instituídas discursivamente como corpos sexualizados, ardorosos, sedutores e disponíveis para servir sexualmente aos homens brancos. Conforme Ana Cláudia L. Pacheco:

Há uma representação social baseada na raça e no gênero, a qual regula as escolhas afetivas das mulheres negras. A mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”; em contraposição, as mulheres brancas que seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável. Tais percepções promulgadas no imaginário social e, em certa medida, no imaginário acadêmico brasileiro.²¹⁴

Os sentidos presentes na construção da personagem, suas relações e trajetória, bem como seu destino final, ancoram-se na memória/interdiscurso sobre a mulher negra jovem, ou seja, no conjunto dos investimentos discursivos que ao longo do tempo instituíram a figura da “mulata” a partir do qual as mulheres negras são interpeladas. Orlandi problematiza a relação entre memória e discurso, argumentando que:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.²¹⁵

É o interdiscurso operante na sociedade brasileira que permite que essa representação sobre a mulher negra produza efeito de sentido. Esses sentidos reiterados ao longo do tempo

²¹³ ORLANDI, 2009, p.25.

²¹⁴ PACHECO, 2013, p.25.

²¹⁵ ORLANDI, 2005, p. 31.

acabam por se naturalizarem, escapando a possíveis problematizações e compondo as lentes sociais através das quais as mulheres negras jovens são vistas ou/e se veem.

Mariza Correa, problematizando a construção da mulata, demonstra que os mesmos elementos utilizados para elogiá-la são acessados para construir sua inadaptabilidade à família e à moral:

Tal estatuto simbólico, no entanto, firmou-se no mesmo campo semântico do qual faziam parte uma série de outros discursos, com frequência emitidos pelos mesmos autores antes citados, e nos quais as palavras-chaves, utilizadas para qualificá-la como indesejada, têm estreita afinidade com os atributos que serviram para identificar positivamente a mulata no imaginário brasileiro. Palavras que a vinculavam diretamente, sem mediações de ervas ou especiarias, ao universo da pura sensação corporal: lubricidade, volubilidade e amoralidade.²¹⁶

A personagem Dinha conjuga os elementos dessa figura mistificada, construída como sexualizada, nervosa e agressiva. A posição ativa e rude da personagem contrasta com a construção de Rosário, a jovem “branca”, romântica e delicada. Nesse sentido, a telenovela atua como uma das tecnologias de gênero, discursos que instituem representações de gênero, investindo na subjetividade dos/as telespectadores/as.

A contraposição entre disponibilidade das mulheres negras e a inacessibilidade das brancas aparece em outros discursos, como o literário, conforme demonstrou Sônia Roncador ao analisar as imagens das mulheres negras e brancas na obra de do modernista Carlos Drummond de Andrade. De acordo com a autora:

A sedução ou a entrega fácil e submissa das negras e das mulatas (signos de horizontalidade) justificam a devoração sexual tal como exemplificada no já mencionado poema “tentativa”: “Uma negrinha não apetecível// é tudo quanto tenho a meu alcance// para provar o primeiro gosto//da primeira mulher”. De fato o uso de termos como “(não) apetecível//” e “gosto” indica com que sentidos aguçados o menino avança (dessa vez com êxito) em direção ao objeto desejado; sentidos distintos dos utilizados para narrar sua relação com a amada branca, esses restritos ao decoro da visão e à mitificação do contato corporal: beijos suspensos; corpo indagado. A dualidade do desejo em Drummond-desejo carnal/amor casto- segundo o objeto feminino cobiçado reforça, portanto, a divisão do gênero feminino em mulher “esposável” e “comível”. (...) ²¹⁷

Essa contraposição presente na constituição das personagens Dinha/Rosário é oriunda das assimetrias raciais, não sendo uma invenção da teledramaturgia. Entretanto, sua repetição na novela demonstra sua permanência no imaginário social acerca das mulheres

²¹⁶ CORREA, 1996, p. 40.

²¹⁷ RONCADOR, 2008, p.133.

negras. Maria Elizabeth Carneiro ao discutir a iconografia produzida acerca das mulheres negras na sociedade oitocentista considera as permanências das construções assimétricas de raça no imaginário social brasileiro:

As marcas dessa desigualdade histórica se configuram, adensam e espriam no imaginário social. No feminino, imprimem-se em corpos negros que, além daquele significado geral que remete à origem africana ou dela descendente, produzem sentidos específicos e escondem seu caráter construído. Além de racializados, são corpos sexuados, distribuem-se no território de sentidos e difundem uma conotação naturalizada que, quase indelével, refere-se a uma disponibilidade exacerbada: no oitocentos, para compra, venda, aluguel, para o trabalho incansável; antes e após 1888, para os serviços de limpeza, os cuidados da casa e do outro, para os prazeres da carne; até hoje, seus contornos, cantados em prosa e verso, recepcionados pelo olhar não apenas de elites nem tão brancas, que se enxergam “puras” em sua superioridade, insinuam uma inclinação naturalizada para a vida precária e também para a resistência. São corpos que se enxergam vinculados à pobreza, aos salários indecentes, ora se observam e espriam em “zonas inóspitas” da existência humana e social, ora em esferas interditas do sexo fora da norma. Olhares de diferentes perspectivas da sociedade brasileira, inclusive da historiografia moderna, da imprensa, da ciência e do senso comum costumaram forjar neles uma identificação estreita e imediata com atributos da natureza, com os instintos da animalidade bruta, com os impulsos incontroláveis da existência nas margens da cultura que atrelam suas funções ou performances, como bem assinala Foucault, às sexualidades periféricas. Imagens de mulheres negras podem ser consideradas elementos de inflexão no sistema de inteligibilidade cultural.²¹⁸

Tais construções de gênero e raça observadas na iconografia oitocentista produziram o efeito de naturalizar as desigualdades e exclusão das mulheres negras, seus resquícios ainda se encontram operantes em várias esferas da sociedade brasileira, inclusive nas mídias sociais, contribuindo para a manutenção das assimetrias de gênero e raça.

Nesse sentido, a representação da mulata opera estabelecendo um lugar restrito para a mulher negra na sociedade, associando-a ao universo doméstico e aos atributos essencialmente sexuais, sendo que ambas as características são colocadas a serviço dos/as brancos/as. É a subalternidade fundada em critérios étnico-raciais e de gênero que tem o corpo como *locus* de seu estabelecimento. Nesse intuito, “a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado.”²¹⁹

O conjunto das tecnologias de gênero, discurso médico-científico, acadêmico, jurídico, literário, publicitário, musical, cinematográfico e teledramatúrgico, ao longo do

²¹⁸ CARNEIRO, 2016, p.2-3.

²¹⁹ HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, nº. 2, 1995, p.469.

tempo, investiu na produção destes sentidos, que se conjugam na constituição da figura da mulata. Através da reiteração contínua desses sentidos, os/as receptores/as são subjetivados, inclusive as próprias mulheres negras, que em alguns casos podem assimilar essas “verdades” sobre si, chegando a se afirmarem como mulatas, conforme demonstrou Gilliam:

A definição de mulata abrange muitas localizações. Em primeiro lugar é parte duma descrição profissional de trabalho. Muitas mulheres no mundo inteiro estariam de acordo com as palavras duma mulher que encontra gratificação no papel de mulata profissional “Eu sou mulata com orgulho do que eu faço. Se você andar igual a mulata todo mundo na rua vai saber que é mulata. O que é vestir igual a mulata e ter este cabelo - o aplique e cabelo de mulata - o aplique botar saião botar plataforma alta pode ser de dia a mulata vai botara salto dela e vai chegar bem arrumada. Eu adoro andar bonita andar enfeitada cheirosa isso me faz bem.”²²⁰

A manutenção dessa representação se dá a partir da reiteração. A repetição leva à naturalização desses sentidos. Os resultados práticos dessas representações são experimentados pelas mulheres negras, impedidas de estarem em lugares considerados inadequados para elas, como lojas, elevadores sociais, universidades etc. Pesquisas como a de Ana Cláudia Lemos Pacheco, demonstram que as mulheres negras são preteridas por homens brancos e negros e, assim, apresentam menor índice de nupcialidade.²²¹

Essa preferência aparentemente natural dos homens brancos e/ou negros pelas mulheres brancas para contrair matrimônio é efeito dos processos de subjetivação a que estão submetidos, que repetem sentidos racistas e sexistas sobre as mulheres negras, constituindo-as como seres abjetos, não atraentes, agressivas, sexuais e subalternas, portanto, inadequadas para constituir família. É o que se verifica na trajetória da personagem Dinha, que almeja constituir família com Inácio e é preterida por este, em relação à personagem Rosário, que é constituída como uma mulher dócil, delicada e romântica, enquanto a jovem negra é uma personagem mais agressiva, inclusive nas demonstrações de interesse em relação ao rapaz. Durante a novela, Inácio namora Dinha por um curto período e, em seguida, a deixa para retomar o relacionamento com Rosário, com a qual se casa ao final da trama. Esse desenrolar dialoga diretamente com a análise de Mariza Correia: “a mulata mítica como figura não apenas para ser **pintada**, mas **sentida** como criatura não para ser **esposável**, mas para ser **comida** (preenche) o lugar recorrente do desejo imaginário escravocrata.”²²² A autora percebe uma continuidade com o pensamento escravocrata na forma como as mulheres negras são

²²⁰ GILLIAM, A; GILLIAM, O., 1995, p. 529.

²²¹ Cf. PACHECO (2013).

²²² CORREA, 1996, p.529.

significadas na sociedade contemporânea. Hierarquias engendradas a partir de critérios raciais e de gênero ainda se mantêm na atualidade e as mídias sociais também se constituem como espaços de sua configuração.

Convém sublinhar que a televisão é uma importante produtora e disseminadora de conteúdo simbólico. Joel Zito de Araújo demonstrou minuciosamente a repetição de sentidos sobre negros/as na telenovela brasileira ao longo do tempo. Não enfatizou as diferenças de gênero na representação de negros e negras, entretanto, deixou um importante acervo de imagens e dados de personagens de inúmeras telenovelas, contribuindo sobremaneira com as discussões subseqüentes acerca das formas como a televisão brasileira, desde seus primórdios, representou a população negra.

A figura da mulata hipersexualizada, da negra nervosa e desbocada, da preta supersticiosa e cômica e da mãe preta idosa e abnegada a serviço dos brancos, se repetem ao longo do tempo em diversos discursos. Sua presença em *Cheias de Charme* está vinculada a uma longa trajetória histórica. Conforme Ângela e Onik'a Gillian (1995):

As histórias das plantações coloniais no hemisfério têm racionalizado as condições das mulheres negras o grupo de trabalhadores menos prestigiados. Mais ainda esta condição deixou imagens semelhantes pelas Américas dentro dos Estados Unidos os estereótipos da Mãe Preta e de Jezebel evocados em diferentes períodos históricos, são aplicados a mulheres de diferentes idades e fenótipos, são variações do dualismo Madona-prostituta. Construindo as mulheres afro norte-americanas como mulheres nocivas e impróprias para casamento, serviam para permitir atividade sexual, mas desencorajava o casamento. Semelhante ao caso brasileiro, a imagem de Jezebel justifica a miscigenação e o assédio sexual enquanto que a imagem da Mãe Preta valida a escravidão²²³

Essas imagens são naturalizadas e dialogam com o saber socialmente compartilhado pela sociedade brasileira. Na análise da próxima personagem, serão discutidos aspectos presentes na constituição da representação da “mãe preta”, que assim como a figura da “mulata” hipersexualizada produz efeito de sentido significativo, a tal ponto, que papéis com essas características aderem às atrizes negras que sempre são convidadas para desempenhar personagens semelhantes.

2.3 A personagem Valdelícia: a constituição das personagens femininas negras como essencialmente domésticas

²²³ GILLIAM, A.; GILLIAM, O., 1995, p.529.

Dando continuidade à análise das representações das mulheres negras em *Cheias de charme*, discuto neste tópico a representação social da “mãe preta” que tem se repetido nas telenovelas brasileiras ao longo do tempo. Assim como a figura da “mulata”, essa representação tem efeitos políticos, visto que reforça um lugar socialmente subalterno para as mulheres negras. Conforme Mariza Correa:

Para milhões de mulheres no Brasil as vidas incorporarão mais de uma representação na trajetória dos anos. Desde serem mulatas sexualizadas e assim objetivadas na juventude, a nutridoras zeladoras e negras desfeminizadas quando tiverem mais idade.²²⁴

Em *Cheias de Charme*, essa representação se personifica na personagem Valdelícia, interpretada pela atriz Dhu Moraes. Ela é empregada doméstica na casa dos Sarmento, na qual trabalha com Maria Aparecida, de quem é madrinha²²⁵. Ambas moram no local de trabalho. Cida, por ter perdido os genitores. Já a situação de Valdelícia não é explicada, ela simplesmente é mostrada no ambiente em que trabalha, onde também reside. Em vários momentos da trama, a personagem diz que sempre viveu ali e considera a casa dos patrões como sua própria casa. Essa ausência de familiares é uma constante na construção dos personagens negros, segundo Joel Zito de Araújo. Conforme o autor, comumente, os/as negros/as são construídos como personagens desprovidos de relações familiares, diferentemente dos personagens brancos, que sempre têm um ou outro familiar ou companheiro/a. Numa das cenas, após deixar a casa dos Sarmento, Cida marca um encontro com Valdelícia no mercadinho do condomínio Casa-grande, (Figura 14). Vejamos o diálogo entre elas:

²²⁴ CORREA, 1996, p.529.

²²⁵ Antes da novela *Cheias de Charme*, as atrizes Dhu Moraes e Isabelle Drummond interpretaram, respectivamente, Tia Nastácia e Narizinho, no sítio do Pica-pau Amarelo.



Figura 14: Valdelícia e Cida se encontram no mercadinho. Imagem recortada do capítulo 57.
Fonte: <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/<>>. Acesso em 17/03/2017.

Cida: “Madrinha, a senhora tem que sair daquela casa. Olha, eu estou lá na casa da Penha, mas eu já estou procurando um cantinho pra gente morar.”

Valdelícia: “Não filha, eu não vou morar com você de favor, eu vou continuar morando lá em casa, onde eu vivi a vida toda.”

Cida: “Mas lá não é sua casa, madrinha. É a casa da dona Sônia.”

Valdelícia: “Filha, eu vivi tanto tempo lá que eu acostumei, não adianta, não tem jeito.”

A personagem Valdelícia sente que está irremediavelmente ligada à casa dos patrões, que considera como seu lar. Em outros momentos da trama, ela reitera essa imbricação com a família patronal. Ela se refere à casa dos patrões como a sua casa, fazendo-nos lembrar do antigo e racista costume brasileiro das famílias brancas acolherem em suas casas jovens negras e pobres que eram criadas e anunciadas como pessoas da família, mas que, no entanto, eram exploradas pelas mesmas famílias, não dispendo de remuneração, apenas casa e comida em troca de seu trabalho. Essa prática perpassa a história brasileira, é considerada por várias/os autoras/es, dentre elas, Hildete Pereira Melo, como uma herança da sociedade escravocrata:

Ao longo do século XIX, as famílias tinham além das escravas domésticas a possibilidade de contar com mocinhas para uma espécie de “ajuda contratada”. Essa era uma fonte adicional de trabalho doméstico que no Brasil e nos Estados Unidos, depois da Abolição, tornou-se a maior fonte de

trabalho feminino. A ajudante era enviada pela sua família para outra casa, como um passo intermediário entre a casa de sua família e o matrimônio. A industrialização e a urbanização, com a expansão da classe média, transformaram a chamada “ajuda” em serviço doméstico — realizado sobre as bases de casa e comida — para a população migrante de mulheres jovens brancas e não-brancas nascidas no campo. Essa idéia de “ajuda” perdurou na primeira metade deste século no Brasil, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste e mesmo no Sudeste, para desaparecer praticamente nas últimas décadas.²²⁶

O trabalho doméstico em troca de casa e comida seria uma continuidade quase superada da sociedade escravista. Entretanto, ainda existente²²⁷, são mulheres que passam suas vidas a serviço dos patrões e já idosas não têm nenhuma garantia de assistência na velhice. Tal situação é mencionada na novela, Valdelícia começa a apresentar lapsos de memória e sua patroa usa em determinados momentos certas expressões: “Valda bateu o pino”, “Valda tem que ir para o estaleiro”, “Empregada é igual eletrodoméstico, quando dá defeito...”.

Valdelícia apenas dispõe de um quatinho, o qual divide com Maria Aparecida. É constantemente maltratada verbalmente pelas mulheres da família empregadora. Em nenhum momento é problematizada a situação da personagem na trama. Nem por ela mesma, nem por outra personagem. Considero que haja um silenciamento acerca da situação, o que considero político, visto que é reiterado um lugar considerado como socialmente adequado para as mulheres negras, o espaço doméstico, não sua própria casa, e sim a casa dos/as brancos/as. Dessa maneira, é possível que aos/às telespectadores/as pareça natural que as personagens negras estejam isoladas e sempre disponíveis para servir aos brancos.²²⁸

A ausência de qualquer crítica à situação da personagem deixa espaço para possibilidades de significação, ou seja, o silêncio ocupa o lugar de uma possível crítica à subalternidade da personagem. O silêncio não é representável, assim sendo, é de difícil

²²⁶ MELO, Hildete Pereira de. *De criadas a trabalhadoras*. Revista Estudos Feministas V.6, N.2 (1998) Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/12011/11297>> Último acesso em: 02/04/18

²²⁷ Durante o desenvolvimento desta pesquisa conheci duas mulheres, a primeira tem 42 anos é estudante universitária e presta serviços domésticos sem remuneração em troca de casa e comida para a família com a qual mora, a segunda é uma senhora negra com 90 anos de idade, que viveu até os 70 anos na casa de uma mesma família, sem salário e que hoje vive num apartamento que recebeu como indenização pelos serviços prestados, após processar os patrões.

²²⁸ O processo de produção da desigualdade racial segue seu curso constituindo hierarquizações sociais com base em gênero e raça. Um exemplo dos efeitos destes discursos é explicitado pelas jovens Stella, Beatrice, Samanta, Carol e Stela no vídeo: *Se é negro tem que servir?* Disponível no canal You tube no qual Stella relata uma situação constrangedora à qual vivenciou ao tentar ajudar uma senhora branca, no pátio de alimentação do Shopping Pátio Paulista, tendo sido ordenada pela senhora que limpasse o chão. Vídeo disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=UcvGF2SYWkY>> Acesso em: 13/06/2017.

apreensão, ao contrário de textos e imagens, só pode ser analisado a partir da historicidade do texto no qual se faz presente, conforme demonstra Eni Orlandi. Por este ângulo de análise, o silêncio aí verificado tem como efeito de sentido o reforço da subalternidade das mulheres negras. O silêncio é aqui considerado como um espaço de incompletude, que guarda possibilidades de significação, De acordo com Orlandi,

A incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam.²²⁹

Em *As formas do Silêncio* a autora faz referência a um outro estudo seu, acerca da presença/ausência dos índios na Identidade Cultural brasileira, conforme a autora, os índios não falam, mas são significados nos discursos dos missionários e autoridades coloniais que “falam do índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessários para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o índio não conta”²³⁰. Tal exemplo é utilizado pela autora para demonstrar a importância de se levar em conta a historicidade na análise dos efeitos do silêncio. Nesse viés, compreendo a ausência de uma crítica ao lugar de subalternidade e isolamento da personagem Valdelícia como uma forma de naturalizar tal condição, ou seja, são mencionadas a exploração e violência, porém não é apresentada nenhuma crítica a tal situação. Esse silenciamento não condiz com o posicionamento ativo das mulheres negras que há séculos resistem e urdem estratégias de sobrevivência ante a sociedade racista. Especialmente nas últimas décadas do século XX, com o fortalecimento e expansão do feminismo negro, as mulheres negras vêm lutando contra os mecanismos racistas que buscam limitá-las a determinados lugares, produzindo conhecimento acadêmico e exigindo novas representações nas mídias.

O primeiro aspecto a ser enfatizado é a preponderância de mulheres negras representando trabalhadoras domésticas nas telenovelas. Inúmeros/as autores/as²³¹ já problematizaram a restrição das mulheres negras aos papéis de trabalhadoras domésticas ou escravizadas nas telenovelas brasileiras. Dentre estes autores, o estudo de Joel Zito de Araújo se destaca ao constituir uma linha de tempo perpassando os vários períodos da televisão

²²⁹ ORLANDI, 2007, p.47.

²³⁰ Ibidem, p.57-58

²³¹ Cf.: BARBOSA, L.C. *As representações das relações raciais na telenovela brasileira, Brasil e Angola: Caminhos que se cruzam pelas narrativas da ficção*. Tese de Doutorado. ECA-USP, 2008.

brasileira, avaliando as personagens destinadas aos atores e atrizes negros nas várias telenovelas exibidas pelas emissoras brasileira. Segundo Araújo:

Os atores negros estiveram em 90% das novelas da Tupi. Entre eles, as empregadas domésticas fiéis tiveram um papel um pouco mais destacado. E o cenário mais usual onde essas personagens se encontravam foi o ambiente do lar das famílias ricas e da classe média brasileira, o espaço da domesticidade. Até mesmo as exceções, os negros ascendentes, que aqui já apresentamos, estavam sempre no espaço do outro. Portanto, mesmo sendo socialmente ascendentes, ou subalternos, personagens ou figurantes, a maioria dos atores negros era visto na casa da família branca para quem trabalhava, nos restaurantes como garçons.²³²

Nas telenovelas brasileiras, para as/os negras/os prevalecem papéis em que estão a serviço dos/as brancos/as, lugares constituídos socialmente como subalternos e desvalorizados. Ainda mais problemático se faz constituir personagens negras que não dispõem de vida familiar própria e que consideram a família dos patrões como a sua família, bem como o ambiente de trabalho como sua residência. A repetição desses sentidos tem um significativo efeito na manutenção das representações sociais que atuam na forma como negros/negras são vistos e tratados/as na sociedade brasileira, bem como se faz nefasto no processo de constituição de auto-representação pelos indivíduos negros brasileiros. Nesse sentido, é importante destacar a relação do discurso com a produção das subjetividades:

O discurso, entendido como trabalho simbólico, político e ideológico sobre o mundo, sobre as condições de existência e que funciona inconscientemente. É aí que o conceito de discurso intervém, como rede de sentidos construídos na/atraves da língua, pela qual o sujeito se constitui e se relaciona com o mundo, através da qual a vida em sociedade se torna possível. O sujeito é consequência das discursivizações em torno dele, nas condições de produção em que se encontra. Ele é interpelado e funciona como efeito e como materialização das interpelações constitutivas da memória discursiva²³³.

Portanto, é imprescindível pensar nos possíveis efeitos do discurso que constitui a mulher negra como fundamentalmente doméstica sobre as/os telespectadores/as. A personagem Valdelícia, apesar de estar no mesmo patamar que a personagem Maria Aparecida, visto que ambas são trabalhadoras domésticas, acaba por desempenhar o papel de cuidadora da jovem. É ela a protetora da jovem branca, é quem cuida maternalmente, como

²³² ARAÚJO, 2004, p.168.

²³³ BORGES, Águeda Aparecida da Cruz. *Construção da resistência de mulheres Xavante: um gênero discursivo*. In: STEVES, C. *et.al*. Florianópolis SC: Ed. Mulheres, 2014, p. 537.

uma ama seca de Maria Aparecida, bem como dos membros da família empregadora. A imagem da mãe preta é evocada na constituição da personagem Valdelícia e sua relação com a cantora. Essa relação de proximidade entre as duas personagens evoca também suas recentes atuações como Tia Nastácia e Narizinho, no sítio do Pica-pau Amarelo. Lembrando que Tia Nastácia é o arquétipo da Mãe Preta, nos moldes que discute Joel Zito Araújo. De acordo com o autor, tal figura tem precedente em programa norte-americano da década de 1950:

Muito popular por apresentar a doméstica perfeita, conforme os ideais da classe média branca norte-americana. Beulah era uma empregada negra que trabalhava e cuidava de sua família branca e, no final de cada episódio, depois de solucionar os problemas que sua família enfrentara durante a semana, restaurava o equilíbrio e a normalidade da casa. Ela não tinha ligações com a comunidade negra, com exceção do seu namorado, Bill, um outro ajudante da família Henderson, retratado como um homem preguiçoso e enrolador, que durante toda a série se esquivava de casar-se com ela. Beulah foi o primeiro sucesso do estereótipo da *mammie* da televisão norte-americana.²³⁴

A representação da mulher negra essencialmente doméstica, sem outros laços sociais próprios, tem sua historicidade que pode ser buscada em discursos produzidos nos EUA, país do qual a televisão brasileira buscou referenciais. Tais matrizes discursivas se combinaram a características próprias das relações raciais à brasileira. Nota-se que a partir da repetição estes sentidos foram preservados e aparecem na fonte a qual analiso. A preservação de tais elementos simbólicos tem a função política de legitimar as relações assimétricas entre brancas/os e negras/os.

Após alcançar a fama e ganhar dinheiro com a carreira de cantora, Maria Aparecida compra um apartamento para morar com Valdelícia. Esta, no entanto, insiste em executar as atividades concernentes à sua antiga função de trabalhadora doméstica.

Numa das reviravoltas da trama, há uma inversão de posições, Cida volta a residir na casa dos antigos patrões, agora falidos, enquanto ela desfruta do *status* de jovem cantora bem-sucedida e passa a custear as despesas da mansão, contrata uma empregada doméstica “branca” para realizar as funções outrora desempenhadas por Valdelícia. Nesse movimento, Cida passa a ser patroa. Esta passa a orientar a nova trabalhadora, conforme se visualiza na Figura 15:

²³⁴ARAÚJO, 2004, p.49-50.



Figura 15: Valdelícia orienta a nova empregada (Capítulo 94, exibido em 02/08/2012).
Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> >. Acesso em 17/03/2017.

O espaço é a cozinha da casa dos Sarmentos. Valdelícia está bem trajada e com penteado diferente do que usava quando trabalhava como doméstica, em pé, próximo à pia, ela orienta a nova empregada, que é branca e está uniformizada:

Valdelícia: “Você temperou como?”

Empregada: “Sal, pimenta do reino.”

Valdelícia: “Botou mostarda? Aqui nesta casa, o rosbife é temperado com mostarda.”

Empregada: “Eu sei Dona Valda, mas é que cada um tem o seu jeito de fazer. Não é? Vai que eles gostam do meu tempero também?”

Val sorri e responde: “Filhinha, eu tenho muitos anos de casa, e aqui se recebe muita gente importante. Eu já fiz jantar para... para mais de 50.”

Nesse momento, adentra a cozinha Dona Másvola (interpretada por Aracy Balabanian), que ironiza:

Máslova: “Eu já vi que tem gente que não quer largar o osso. Valda, minha querida, você agora é hospede desta casa, pode descansar, não precisa mais trabalhar.”

A nova empregada completa:

“Eu já falei pra ela, ela pode ficar descansando, não é?”

Val responde:

“Mas gente, eu faço porque gosto, adoro trabalhar.”

Másvola: “Valda, minha querida, você sabe quantas empregadas domésticas viraram hóspedes da casa em que trabalhavam? Eu só conheço você, minha querida.”

Algumas pequenas alterações nas representações tradicionais das mulheres negras merecem destaque na trama. Valdelícia deixa de ser doméstica após a ascensão de Maria Aparecida e passa a ser quem ordena e orienta a nova empregada doméstica, que é branca. Se por um lado temos essas pequenas alterações, por outro lado, Valdelícia continua imbricada ao trabalho doméstico, como se fosse fundamentalmente doméstica. Insiste em se ocupar das atribuições da cozinha, mesmo após Cida ter contratado uma nova empregada.

Valdelícia é caracterizada como essencialmente doméstica, não consegue se desvencilhar da cozinha e do trabalho doméstico, ainda que a oportunidade surja. Essa característica, a imbricação da mulher negra ao doméstico, remete à composição da representação da mãe preta, essencialmente doméstica, serviçal totalmente disponível para as famílias brancas. Essa representação, ao ser repetida em vários discursos²³⁵ em diversos períodos, constitui um saber socialmente compartilhado a partir do qual a sociedade passa a ver as mulheres negras. Mulheres sem família, sem lar, cujas existências se limitam a prestar serviços domésticos e afetivos aos brancos.

Joel Zito de Araújo destaca duas figuras recorrentes no cinema e TV norte-americanos que serviram de referência para a produção televisiva brasileira. Ao final da década de 1980, em seu estudo sobre as imagens dos/as negros/as na televisão brasileira, destaca:

Dois importantes estereótipos do cinema, os doces e servis Tom e Tia Jemima, que também representavam o negro como serviçal, inferiorizado e dedicado às famílias brancas. Tia Jemima foi o tipo que esteve mais presente nos programas de Tevê, em uma versão doce da *mammie*, diferenciando-se desta no aspecto físico por ser normalmente representado por atrizes mais magras, sempre caracterizadas como uma doméstica generosa, preocupada e sincera. Os dois, Tia Jemima e Tom, foram paradigmas importantes para a televisão do Brasil.²³⁶

²³⁵ Cf.: Personagem de Tia Anastácia, imortalizada na obra de Monteiro Lobato; Mamie do filme *E o vento Levou*, interpretada por Hattie MacDaniel e a personagem da publicidade dos produtos de limpeza Start Azulim. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jhRLHUMQKWs>> Acesso em: 07/10/2016.

²³⁶ ARAÚJO, 2004, p. 50-51.

Pela descrição feita por Araújo, a personagem Valdelícia se aproxima muito dessa figura da Tia Jemima, mulher negra, maternal, magra e solteira. Ao longo da trama, percebe-se que Valdelícia é sozinha, não tem namorado ou marido, nem parentes próximos, apenas uma irmã que vive em Minas, mas que não aparece na trama, sendo apenas referida, a qual ela visita. Além de ser ligada ao trabalho doméstico, Val é o anjo da guarda de Maria Aparecida e a conselheira do patrão quando este é desprezado pela família. Essas características têm precedentes históricos na produção televisiva norte-americana, conforme o autor.

Tanto a significação da mulher negra jovem como mulata sedutora, hipersexualizada, quanto a constituição da mulher negra idosa como figura maternal, assexuada, dedicada à família branca, sem vínculos familiares próprios, têm finalidades políticas precisas, dentre elas a de limitá-las a determinados lugares sociais subalternos, seja na juventude ou na terceira idade, restringindo-as exclusivamente ao serviço da sociedade sexista e racista. Nesse sentido, as representações sociais sobre as mulheres negras, percebidas na telenovela, são instituidoras do real, têm funções políticas, sustentam práticas, inclusive de exclusão e cerceamento da cidadania para determinados grupos e sujeitos. Segundo Sandra Jatahy Pesavento,

As representações sociais criadas sobre o mundo, não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade²³⁷.

As telenovelas, devido à sua marcante presença nos lares, como forma de lazer acessível a um percentual considerável de pessoas, exercem um importante papel na produção de conteúdo simbólico, de representações sociais que atuam na constituição das subjetividades. A produção e veiculação das telenovelas não implicam apenas na fomentação do entretenimento, mas produzem, como assinala Orlandi,

Linguagem que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc.²³⁸

²³⁷ PESAVENTO, 2005, p.39.

²³⁸ ORLANDI, 2009, p.21.

Sentidos que poderiam passar despercebidos na telenovela estão interligados a práticas discursivas que se repetiram em outros textos e que, no decorrer do tempo, foram instituindo sentidos acerca das mulheres negras. Conforme Orlandi, discursos enunciados em outros lugares, por outros sujeitos, e esquecidos, aparecem em novas formações discursivas, como se fossem novidade, entretanto, têm sua historicidade, a qual é possível apreender ao se atentar para a relação com sentidos presentes na língua e na história, o interdiscurso, ou a memória discursiva, conforme demonstra a autora:

Conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. No interdiscurso [...] fala uma voz sem nome.²³⁹

Os sentidos acerca das mulheres negras que circulam na novela só são possíveis de serem apreendidos por se inserirem numa historicidade, se vincularem num movimento histórico. Dialogam com sentidos que os/as telespectadores já compartilham. Tais sentidos estão relacionados à ideologia racista e classista, através das quais interpelam os indivíduos em sujeitos, ou seja, informam subjetividades e assim, continuam funcionando para legitimar a exclusão e a subalternidade das mulheres negras²⁴⁰. Daí a importância da análise, de acordo com Orlandi:

Compreender é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música etc) produz sentidos. É saber como as interpretações funcionam. Quando se interpreta já se está preso em um sentido. A compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem.²⁴¹

A investigação e análise dessas representações implicam na sua desnaturalização, visto que, compreendermos como algo é construído é o primeiro passo para desconstruí-lo

²³⁹ ORLANDI, 2009, p.33.

²⁴⁰ Em pesquisa publicada pelo DIEESE em 2013: “ as trabalhadoras domésticas negras no Brasil estão em situação mais desfavorável, pois os percentuais daquelas que não possuem carteira assinada são maiores, tanto em 2011 (48,1%) quanto em 2004 (60,9%)” e ainda “A remuneração média da trabalhadora negra no Brasil foi inferior ao da trabalhadora não negra em qualquer tipo de contratação. Isto acontece principalmente devido aos menores rendimentos auferidos pelas negras no Norte e Nordeste. Além disso, foi no Norte que se observou o menor ganho real entre as trabalhadoras negras (61,0%), entre 2004 e 2011. (Estudos & pesquisas, nº68, Agosto de 2013)

²⁴¹ ORLANDI, 2009, p.26.

como nos lembra Michel Foucault. Os discursos que se referem às mulheres negras funcionaram e funcionam ao longo da história para produzir a desigualdade, inserindo-se numa longa rede de discursos que atravessa gerações e se ampara na memória histórica. Na sequência, passo à análise da próxima personagem que veicula uma representação sobre as mulheres negras percebida em *Cheias de Charme*.

2.4 Jurema: A constituição da trabalhadora doméstica negra como supersticiosa e cômica

Nas páginas anteriores, ative-me a analisar aspectos das representações de mulheres negras veiculadas em *Cheias de Charme*. Num primeiro momento, a representação da mulata, mulher negra, jovem e hipersexualizada, que é composta por elementos sexistas e racistas e, em seguida, a representação da mãe preta, mulher negra, idosa, assexuada, sem vínculos familiares, cuja vida não se dissocia do trabalho doméstico, sempre disposta a servir, seja como doméstica, seja como conselheira maternal. Foi possível perceber que essas representações têm precedentes históricos, mas ao se repetirem na telenovela continuam com o processo de produção de sentidos e, de certa forma, reconstróem esses sentidos a partir da propagação constante.

Na sequência, passo a analisar outra figura que se repete, como um estereótipo na construção das personagens interpretadas por mulheres negras. Trata-se de personagens trabalhadoras domésticas, de pele negra de tom mais escuro, olhos grandes, gordas e que são constituídas como engraçadas, sendo que o efeito de humor se baseia em aspectos, como a ingenuidade construída como estupidez ou na postura agressiva, na fala coloquial ou no sotaque nordestino. Geralmente, essas personagens agregam todas as características elencadas acima, constituindo um tipo específico. Elas figuram nas novelas, em filmes nacionais, como *Domésticas, o filme*, conforme analisei num artigo²⁴² e também na publicidade de produtos de limpeza, como as propagandas da linha Start²⁴³.

Em *Cheias de Charme*, duas personagens trabalhadoras domésticas agregam características de personagens cômicas: Jurema (interpretada por Olívia Araújo) e Socorro

²⁴² SANTOS, R. J. Por que eu tinha que nascer assim: preta, pobre e ignorante? As representações das trabalhadoras domésticas em *Domésticas, o filme*. *Revista Caderno Espaço Feminino*, UFU, Uberlândia, V.26, n.2, 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/24676>>. Acesso em: 27/10/2016.

²⁴³ Cf.: vídeo citado em trecho anterior do presente texto.

(interpretada por Titina Medeiros). Aqui, atento-me à personagem Jurema que é constituída como cômica, suas falas motivam o riso de personagens brancas.

A cena que passo a descrever, representada na Figura 16, se passa no interior da casa de Lígia. Vê-se um ambiente decorado em tons claros, no qual está Jurema vestida com cores fortes, calçada com chinelos, destacando na sala, Lígia adentra o recinto. É alertada por Jurema:

Jurema: “Dona Lígia, não faz isso não.”

Lígia: “Que foi que eu fiz?”

Jurema: “Bolsa no chão, não entra dinheiro.”

Samuel, o filho de Lígia, questiona: “Você não vai me dizer que você acredita mesmo nisso?”

Jurema: “Olha, aconteceu com uma colega minha, ela colocou a bolsa no chão, enquanto ela virou, veio um pivete, foi o fundo de garantia dela todinho.”

Samuel: “Maior vacilona essa amiga sua, largar a bolsa com dinheiro no chão.”

Jurema: “O povo é quem diz, eu não largo minha bolsa no chão.”



Figura 16: Jurema se assusta ao ver a bolsa de Lígia no chão. Capítulo 84, exibido em 21/07/2012. Fonte: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>. Acesso em 17/03/2017.

Durante toda a cena, Samuel e Lígia riem das afirmações de Jurema. Nessa cena, o efeito de humor é causado pela superstição de Jurema e a forma como ela mistura a realidade

externa à casa da patroa com o ambiente doméstico. Temos a construção de uma personagem ingênua que diz coisas consideradas sem sentido. No primeiro momento, baseia-se numa superstição para alertar a patroa sobre o risco de deixar a bolsa no chão. Quando interpelada sobre o sentido da crença, a explicação é excêntrica e causa riso.

Poderíamos vê-la apenas como mais uma personagem cômica de uma novela das 19:00 horas, visto que as novelas deste horário são marcadas pelo tom leve e humorístico, recurso adequado para conseguir audiência num horário no qual recursos como sexo e violência, que também atraem os telespectadores, são vetados. No entanto, Jurema se insere num rol de outras personagens interpretadas por mulheres negras, gordas que fazem personagens cômicas, geralmente trabalhadoras domésticas, a reiteração destas figuras nas tramas opera na associação entre a mulher negra e o cuidado dos outros. Tia Anastácia, a personagem da obra literária *Sítio do Pica-pau Amarelo* é a mais conhecida, sendo que suas superstições eram questionadas pela boneca Emília, que a considerava estúpida.



Figura 17: Jurema orienta a criança. Capítulo 84, exibido em 21/07/2012.
Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> >. Acesso em 17/03/2017.

Em outra cena, a filha de Lígia saltita em direção à geladeira e a abre. Nisso entra Jurema e diz:

Jurema: “Menina! Não abra a geladeira com os pés descalços que a boca fica torta.”

Lígia questiona, rindo:

“Que é isso Jurema? Essa eu nunca ouvi, viu?”

Jurema: “O quê? Olha, o bafo do congelador, mais a friagem dos pés dela descalço, não presta! É, aconteceu com a filha de uma vizinha, a boca dela ficou tortinha, veio parar aqui. (Mostra um lado do rosto.) Lá no Borrvalho todo mundo sabe disso.”

Lígia: “É? Tá bom.” (Enquanto ri disfarçadamente com a filha)

Novamente, o efeito de humor é produzido a partir da explicação supersticiosa, o conhecimento popular do qual a mulher negra é porta-voz é alvo de riso e considerado não plausível pela mulher branca e a filha desta. Temos Jurema representando o povo, enquanto Lígia e sua filha representam a parcela instruída da população que não acredita no conhecimento popular, tratado como credices sem fundamento racional. Há semelhanças bem marcantes com a personagem de Tia Anastácia, em que o caráter supersticioso é desqualificado a partir do riso das personagens brancas. É como uma repetição da fala de Emília em *Histórias de Tia Anastácia*: “pois cá comigo — disse Emília — só aturo essas histórias como estudos da ignorância e burrice do povo. Prazer não sinto nenhum. [...] — coisa mesmo de negra beijuda, como tia Nastácia. Não gosto, não gosto e não gosto... [...]”²⁴⁴.

É o interdiscurso presente na novela que liga a figura de Jurema à personagem de Tia Anastácia, sendo que as situações explicitadas estão presentes na literatura do início do século XX. Não há referência verbal à corporeidade da personagem negra na novela, como na obra literária, entretanto, é preciso chamar a atenção para a recorrência de mulheres negras gordas no papel de empregadas domésticas cômicas. Essa repetição, ao longo do tempo, tende a naturalizar esse lugar para tais mulheres. Não me refiro exclusivamente ao lugar de doméstica, mas ao lugar de um sujeito indigno de emitir discursos creditáveis, cuja boca apenas emite discursos que servem para fazer rir através de falas consideradas como bobas, ingênuas e irrelevantes. Nessas circunstâncias, o riso funciona como uma forma de desacreditar, de transformar em menos digna de importância a voz destas mulheres. Temos um discurso e seu ecoar no tempo, reiterando um mesmo lugar de inferioridade para as mulheres negras. Orlandi alerta sobre a necessidade de se considerar “o que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando escutar o não-dito naquilo que é dito, como uma presença de uma ausência necessária.”²⁴⁵

²⁴⁴ LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

²⁴⁵ ORLANDI, 2009, p.34.

Nesta situação discursiva, age a memória afetada pelo esquecimento. A fala supersticiosa da personagem negra doméstica, que provoca riso na mulher e na criança, ambas brancas, parece ser casual, entretanto, produz efeito de sentido a partir da memória afetada pelo esquecimento ideológico. De acordo com Orlandi:

Por este esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos pré-existentes. Esse esquecimento reflete o sonho adâmico: o de estar na inicial absoluta da linguagem, ser o primeiro homem dizendo as primeiras palavras que significariam apenas e exatamente o que queremos. Na realidade, embora se realizem em nós, os sentidos apenas se representam como originando-se em nós: eles são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade.²⁴⁶

As falas que Jurema emite definem seu lugar de sujeito no interior da trama. É por meio da enunciação de falas consideradas supersticiosas e logo desacreditadas a partir da intervenção das demais personagens, que Jurema se constitui como aquela a quem não se deve dar ouvidos. Sua posição de sujeito contrasta com a posição de Lígia, a patroa branca, advogada, a qual se deve ouvir. Nestas construções, nota-se a disputa em torno do discurso, como adverte Foucault: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”²⁴⁷ Quem pode dizer? Em quais circunstâncias?

Considero imprescindível problematizar essa imbricação estabelecida entre os/as negros/as e o humor na televisão. É como se o simples fato de ser negro/negra já implicasse em ser engraçado, cômico. As personagens interpretadas por negros de pele mais escura são construídas de forma a causar riso, pelas falas, desempenho e trejeitos. Há uma associação marcante na televisão aberta brasileira entre os/as negros/as e o jocoso, o cômico, alguns atores chegam a se pintarem de preto para representar personagens cujo propósito é fazer rir²⁴⁸. Concomitante à exibição de *Cheias de Charme*, no horário das 21 horas era exibida pela mesma emissora a novela *Avenida Brasil*, na qual uma personagem negra, gorda, também atuava de forma a causar risos ao dizer frases engraçadas e trocar o sentido do refrão de uma

²⁴⁶ORLANDI,2009, p.35.

²⁴⁷FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo, Edições Loyola, 2013, p.10.

²⁴⁸ Ver a personagem Adelaide, do Programa *Zorra Total*, interpretado por Rodrigo Sant’Ana, em que o ator pinta o rosto de negro para interpretar uma pedinte que esmola no interior de um metrô.

música que cantava²⁴⁹. Ou seja, tal repetição dessa figura estereotipada nas novelas é uma matriz de sentido que opera estabelecendo assimetrias com base em gênero, raça e classe.

A personagem Jurema é semelhante ao papel desempenhado por Olívia Araújo em *Domésticas, o filme*, no qual interpretou uma jovem empregada doméstica ingênua, constantemente chamada de “burra” pelas companheiras por dizer coisas sem sentido e por ser facilmente enganada. Mais uma vez, vemos um tipo de personagem ser constituído no corpo de uma atriz negra, representando repetidamente papel de empregada doméstica cômica. Esse lugar destinado às atrizes negras na teledramaturgia é destacado por Joel Zito:

No papel de criadinhas cômicas, Lizette Negreiros e Marilene de Carvalho foram as duas atrizes que mais se destacaram na Tupi. Esse estereótipo, que já fazia parte do teatro desde o início do século XX, tem sido utilizado com frequência pela televisão²⁵⁰

No diálogo com Araújo, percebe-se que a associação entre as mulheres negras, o trabalho doméstico e a comicidade não é algo novo e tem precedente histórico no teatro do início do século XX.

O efeito cômico se dá a partir da repetição por parte de Jurema de superstições populares. Henri Bergson, no seu ensaio sobre o riso, compreende um dos mecanismos do humor com base na imagem do boneco de mola que, disposto na caixa, é acionado e arremetido para fora. Um brinquedo da infância, cujo movimento produz efeito cômico. Esse movimento seria uma das formas de se produzir o efeito cômico.

Imaginemos agora uma espécie de mola moral: certa ideia que se exprima, se reprima, uma vez mais se exprima, certo fluxo de falas que se arremesse, que se detenha e recomece sempre. Teremos de novo a visão de uma força que se obstina e de outra resistência que a combate.²⁵¹

Em ambas as cenas, Jurema repete superstições e é questionada por Lígia ou por seus filhos. Temos, assim, a mola moral da qual Bergson cita, falas que se arremessam e a resistência que as combate, produzindo o efeito cômico. De acordo com o filósofo, a comicidade “ex-prime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata

²⁴⁹ Cacau Protásio interpretou Zezé, na trama *Avenida Brasil*.

²⁵⁰ ARAÚJO, 2004, p.173.

²⁵¹ BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, 42-43

correção. O riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos.”²⁵²

Em se tratando de Jurema e do precedente das inúmeras mulheres negras caracterizadas como cômicas nas novelas e programas de TV, nota-se um empenho no sentido de constituí-las como diferentes, inferiores. Nesse sentido, o riso funciona como correção dessa diferença, como compasso que opera estabelecendo a diferença de raça, gênero e classe. Instituído as mulheres negras como inferiores e destinadas exclusivamente para servir aos outros.

Nas cenas anteriormente descritas, há também uma desqualificação dos conhecimentos populares e, logo, dos grupos dos quais esses conhecimentos se originam, que se fazem representar pela personagem Jurema. O próprio nome da personagem remete à planta homônima, cuja presença marcante se relaciona ao universo mágico religioso que entrelaça as matrizes culturais ameríndias, africanas e o catolicismo popular, muito presente no Nordeste brasileiro. Tais conhecimentos religiosos têm sido historicamente relegados ao plano de superstições, quando não, alvos de cerceamento.

Temos a associação que se repete entre mulher negra, gorda e trabalho doméstico, além da utilização de personagens que agregam essas características para produzir efeito de humor, comicidade. É como se cada uma dessas características, a etnia/cor, o corpo gordo e a profissão fossem risíveis por si só, sendo que a junção destas em um mesmo personagem constituísse a receita para uma figura hilária.

O humor, nestas circunstâncias, é percebido como demarcador de diferenças e assimetrias. É um riso provocado para surtir o efeito de silenciar, abafar sob seu ruído a desigualdade e a exclusão das mulheres marcadas como corporeidades estigmatizadas, logo, restritas ao doméstico, visto que as atrizes negras e gordas nas novelas representam reiteradamente papéis associados ao cômico e/ou restritos ao espaço doméstico e/ou periférico.

O silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso. Em condições dadas, fala-se para não dizer (ou não permitir que digam) coisas que podem causar rupturas significativas na relação de sentidos. As palavras vêm carregadas de silêncio (s)²⁵³

²⁵² Ibidem, p.43.

²⁵³ ORLANDI, 2007, p.102.

Os marcadores de sexo, gênero, raça/etnia e classe, bem como de corporeidade se conjugam na construção de representações desqualificadoras das mulheres negras, gordas e trabalhadoras domésticas. Ao se instituir personagens portadoras destas características como cômicas e se repetir constantemente essa imagem estereotipada, dá-se o processo de silenciamento das mulheres negras, gordas e trabalhadoras domésticas, cuja voz passa a ser sufocada pelo riso das multidões educadas pelas mídias, em especial pela televisão.

Acerca das funções do riso o historiador Quentin Skinner oferece uma excelente contribuição, o autor analisa as influências da cultura humanista da Renascença no pensamento de Hobbes e percebe a influência da cultura retórica romana sobre o pensamento renascentista no que diz respeito ao riso. O autor cita Quintiliano em sua obra *Instituto oratória*: “Podemos ser bem sucedidos ao fazer com que nossos adversários dialéticos pareçam ridículos, provocando o riso contra eles, então podemos esperar arruinar sua causa e persuadir nossa audiência a tomar partido por nosso lado.”²⁵⁴

Ou seja, a histórica construção de personagens negras, domésticas e engraçadas opera política e ideologicamente no sentido de constituir diferenças e assimetrias, marcando as mulheres negras como corpos disponíveis e restritos ao serviço de outros. Tal construção atua na restrição simbólica dessas mulheres ao trabalho doméstico, desvalorizado e desprezado socialmente e ao mesmo tempo busca silenciar as vozes e apagar a presença das mulheres negras domésticas militantes, como por exemplo Creuza Oliveira e Benedita da Silva que lutam há décadas por reconhecimento e direitos, tendo se inserido em espaços outrora restritos aos homens brancos e proprietários se fazendo visíveis e atuantes.

A maioria das cenas em que Jurema aparece é no interior da casa da patroa. O pouco destaque que a personagem ganha se dá após ingressar no trabalho na casa de Lígia, sendo que sua vida pessoal não é evidenciada. Esse aspecto também foi enfatizado por Joel Zito de Araújo, segundo o qual as mulheres negras nas novelas, comumente aparecem no interior da casa dos brancos ou em outros espaços prestando serviços:

Na maioria das telenovelas da Tupi, assim como nas da Globo, os atores negros tiveram maior possibilidade de participação através de papéis subalternos, compondo a criadagem dos ricos e da classe média. Se houvesse uma regra explícita, o que não é usual no racismo brasileiro, poderíamos levantar a hipótese de que os papéis que estariam reservados para os negros enfocariam “amigos que ouvem e fazem confidências, os tipos cômicos e gratuitamente engraçados, os pitorescos.”²⁵⁵

²⁵⁴ SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: 2004, p.09-10

²⁵⁵ ARAUJO, 2004, p.168.

Novamente, a cenografia como cena discursiva se destaca, o espaço em que o discurso da associação da mulher negra ao doméstico remunerado é construído e sustentado é o espaço doméstico, não as casas das mulheres negras, mas o espaço das casas das/os brancos, nas quais elas trabalham. Há uma interdependência entre a cenografia e o discurso de subalternização das mulheres negras, reiteradamente associadas a posições em que estão a serviço dos brancos.

A manutenção das representações conservadoras sobre as/os negras/os se dá através da repetição de sentidos, como os que pretendi discutir neste tópico que hora se encerra. Essa reiteração tem o efeito de informar e influenciar as/os telespectadoras/es, fazendo com que naturalizem a desigualdade e a restrição de sujeitos sociais marcados pelo gênero, raça/etnia a lugares sociais constituídos como subalternos. Segundo Araújo:

O enfoque racial da televisão brasileira é resultado da incorporação do mito da democracia racial brasileira, da ideologia do branqueamento e do desejo de euro-norte-americanização de nossas elites. (...) o processo de criação e produção de telenovelas tem-se abastecido no reservatório dos estereótipos negativos e amparado nos resíduos da memória coletiva, que é também reflexo de situações sociais reais que discriminam racialmente negros e mulatos²⁵⁶.

Esse processo simbólico tem o mesmo peso que as demais estratégias da sociedade racista e classista para circunscrever os indivíduos a lugares subalternos. A repetição constante desses sentidos interpela os indivíduos em relação aos lugares de sujeitos, restringindo-os à prisão simbólica da subjetividade que, apesar de não contar com grades, pode ser bem mais efetiva, visto que encarcera na linguagem, na cultura da comunicação e no imaginário social. .

2.5 Novas representações sobre as domésticas?: A babá universitária

Foi notada a presença de mulheres negras em outros lugares sociais na telenovela, no entanto, as personagens negras com papéis de maior destaque são trabalhadoras domésticas. A juíza e a jornalista negras só aparecem uma vez. A novela pretende produzir um efeito de realidade, visto que, na sociedade brasileira, conforme Benedita da Silva, 6,2 milhões de

²⁵⁶ Ibidem, p.40.

mulheres que compõem a categoria trabalhador/a doméstico/a são mulheres negras. No entanto, é importante questionar o papel dos discursos midiáticos em reiterar pretensos lugares sociais destinados a sujeitos constituídos com marcadores de gênero e raça. Em que medida a novela, como um produto cultural consumido por um vasto percentual da população brasileira e vendido para diversos países da América Latina e Europa, reforça a restrição das mulheres negras a lugares sociais significados como subalternos?

Desde seus primórdios, o movimento negro no Brasil questiona as representações negativas acerca da população negra, dentre as ações, desde os meados de 1930 em várias cidades brasileiras os/as militantes se organizaram para lutar por mudanças, criando programas de alfabetização popular, projetos de qualificação profissional, desfiles de beleza, bailes de debutantes com o intuito de alterar a situação de subalternidade e exclusão vivenciada pela população negra. Concomitantemente, através da imprensa e outros meios, as/os militantes negras/as se posicionaram contra a subalternização do povo negro. Em 1935, Eunice de Paula Cunha escreveu no jornal *O Clarim* artigo intitulado *Apelo às mulheres negras*, do qual foi retirado o seguinte trecho:

[...] Só nós, negras, caras patricias, extasiamos diante do acontecimento mundial. Quando as lutas se sucedem com o fim de melhorar a vida deste ou daquele povo, é sinal de que os espíritos tomam noção dos seus deveres e suas boas ideias são aceitas. [...] E nós, patricias, precisamos nos mover, sacudir a indolência que ainda nos domina e nos faz tardias. O cativo moral para nós negros ainda perdura. Notemos a fundação desta Escola Luiz Gama com o fim de preparar meninas de cor para serviços domésticos. [...] Por esta iniciativa se vê que para os brancos não possuímos outra capacidade, outra utilidade ou outro direito a não ser eternamente a de escravo. [...] Mas isto não sucederá...A vida de um povo depende de sua juventude. Pois bem, nós, além de jovens, somos mulheres.²⁵⁷ (grifos meus)

A jovem militante negra se indignava através da imprensa contra a restrição das mulheres negras ao trabalho doméstico, ao serviço dos brancos, o que ela compara com a escravidão. Entretanto, mesmo decorrido tantas décadas de luta contra tais representações, ainda se verifica a restrição das pessoas negras a papéis de trabalhadores/as domésticos/as, escravizados, delinquentes e marginalizados nas produções midiáticas brasileiras contemporâneas.

²⁵⁷ SILVA, Joselina da. *Mulheres negras, histórias de algumas brasileiras*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009, p.25.

Em *Cheias de Charme*, apesar da repetição de sentidos tradicionais sobre as mulheres negras, conforme foi discutido até aqui, percebe-se na constituição de algumas personagens negras elementos que acenam para uma sutil transformação. A primeira dessas personagens é Gracinha (interpretada por Lidi Lisboa), a babá de uma família do condomínio Casa Grande,²⁵⁸ e a segunda é Alana (Sylvia Nazaré), a estudante irmã de Penha. Nesta análise, me aterei à Gracinha, visto ser esta uma trabalhadora doméstica.

Em praticamente quase todas as cenas em que aparece, Gracinha exerce profissão de babá. É sempre elogiada como alguém que teria nascido para a função, sendo esse sentido repetitivo nas falas das demais personagens do núcleo em que ela se insere. Na Figura 18, a seguir, vemos Gracinha acompanhada por Jurema e Ivone, ambas trabalhadoras domésticas. Gracinha está uniformizada e de branco, as três caminham na área de lazer do condomínio Casa-Grande e falam acerca de uma promoção do *Fantástico* para eleger a doméstica mais cheia de charme do Brasil²⁵⁹.



Figura 18: Gracinha, Ivone e Jurema conversam no parquinho. Capítulo 84º exibido em 21/07/2012.
Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> > Acesso em 17/03/2017.

A personagem Gracinha é constituída como se fosse babá por excelência, como se houvesse nascido para desempenhar tal função. Seu núcleo na novela é composto pelas

²⁵⁸ A escolha de tal nome para o condomínio pressupõe uma crítica dos autores às relações percebidas no trabalho doméstico no Brasil. Um dos prédios do condomínio recebe o nome de Gilberto Freyre.

²⁵⁹ Promoção lançada em Junho de 2002 pelo programa dominical *Fantástico*. Segundo o regulamento da promoção, as trabalhadoras domésticas interessadas deveriam enviar um vídeo no ambiente de trabalho, cantando, dançando ou declamando poesia. A vencedora teria uma participação na novela.

patroas e patrões, pelas crianças das quais cuida e pelas amigas trabalhadoras domésticas. Não possui familiares, a não ser um noivo ao qual se refere esporadicamente. Conforme já foi referido neste trabalho, esta é uma característica percebida na composição das personagens interpretadas por negros/as: a ausência de núcleo familiar próprio, vivem em torno das personagens brancas, como amigos confidentes ou serviçais. Tal característica contribui na constituição da representação dos negros e negras como sempre disponíveis para servir aos brancos.

A reiterada presença de mulheres negras representando babás e outras personagens domésticas nas novelas, acompanhada da limitada presença destas desempenhando outros papéis, implica na restrição das mesmas aos papéis em que estão a serviço das famílias brancas. Os efeitos dessa produção simbólica não são positivos para a população negra brasileira, pois contribui para a manutenção de um imaginário social que restringe as/os negras/as a posições subalternas. Nesse sentido, compreendo representação social não como reflexo do real, mas como prática social, de acordo com Roger Chartier: “As representações (individuais ou coletivas, puramente mentais, textuais ou iconográficas) não como simples reflexos verdadeiros ou falsos da realidade, mas como entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social.”²⁶⁰

Novamente, temos a associação entre a mulher negra e o trabalho doméstico, a função de babá é um substituto da antiga função de ama de leite e ama seca do período escravista, bem como do pós-abolição. Portanto, na figura da babá negra temos, na atualidade, não obstante as mudanças, a conservação de sentidos tradicionais que atribuem às mulheres negras as atividades de cuidado das crianças das famílias brancas.

Maria Elizabeth Carneiro em sua tese acerca das amas-de-leite na sociedade carioca oitocentista, analisa as formas como as mulheres negras cativas eram significadas nos discursos sociais, ora como necessárias por fornecer leite e afeto, ora como ameaçadoras por representar uma espécie de “contaminação física e moral”. Seus corpos emergem nos discursos médico-científicos, jornalísticos e memorialísticos, marcados pelo cativo, pela inferiorização e pela resistência.

Tratamos de períodos distintos, Carneiro se ocupou da sociedade carioca sob o regime escravista, enquanto que neste trabalho me ocupo da contemporaneidade, felizmente tal regime foi abolido. Entretanto, as sociedades mudam lentamente, não sendo possível

²⁶⁰ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. (Tradução de Cristina Antunes) Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.7. (Ensaio Geral)

pensar o presente sem estabelecer contraponto com o passado. Assim sendo, a questão que me coloco é: em que medida a imagem da mulher negra enquanto mãe substituta, despojada de sua própria maternidade no regime escravista, conforme nos mostra Carneiro, se faz presente na constituição das representações sociais sobre as mulheres negras na sociedade brasileira contemporânea. E a que servem tais representações? Conforme a autora:

Ama-de-leite, enquanto significação imaginária, não é a “soma”, nem a “parte comum”, nem a “média” dessas imagens, é antes sua condição de possibilidade e o que faz com que essas sejam imagens de “ama-de-leite”. Imagens que, como suas experiências, não foram únicas, mas estão fortemente incorporadas no imaginário social, onde aparecem naturalizadas ou positivamente ressignificadas de modo a reimprimir, por meio delas, a conotação humana na memória de uma experiência tão desumana. (Grifos meus)²⁶¹

A permanência de tais imagens no imaginário social brasileiro explicaria a escolha de mulheres negras para desempenhar o papel de babás e/ou outras trabalhadoras domésticas nas novelas. Bem como, a própria constituição das personagens negras como babás ideais, como pessoas destituídas de laços familiares e afetivos, totalmente devotadas às famílias brancas. A manutenção destes sentidos se dá pelo mecanismo de reiteração, sendo que a novela é apenas um dos meios através dos quais se dá a manutenção das representações sociais acerca das mulheres negras, há outros veículos discursivos, como músicas, produção literária e acadêmica, etc.

Na sequência, descrevo uma cena na qual essa transferência do trabalho de maternagem fica explicitada, bem como o aspecto inovador percebido na constituição da personagem Gracinha. A cena inicia-se com um *close* num bebê dormindo num carrinho, enquanto se ouve a fala da personagem Ariela (Simone Gutierrez), filha da família Sarmento:

Ariela: “Eu fico imaginando uma mulher com gêmeos.” *Close* no rosto de Ariela: “Eu com um deste tamanhinho, (dá um muxoxo) já tô acabada.” A câmera se volta para o rosto de Gracinha que diz:

Gracinha: “Já cuidei de gêmeos. Casalzinho lindo, dava trabalho nenhum, tirava de letra.”

Ariela: “Jura? Ah? Você deve ter um dom divino, meu amor.”

Nesse momento entra outra mulher, a mãe do bebê do qual Gracinha é babá.

Diz:

²⁶¹ CARNEIRO, M.E.R, 2006, p.23-24

“Oi. Dirige-se ao bebê: Oi meu amor! Tudo bom? A mamãe vai pro salão, mas já tô de volta, tá bom?”

A câmera filma Ariela que balbucia silabicamente, sem emitir som: SA-LÃO! Enquanto olha para as unhas com expressão de desconsolo.

A personagem mãe do bebê diz à Gracinha:

“Gracinha, eu sei que hoje é sua folga, mas é que hoje é meu aniversário de casamento e eu queria tanto comemorar com Miguel, você se incomoda de folgar outro dia?”

Gracinha responde:

“Não, vai tranquila, assim eu aproveito para estudar um pouco para a faculdade.”

A mãe do bebê segura as mãos de Gracinha e agradece:

“Obrigada Gracinha, não sei o que seria de minha vida sem você.” Despede-se e sai.

Ariela interroga:

“Faculdade? Você ainda faz faculdade?”

“Pedagogia, mas eu pego poucas matérias, a grana é curta. Aí já viu, né? Vou demorar para me formar.”

“E assim, tipo, você pretende continuar trabalhando de babá durante o curso?” (Nesse momento começa a tocar uma marchinha de fundo, as expressões faciais de Ariela e a música dão a entender que esta acaba de ter uma ideia, o que ao longo da trama se revelará como a de convencer a babá a trabalhar para si.)

Ao que Gracinha responde:

“Claro, adoro meu trabalho, adoro a Lia, é ótima patroa, o patrão que é um pouco chatinho, sabe? Fica lendo aqueles livros de bebê e acha que sabe mais do que eu.”

A cena, representada na Figura 19, se passa no espaço de lazer do prédio. Ariela está sentada segurando uma fralda e com aparência cansada, ao lado de Gracinha, vestida com uniforme branco e casaco azul. Em frente às duas mulheres veem-se dois carrinhos de bebê.



Figura 19: Gracinha conversa com Ariela. Capítulo 90º, exibido em 28 de Julho de 2012. Fonte: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>. Acesso em 17/03/2017.

Em *Cheias de Charme* foram feitas várias referências à delegação da maternagem por parte das mulheres brancas de classe média às mulheres pobres e negras e destas em relação às demais que vivem em suas comunidades. Tal aspecto foi percebido na relação de Lúcia e Maria da Penha, e desta para com Ivone (Christiana Kalache). Aparece também na relação entre Gracinha com sua patroa e, posteriormente, com a personagem Ariela.

Delegar os cuidados com a prole a outrem é uma prática que marca a permeia a história do Brasil, tanto nos segmentos economicamente privilegiados, quanto nos despossuídos. Essa prática se sustenta nas desigualdades de gênero, econômicas e raciais. Visto que o cuidado de crianças é considerado função feminina logo, atribuído às mulheres despossuídas economicamente e numa sociedade explicitamente racista, se vale da marginalização econômica das mulheres negras. Autoras têm demonstrado que as trabalhadoras domésticas deixam seus filhos e filhas a cargo de outras mulheres em suas comunidades, para se dedicar ao trabalho doméstico nas casas das famílias mais favorecidas. São avós, irmãs, mães e vizinhas das trabalhadoras domésticas que se encarregam do cuidado com os filhos destas, geralmente sem receber remuneração.²⁶²

Assim sendo, pode-se afirmar que a economia brasileira se sustenta no trabalho invisibilizado, não remunerado ou mal remunerado das mulheres. Visto que, o trabalho

²⁶² BRITES; PICANÇO, 2014, p.149

doméstico, remunerado ou não é responsável pela reprodução da força de trabalho, conforme demonstra Sanches ao definir o trabalho doméstico remunerado:

O trabalho doméstico remunerado é o pagamento a uma pessoa pela realização de uma ampla gama de tarefas necessárias à manutenção e reprodução da vida, o que engloba também o que a teoria denomina de reprodução da força de trabalho, embora não se reduza a isso. O trabalho doméstico não gera produtos ou serviços diretamente para o mercado, mas gera e mantém (reproduz) a força de trabalho que será vendida no mercado de trabalho. Dito de maneira direta: não haverá trabalhadores e trabalhadoras para apresentar-se ao trabalho e retornar a ele caso o trabalho doméstico não seja realizado.²⁶³

As famílias de menor poder aquisitivo deixam seus filhos com mães, irmãs, tias ou vizinhas que, quando remuneradas, o são parcamente, visto que, o salário mínimo é irrisório para a manutenção das famílias, não sendo suficiente para garantir uma boa remuneração às pessoas que tomam conta da prole dos/as trabalhadores/as.

A inexistência e precariedade dos serviços de provimento do Estado, como creches, escolas, restaurantes e lavanderias públicas contribui para a sobrecarga de trabalho sobre as mulheres, principalmente as menos favorecidas economicamente, visto que a divisão das tarefas de forma igualitária com demais membros das famílias ainda não é uma realidade. As famílias que detêm elevados recursos financeiros empregam mulheres menos privilegiadas, parcamente remuneradas para o cuidado e educação de sua prole no período em que as crianças não se encontram nas escolas e outros espaços sociais de educação e convivência.

A situação de precariedade das trabalhadoras domésticas no Brasil e no mundo tornou necessária a intervenção da OIT que através de pesquisas e relatórios traçou dossiês acerca do trabalho doméstico, discutidos em conferências realizadas desde 2009, das quais participaram representantes sindicais de trabalhadoras domésticas, representantes patronais e representantes de diversos países. Nestas conferências foram traçadas metas e orientações aos estados para a tomada de providências a fim de minimizar a insegurança das trabalhadoras domésticas, tendo o Estado brasileiro predisposto a tomar medidas no sentido de alterar a situação²⁶⁴, o que culminou na aprovação da “PEC das domésticas” que alterou o parágrafo 7º da Constituição Federal ampliando os direitos das trabalhadoras domésticas.

²⁶³ SANCHES, Solange. Trabalho doméstico: desafios para o trabalho decente. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 3, setembro-dezembro/2009, p. 884

²⁶⁴ OIT, CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DO TRABALHO 2011: A OIT realiza segunda rodada de discussões acerca do tema trabalho decente para os/as trabalhadores/as domésticos/as, 2011.

O que chama minha atenção na referida cena e em todas nas quais aparecem domésticas negras é a naturalização do trabalho doméstico como uma aptidão natural da mulher negra. Convém atentar para o peso da repetição e a força das imagens na constituição dos imaginários sociais, o que ao longo do tempo implica na não dissociação entre a mulher negra e o doméstico, a tal ponto que, socialmente, as mulheres negras passam a ser vistas em vários espaços como trabalhadoras domésticas, ou como se exercem funções similares ao trabalho doméstico, como a limpeza de prédios públicos. Vejamos o episódio narrado por Joselina da Silva, no seu livro *Mulheres negras, histórias de algumas brasileiras*:

Sou professora universitária - portadora de diploma de doutorado - e ainda este ano (2009) estava num dos departamentos da universidade onde trabalho. Como atuo no interior, não sou conhecida na capital, onde se localiza a sede. Precisava mudar minha carteira funcional que estava com um erro no preenchimento, havia um dado errado. Após ser atendida pela gentil funcionária, fui deixada numa sala vazia enquanto aguardava a secagem do documento para ser plastificado. Havia vários funcionários no recinto ao lado. Ouvi quando uma pessoa perguntava se determinada mulher, que trabalharia na faxina do hospital, já havia chegado. Unindo a ação à pergunta, uma senhora veio da referida sala e ao chegar ao local onde eu me encontrava, inquiriu-me se era a moça da faxina. Vendo que eu permaneci observando o documento sem lhe dar atenção, ela foi aumentando o tom de voz e com visível irritação seguiu questionando mais duas vezes. Pouco depois, chegou outro funcionário que anteriormente ouvira meu pedido para substituição do documento – logo sabia tratar-se de uma professora - e demandou à senhora que pedisse desculpas. Ela fez cara de pouco caso e saiu do recinto seguida pelo colega, visivelmente constrangido.²⁶⁵

Quando a senhora da narrativa acima vê em Joselina uma funcionária da limpeza, seu olhar resulta de um longo processo de objetivação, que fez com que ela, ao longo do tempo, não conseguisse desvincular as atividades de limpeza e conservação de casas e prédios da figura da mulher negra. Sua fala repete um saber socialmente compartilhado que associa as mulheres negras ao trabalho de limpeza, e por outro lado não as relaciona ao trabalho intelectual. Tal ocorrência é resultado de um longo processo de restrição das mulheres negras às funções reconhecidas historicamente como subalternas, no qual mecanismos sociais, econômicos e culturais foram construídos e mobilizados para circunscrever/identificar a população negra brasileira a apenas alguns espaços sociais. Como exemplos destes mecanismos, podemos citar a segregação urbana, os empecilhos de acesso aos serviços públicos, como educação e saúde, a baixa remuneração, a perseguição policial, etc. Na

²⁶⁵ SILVA, 2009, p. 26. (Cadernos CEAP)

atualidade, esses mecanismos ainda estão em funcionamento para manter a partilha desigual da sociedade e a produção-reprodução da exclusão.

A produção simbólica tem fundamental papel na manutenção da desigualdade. Dessa forma, as representações sociais das mulheres negras não são consideradas meros reflexos da realidade, mas como interferência prática na manutenção das hierarquias sociais. São por meio destas que os sujeitos se constituem e veem o mundo e aos demais indivíduos. Tal como ensina Chartier,

A noção de representação não nos afasta nem do real nem do social. Ajuda os historiadores a se desfazerem da “ideia muito magra do real”[...] As representações não são simples imagens, verdadeiras ou falsas de uma realidade que lhes seria externa; elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é.²⁶⁶

Aqui, convém atentar para a constituição de sentidos hierarquizantes das atividades humanas, como na tradição ocidental, em que o trabalho braçal foi ao longo da história estigmatizado e considerado inferior. Se por um lado as mulheres negras são interpeladas socialmente como trabalhadoras domésticas, por outro, o trabalho doméstico foi ao longo do tempo constituído como inferior e desvalorizado. Assim, temos dois processos que se interligam: a desvalorização do trabalho doméstico e das funções que dele se aproximam, e o estabelecimento de associação entre as mulheres negras e o trabalho doméstico.

Apesar da sua importância para as sociedades humanas, o trabalho doméstico foi, ao longo do tempo, atribuído às mulheres e assim transformado em uma atribuição naturalizada como feminina, sendo, portanto, desvalorizado. Esse aspecto é apontado por Solange Sanches, nos seguintes argumentos:

O trabalho doméstico – remunerado ou não – parece natural: não é entendido como trabalho, porque reproduz o cuidado feminino. Não gera valor porque não visa ao mercado. Não produz lucro. Definido sempre pela negativa e realizado em um tempo inexistente, como bem apontaram Betânia Ávila, Carmen Silva e Verônica Ferreira, permanece invisível. O trabalho doméstico é, no entanto, uma das mais antigas e significativas ocupações das mulheres no mundo, e o cuidado com o domicílio – não importa quem o faça – é indispensável para os indivíduos e as famílias e para o *funcionamento geral da economia*.²⁶⁷

²⁶⁶ CHARTIER, 2015, p.52.

²⁶⁷ SANCHES, 2009, p. 885.

O trabalho doméstico remunerado tem sido atribuído às mulheres pobres em vários contextos sociais. É importante demarcar que a pobreza também não é natural e sim resultado da desigual partilha dos recursos econômicos, na qual a desvalorização econômica e social do trabalho doméstico opera como uma forma re-produção e manutenção da desigualdade.

Além da questão de gênero e classe no trabalho doméstico remunerado, percebe-se o marcador étnico-racial, uma vez que são predominantemente mulheres indígenas e/ou negras que desempenham a função de trabalhadoras domésticas no Brasil e na América Latina. Nota-se, então, que existem mecanismos sociais sexistas e racistas que atrelam as mulheres negras e/ou indígenas ao trabalho doméstico remunerado e, concomitantemente, impedem que o mesmo se transforme numa atividade considerada decente, tal qual define a OIT é: “qualquer ocupação produtiva adequadamente remunerada e exercida em condições de liberdade, equidade e segurança e que seja capaz de garantir uma vida digna para as pessoas.”²⁶⁸

Um dos mecanismos de inferiorização das mulheres negras é a produção simbólica. A mídia é importante *locus* de produção de sentidos sobre os sujeitos e relações. Os produtos culturais oferecidos pela TV, funcionam como importantes tecnologia de gênero ao constituir sujeitos gendrados²⁶⁹.

A noção de tecnologia de gênero, proposta por Teresa de Lauretis, considera gênero como resultado de vários investimentos discursivos e em permanente construção. A produção produzida e veiculada pela televisão se insere dentre as tecnologias de gênero ao produzir sentidos sobre feminino e masculino e ao associar posições sociais hierárquicas aos indivíduos a partir de critérios étnicos, de classe e sexo.

Nesse sentido, considera-se que os sujeitos são produzidos a partir do efeito dos discursos, num processo constante e inacabado de investimentos discursivos, seguindo a linha de pensamento proposta por Foucault, à qual Lauretis se filia. Assim, os sujeitos são constituídos a partir das tecnologias sociais de gênero.

Na concepção de Lauretis, gênero como relação social está presente em todas as sociedades humanas que, apesar de suas diferenças, interliga sexo a indivíduos, relações e atividades de forma hierarquizada:

As concepções culturais de masculino e feminino [...] nas quais todos os seres humanos são classificados formam dentro de cada cultura, um sistema

²⁶⁸ OIT, 2007, *apud* SANCHES, 2009, p.879.

²⁶⁹ A tradutora do texto Tecnologia de gênero de Teresa de Lauretis, utiliza o termo gendrado como “marcado pelas especificidades de gênero. In: LAURETIS, 1994, p. 206.

de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente ligado a fatores políticos e econômicos de cada sociedade.²⁷⁰ (Grifos meus).

Portanto, sentidos marcados pelo gênero, classe e etnia se interligam no estabelecimento das hierarquias sociais. Em se tratando do trabalho doméstico, nota-se sua feminilização e racialização, que o produz como atividade desvalorizada.

Como instância importante de produção simbólica, a televisão através de seus produtos, como a telenovela, por exemplo, veicula representações sociais que circulam socialmente, e ao fazê-lo contribuí para a manutenção ou alteração destes sentidos ao longo do tempo. Entretanto, por serem destinados a um público heterogêneo, os produtos televisivos precisam negociar, disputar ou atender em parte às transformações sociais percebidas na sociedade.

Na última cena descrita anteriormente, destaca-se como inovação a “babá universitária”. Gracinha frequenta um curso superior de Pedagogia. É necessário ressaltar que o referido curso é considerado como feminino, uma vez que a profissão de pedagogo (a) está relacionada ao cuidado de crianças, o que diretamente se coaduna com a profissão de Gracinha.

Buscando produzir o efeito de real e aumentar a aceitação social, os/as diretores/as, produtores/as e demais envolvidos/as na produção da trama utilizam-se de pesquisas de opinião e colhem dados relativos às mudanças na sociedade. Nesse sentido, há que se atentar também para o crescimento do percentual de trabalhadoras domésticas que concluem o ensino médio no Brasil, bem como o aumento das que frequentam universidade. As domésticas têm buscado se qualificarem, conforme atestam os seguintes dados do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE):

De modo geral, os dados indicam a melhoria do nível educacional da população brasileira, e este resultado também aparece para as trabalhadoras domésticas. Entre 2004 e 2011, a proporção de domésticas com ensino fundamental completo e médio incompleto cresceu de 20,4% para 23,1%. O maior aumento (7,7%) foi registrado entre as domésticas ocupadas com ensino médio completo ou superior incompleto, no mesmo período. O aumento da escolaridade pode permitir uma inserção em atividades dentro de

²⁷⁰ Ibidem, p.211.

segmento que exijam maior qualificação (acompanhamento de idosos, babás, na área da saúde, etc.).²⁷¹

Em vários momentos, os/as produtores/as e diretores/as, bem como as emissoras sofrem pressão por parte de movimentos sociais, como o movimento negro, por exemplo, que há décadas exige novas representações sobre a população afrodescendente na televisão brasileira:

A preocupação com os meios de comunicação é antiga e constante na ação da militância afro-brasileira. No final da década de 70, período de retomada da ação da militância negra após a ditadura militar, o Programa de Ação do Movimento Negro Unificado, de 7 de Julho de 1978, apresentava propostas de ação na mídia. Entretanto, outras ações importantes devem ter ocorrido nas décadas anteriores. Embora não tenhamos conhecimento dos bastidores e das pressões sociais na criação da Lei nº 4.117, de 27 de agosto de 1962, que instituiu o Código Brasileiro de Telecomunicações, é interessante destacar que o seu artigo 53 vai se preocupar em coibir a prática de racismo nos meios de comunicação, prevendo, até mesmo, como punição para os infratores, a cassação do alvará de funcionamento da empresa²⁷².

Assim, podemos considerar que a inovação na caracterização da personagem Gracinha, como a babá universitária, é resultado das negociações que marcam as relações entre os envolvidos na teledramaturgia e os Movimentos Negros. O diálogo constante com a sociedade, a necessidade de abarcar públicos variados, a pressão social por mudanças na forma de representar os diversos grupos identitários que compõem a sociedade. Como exemplo de pressão social, que inclusive pode alterar os rumos de determinada trama, temos o episódio citado por Araújo:

Em 11 de Novembro de 1994, mais três entidades negras paulistanas ameaçaram ingressar com uma ação indenizatória por danos morais e materiais contra a rede Globo. As entidades demonstraram que a emissora dera uma informação incorreta no capítulo em que o advogado branco Osmar (Nuno Leal Maia) diz que o país tinha uma lei anti-racista, a Afonso Arinos. Essa lei não existia mais, pois foi revogada e substituída na Constituição de 1988, pela proposta do deputado negro Caó, a Lei 7.716, que previa penas mais severas contra o racismo, tornando-o crime inafiançável.²⁷³

²⁷¹ DIEESE. O emprego doméstico no Brasil. *Estudos & pesquisas*, nº 68, agosto de 2013, p. 8. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf>>. Acesso em: 22/06/2017.

²⁷² ARAÚJO, 2004, p. 69-70.

²⁷³ Ibidem, p.274.

Após a ameaça, a emissora emitiu nota e alterou a sequência da trama para corrigir o equívoco. Tal episódio demonstra que há constante pressão por parte dos movimentos sociais sobre as emissoras, o que as leva a alterar determinadas tramas ou tratar de determinados temas com vistas a evitar confrontos.

Em se tratando de *Cheias de Charme*, se Gracinha é uma trabalhadora doméstica que frequenta um curso superior, o faz de forma precarizada, pois não dispõe de recursos econômicos para avançar nos estudos, conforme ela afirma no trecho citado. Há inovação na construção da personagem, mas preponderam fortes permanências de representações tradicionais sobre as mulheres negras e trabalhadoras domésticas. Persiste a ausência de relações familiares próprias, a total dedicação às famílias brancas e a reiteração da ligação entre as mulheres negras e o trabalho doméstico remunerado. Temos na constituição da personagem os marcadores de raça, gênero e classe se interseccionando. Conforme Tina Chanter:

a raça é sempre já influenciada pela classe e pelo gênero, [...] o gênero é sempre já influenciado pela raça e pela classe, precisamos realizar uma análise que não se mantenha cega à formação intrincada de cada categoria. Precisamos evitar acenar de maneira muito fácil e muito prontamente para uma comunidade imaginária e holística na qual todas as diferenças possam, pelo menos teoricamente, coexistir lado a lado e com pouquíssima tensão.²⁷⁴

Se por um lado se percebe pequenas mudanças ao apresentar uma trabalhadora doméstica jovem estudante, por outro lado, temos a localização social das mulheres negras a espaços sociais tradicionais, como o trabalho doméstico. No próximo tópico, continuarei a desenvolver esse aspecto, a partir da análise dos espaços urbanos constituídos em *Cheias de Charme*.

2.6 CasaGrande e Borralho: as divisões raciais dos espaços urbanos em *Cheias de Charme*

Na novela *Cheias de Charme*, são instituídos lugares específicos para negras/os e brancas/os. O processo de constituição desses lugares se dá através dos cenários, enquadramentos e trilhas sonoras. As/os negras/os tanto aparecem no interior dos lares dos brancos prestando serviços, conforme já foi discutido, quanto compõem a população da

²⁷⁴ CHANTER, 2011, p.31.

periferia cenográfica, o Morro do Borracho. Sempre que o Borracho aparece, notam-se vários/as negros/as envolvidos/as em diversas atividades, ambulantes, moto-taxis, donas-de-casa, ou que caminham pelas ruas, crianças que brincam, jovens em bicicletas e skates, grafiteiros, etc.

Nas próximas imagens apresentadas na Figura 20, temos o recorte de uma cena que pretende retratar o amanhecer na cidade. Num primeiro momento, é apresentado um conjunto de imagens da cidade do Rio de Janeiro, as praias, o Morro do Pão de açúcar e, em seguida, a série de imagens das quais recortei algumas. Para constituição audiovisual do Morro do Borracho, combinam-se imagens em movimento, sonoplastia e música. Vê-se um anúncio de vagas para motorista num muro. Num outro plano, uma mulher negra traz um menino estudante pela mão. Homens negros sentados nas calçadas. Emaranhado de fios elétricos com sapatos dependurados. Moto-taxis descendo e subindo o morro e suas motos emitindo sons de motor e buzinas. A fachada da *Lan House* e o proprietário Clayton Lopes (intepretado por Fábio Neppo) sentado na porta do estabelecimento. Ivone (Christiana Kalache) com a bíblia na mão e a bolsa a tiracolo. Dona Voleide (Maria Pompeu), despedindo-se de uma criança em idade escolar. Um cão solto na rua. kombis e mais moto-taxis em suas motocicletas.

A câmera passa por entre os barracos e mostra um menino negro se deslocando de um boteco em direção à sua casa, onde a mãe o espera. Ao fundo, toca a música *Tudo nosso*, do grupo Samba Livre.



Figura 20: Sequência de imagens “constituindo a periferia”. Capítulo 12.
Fonte: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>. Acesso em 17/03/2017.

O que chamou a atenção nessas imagens foi a preponderância de negros na periferia cenográfica organizada em *Cheias de Charme*.

As próximas imagens (Figura 21) mostram uma festa na laje, realizada na casa de Maria da Penha. Esta, ao voltar cansada do trabalho, depara-se com um churrasco que o marido organizou na laje. Nota-se a predominância de pessoas negras que dançam, comem churrasco, bebem cerveja e se divertem. A trilha sonora desta cena é a música *Se vira*, de Beth Carvalho, a mesma música do personagem Sandro, interpretado por Marcos Palmeira, que personifica um malandro que vive de ardis para ganhar dinheiro, sempre deixando Maria da Penha em situações complicadas.



Figura 21: Sequencia de imagens. “Churrasco na laje”. Capítulo 10.

Fonte: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> >. Acesso em 17/03/2017.

A periferia como lugar da população negra, a associação entre a mulher negra e o malandro e a ausência de negras/os habitando a CasaGrande fora da condição de empregadas/os, são aspectos que reforçam as tradicionais representações sobre as/os negras/os na sociedade brasileira. Nestas representações, vemos gênero, raça e classe se interligando, conforme expõe Tina Chanter,

Essas “categorias”, na verdade, estão sempre indelevelmente formatadas pelas outras, e seu surgimento em determinados pontos da história está ligado a uma interdependência convoluta, na qual elas tomam uma determinada configuração histórica típica de uma determinada época.²⁷⁵

Na Figura 22, a seguir, apresento mais um recorte de cena que constitui o discurso sobre a periferia. Nota-se um baile no morro do Borrvalho, a trilha sonora é um *rap*. Enquanto o personagem Rodinei (interpretado por Fábio Matarazzo) anda pelo bairro até chegar à porta do baile, toca a música *Só marcando meu nome*, de Marcelo D2, que compõe o personagem grafiteiro. No interior da casa de shows, várias (os) jovens negras (os) dançam ao som da música *Tudo nosso*, do grupo Samba Livre.

²⁷⁵ CHANTER, 2011, p.31.



Figura 22: Sequência “Festa no Borrvalho”. Capítulo 12.

Fonte: <<http://globoplay.globo.com/cheias-de-charme/p/5764/>>. Acesso em 17/03/2017.

Novamente, o discurso que relaciona os/as negros/as aos lugares subalternos se repete, com a preponderância de pessoas negras nas cenas filmadas na periferia cenográfica. Mesmo considerando-se que haja um predomínio de população negra habitando as periferias urbanas das cidades brasileiras, acredito que a reiterada associação entre negros/as e periferia nas novelas contribui com a manutenção de representações que circunscrevem a população negra a tais espaços, principalmente quando se percebe que, na mesma novela, não há nenhum negro morando no condomínio CasaGrande, exceto as trabalhadoras domésticas negras, que ali vivem para trabalhar. Segundo o site da emissora Globo, para se construir os espaços urbanos cenográficos, comunidades do Rio foram visitadas:

A equipe de cenografia trabalhou em duas frentes de cidade cenográfica: a comunidade do Borrvalho, onde as protagonistas Rosário e Penha viviam, e o condomínio Casagrande, moradia de Cida. A primeira tinha extensão de 4,5 mil m² de área construída, enquanto a segunda possuía 2,5 mil m². Para desenvolvê-las, a equipe pesquisou e fotografou várias comunidades do Rio de Janeiro – como Rio das Pedras, Cantagalo e Dona Marta – e muitos condomínios da Barra da Tijuca. O Borrvalho tinha grande densidade habitacional e foi dividido em três áreas. No Baixo Borrvalho, mais urbanizado, havia um misto de comércio e casas residenciais; no Médio Borrvalho ficavam as áreas de lazer e convívio da comunidade; já o Alto Borrvalho tinha uma ocupação mais desordenada, com casas mais simples, becos e vielas. O condomínio Casagrande era constituído por casas de luxo e prédios com áreas sociais compostas por piscina, academias e salões de festa. Um dos estabelecimentos do condomínio era o Messias Market, um misto de loja de conveniência e mercadinho inspirado nas *delicatessens* nova-iorquinas e argentinas²⁷⁶.

²⁷⁶ Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/cenografia-e-arte.htm>>. Acesso em: 27/06/2017.

O fragmento da matéria retirada do site da emissora evidencia a realização de pesquisas para constituição de elementos da trama novelística. Entretanto, ao se constituir um discurso que estabelece espaços praticamente exclusivos para negros, o Borrvalho, sendo o condomínio Casagrande (Figura 23) restrito aos brancos, a novela expõe e contribui com a manutenção de representações sociais tradicionais acerca da população afro-brasileira, visto que omite a presença de afro-brasileiros/as em outros espaços sociais, como por exemplo, habitando regiões centrais da cidade, condomínios de luxo, etc. Esse discurso em funcionamento na novela mostra as desigualdades, mas, ao mesmo tempo acomoda, naturalizando as divisões sociais.



Figura 23: Condomínio CasaGrande. Fonte: Capítulo 88 exibido em 26/07/2012. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> > Acesso em: 17/03/2017

É inegável a predominância de afrodescendentes em situação de precariedade social nas grandes cidades brasileiras. Tal fator se explica pelo processo histórico de produção das desigualdades sociais que se imbrica a produção e manutenção das desigualdades étnico-raciais. Entretanto, a repetição dos mesmos lugares para os/as negros/as brasileiros na teledramaturgia brasileira acaba por naturalizar tal desigualdade.

A música é um importante elemento na constituição de sentidos na telenovela. É utilizada para acentuar características dos personagens, os espaços em que moram, bem como mudança de humor, de situação, etc. Altera-se de uma cena a outra, conforme muda o cenário e as personagens, em *Cheias de Charme*, o Samba, o Pagode, o *Hip-hop* e o *Funk* foram muito utilizados na constituição de sentidos sobre a periferia. É importante atentar para o papel desse elemento na constituição das representações sobre a periferia, as regiões elitizadas

da cidade e a marcação das diferenças entre estes espaços sociais urbanos e as classes sociais que neles habitam.

A novela cria uma idealização da periferia, iluminada, alegre, isenta de violência e outras mazelas sociais, mas que ao mesmo tempo é o espaço ao qual as negras e negros se limitam, muitas das quais domésticas, bem como dos malandros representados por Sandro, dos evangélicos, representados por Ivone, etc.

Assim, o discurso da teledramaturgia naturaliza a periferia como o lugar da população negra e pobre, dividindo a cidade em espaços adequados a cada grupo, segundo etnia e classe social. A repetição contínua dessas matrizes de sentidos é eficaz, visto que se faz através da novela, um produto cultural destinado ao entretenimento. As paisagens turísticas do Rio de Janeiro, as imagens dinâmicas, a música alegre, a periferia colorida, criam um efeito agradável que pode amenizar esse aspecto de constituição de guetos sociais.

Não desejo afirmar que a divisão desigual dos espaços urbanos tem como único lugar a trama novelística, mas chamar a atenção para o peso simbólico dessas construções. É inquietante notar que praticamente todas as personagens negras de *Cheias de Charme* habitam o morro do Borracho, ou seja, não há negros e negras vivendo em outros lugares, com exceção das domésticas que habitam o Condomínio CasaGrande, e ainda assim, estão lá para servir às/aos brancas/os. A maioria dos personagens negros não tem núcleo familiar na trama, conforme já foi dito anteriormente. Quando possuem familiares, como é o caso de Jurema e Gracinha, os filhos e marido da primeira e o noivo da segunda não têm participação relevante na trama.

Sorrateiramente, na novela é estabelecido um lugar central de onde parte a narrativa. Tal ponto é constituído a partir das trajetórias e questões das personagens brancas. Negras e negros participam, à medida que são necessários para ocupar certos espaços sociais, como a cozinha e a periferia. Essas características foram percebidas na constituição de todos os personagens negros, com exceção de Maria da Penha, que é protagonista. Esse lugar racializado do qual tradicionalmente tem partido a narrativa das telenovelas foi destacado por Araújo:

As telenovelas brasileiras, desde o seu surgimento, sempre tiveram a presença das várias classes sociais, mas a ênfase esteve na classe média branca e em suas relações com os ricos, da mesma forma como aconteceu com a *soap opera* norte-americana, desde os anos 30. Ao negro foi reservado participar do mundo da classe média e dos ricos, apenas na ótica do segmento branco da população. Se o mundo Zona Sul foi enfatizado e glamourizado nas telenovelas, a vivência dos negros na sociedade brasileira

também foi idealizada. A experiência da população negra brasileira foi apresentada sob o enfoque dos valores e crenças típicas da classe média Zona Sul. Grande parte dos personagens e figurantes negros foi incorporada aos bairros Leblon, Ipanema, Barra da Tijuca, Perdizes e Jardins Paulistanos, nos papéis de empregados fiéis e anjos da guarda dos protagonistas e personagens mais relevantes.²⁷⁷

Ao separar continuamente o mundo dos brancos ricos do mundo dos negros pobres, tal discurso naturaliza a divisão desigual da sociedade. Conforme Branislaw Baczko, o exercício do poder político não se dá apenas mediante a força e a imposição, mas principalmente a partir da produção de conteúdo simbólico que o legitime:

Em qualquer conflito social grave - uma guerra, uma revolução - não serão as imagens exaltantes e magnificentes dos objectivos a atingir e dos frutos da vitória procurada uma condição de possibilidade da própria acção das forças em presença? Como é que se podem separar, neste tipo de conflitos, os agentes e os seus actos das imagens que aqueles têm de si próprios e dos inimigos, sejam estes inimigos de classe, religião, raça, nacionalidade, etc.? Não são as acções efectivamente guiadas por estas representações; não modelam elas os comportamentos; não mobilizam elas as energias; não legitimam elas as violências? Evoquemos sumariamente outro exemplo. Não será que o imaginário colectivo intervém em qualquer exercício do poder e, designadamente, do poder político? Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potencia “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio.²⁷⁸

A teledramaturgia corrobora a instituição de uma sociedade na qual a pluralidade racial é encoberta por um discurso no qual os/as “brancos/as” são os sujeitos centrais em torno dos quais se organizam as tramas. Ou seja, é constituído no plano ficcional um “mundo de brancos”, no qual as/os negras/os estão apenas para servir. Da mesma maneira, os espaços urbanos cenográficos são organizados a partir das divisões raciais, estabelecendo o lugar de cada grupo étnico.

A díspar divisão dos espaços urbanos que resulta da apropriação desigual dos recursos econômicos, para ser aceita, precisa ser naturalizada a partir da produção simbólica, que na atualidade se dá através das diversas mídias audiovisuais e discursos afins, mas que, em outros contextos históricos, encontrou lugar nos discursos da imprensa, sanitaristas e jurídicos, que legitimaram a expulsão de moradores pobres das regiões centrais das grandes

²⁷⁷ ARAUJO, 2004, p.227.

²⁷⁸ BACZKO, 1985, p. 299.

idades no início do século XX, como por exemplo as reformas urbanas que tiveram lugar no Rio de Janeiro durante a administração de Pereira Passos.²⁷⁹

Além da demarcação dos espaços para brancos e negros, percebida na constituição da oposição entre a periferia cenográfica (Borracho) e o condomínio CasaGrande, é importante sublinhar que o nome do condomínio cenográfico é homônimo da conceituada obra escrita pelo pernambucano Gilberto Freyre, sendo que uma das torres do condomínio leva o nome do sociólogo. *Casa-Grande e Senzala* é considerada um marco para a constituição do mito de Democracia Racial brasileira. O ato de nomear o condomínio com o mesmo nome da obra de Gilberto Freyre denota a pretensão de se estabelecer comparação entre as relações sociais descritas e analisadas na obra com as relações ficcionais criadas na trama, especificamente no que diz respeito às relações entre patroas/patrões e empregadas/os domésticas/os.

A obra sociológica homônima do condomínio é comumente criticada por descrever de forma amena as relações entre senhores e escravizados no Nordeste brasileiro. Tal característica que permeia *Casa-Grande e Senzala* foi considerada como fruto de uma visão idílica das relações sob a escravidão no Nordeste açucareiro pelo sociólogo Gilberto Freyre, que teria construído o mito da democracia racial. Conforme Araújo:

O mito da democracia racial nasce com base no argumento da importância da miscigenação cultural para o país, extraído da obra de Gilberto Freyre e do seu raciocínio sobre o fato de que o Brasil dificilmente poderia ser racista, em decorrência tanto do hábito recíproco de convivência com a diferença racial nascida na intimidade das relações, e do intercuro sexual, mantidos desde a época da escravidão entre os senhores da casa-grande e a criadagem da senzala, quanto da (aparente) cordialidade da vida social brasileira, constantemente observada pelos visitantes estrangeiros.²⁸⁰

O nome atribuído ao condomínio parece estar relacionado às críticas às relações percebidas no trabalho doméstico no Brasil, visto por muitas(os) teóricas(as) e líderes de movimentos sociais, como marcado pela continuidade de relações próprias do período escravista. Entretanto, o servilismo e harmonia pintados na obra *Casa-Grande e Senzala* também marcam as relações entre trabalhadoras domésticas e suas patroas na novela.

Alguns poucos conflitos são tratados, como por exemplo, a agressão física de Chayene para com Penha, o assédio sexual de Alejandro em relação a Penha, mas, o que

²⁷⁹CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

²⁸⁰ ARAÚJO, 2004, p.28.

prepondera é a relação de amizade e solicitude entre as patroas brancas e suas trabalhadoras domésticas negras. Esse consenso rege a relação de Penha e Lígia, pois mesmo após se tornar cantora Penha ainda serve como doméstica na casa da advogada. A ausência de conflitos também marca a relação de Valdelícia e Sônia Sarmiento, Gracinha e suas patroas, bem como entre Jurema e Lígia. É ainda a exagerada subserviência e submissão de Socorro (Titina Medeiros) que produz o tom humorístico de sua personagem, que tudo faz para agradar a patroa, que a humilha constantemente.

Por este viés é possível considerar que o nome do condomínio faz menção à associação entre trabalho doméstico e passado escravista presente na sociedade brasileira. Por outro lado, a afabilidade das relações entre domésticas negras e suas patroas na novela, salvo alguns conflitos, remete à ideia da amenidade nas relações entre senhores e escravizados presente em Casa-Grande e Senzala e muito criticada pela historiografia da escravidão.

Ao nomear o condomínio em que as domésticas da trama trabalham de Casagrande, observa-se uma referência à reiterada crítica feita pelos movimentos sociais de trabalhadoras domésticas e pelos discursos acadêmicos à continuidade de relações semelhantes às da escravidão no trabalho doméstico.

Vejamos alguns fragmentos de textos críticos em que é feita essa associação. O primeiro é de Cláudia Rangel que, ao discutir o filme *Domésticas*²⁸¹, afirma logo na introdução de seu texto:

O trabalho doméstico, muitas vezes a única opção de emprego para grande parte da população pobre do país, é visto como um trabalho menor, a ser realizado por pessoas sem capacitação. Isso não é coisa de agora: do Brasil colonial, em que trabalho doméstico era feito pelas escravas e seus filhos, ao Brasil pós-escravatura, em que ele continuou a ser executado pelos descendentes desses escravos.²⁸² (Grifos meus).

Nos fragmentos citados, é explícita a ideia de continuidade entre o trabalho doméstico na sociedade escravista e a atividade realizada na atualidade. O trabalho doméstico é considerado como a herança legada pelas elites proprietárias do passado aos afro-brasileiros da contemporaneidade. A condição de escravizados/as é referida como intrínseca aos/às negros/as, quando a autora utiliza a expressão “descendentes desses escravos”.

O próximo excerto se encontra numa publicação da OIT, em que logo no início do texto está disposta a seguinte afirmação: “O trabalho doméstico é uma das ocupações mais

²⁸¹ Domésticas. Direção: Nando Olival e Fernando Meirelles, 02 filmes, 2001, DVD, 90 minutos.

²⁸² RANGEL, 2011, p.100.

antigas e importantes em numerosos países, realizado predominantemente pelas mulheres; está vinculado à história mundial da escravidão, do colonialismo e outras formas de servidão.”²⁸³

Kofes, em *Mulher, mulheres (...)*, sua tese de doutorado, primeiro livro sobre trabalhadoras domésticas com o qual tive contato e que me serviu de importante referência desde a graduação, escreveu:

A escravidão é um tempo historicamente superado. Mas, nos tempos atuais, as empregadas domésticas ainda estão profundamente imbricadas na organização do doméstico - no início deste século principalmente nas classes superiores; e depois, com o crescimento das classes médias, aí também elas foram incorporadas. [...] não estou subsumindo a existência do emprego doméstico à escravidão. Outras sociedades o tiveram, ou o têm, sem que tenham passado por um regime escravista. Entretanto, a escravidão deixou marcas na organização doméstica e familiar, marcas que podem ser atualizadas pela presença das empregadas domésticas [...] (Grifos meus).²⁸⁴

A autora inicia o capítulo *Etnografia do tema* salientando a persistente associação entre o trabalho doméstico e a escravidão nas falas das domésticas e patroas. Na sequência, recorre ao relato do viajante francês Expilly sobre Cândida, a criada branca deste e de sua esposa, para se referir aos complicadores de classe e cor que marcam o trabalho doméstico na transição da escravidão para o trabalho assalariado no Brasil. Apesar do cuidado demonstrado por Kofes para não ser anacrônica, percebe-se no trecho aludido o estabelecimento da relação entre o trabalho doméstico e a escravidão. A autora continua na página seguinte: “Ainda é preciso compreender, principalmente, o efeito do processo da abolição na concentração feminina no trabalho doméstico. Ou seja, o deslocamento dos *escravos domésticos* para as *empregadas domésticas*.”²⁸⁵ (Grifos da autora).

Mesmo que a autora tenha sido precavida na sua busca de compreensão sobre *O doméstico, em outros tempos, no Brasil*, subtítulo do capítulo, acaba por ressaltar a associação entre o trabalho doméstico e a escravidão, como no fragmento citado, no qual expressa a ideia de que as empregadas domésticas substituíram os escravos domésticos.

Esses são alguns dos vários textos críticos em que percebi essa associação. Tornou-se regra estabelecer uma continuidade entre o trabalho doméstico realizado no período da escravidão com o trabalho doméstico na contemporaneidade. Não quero aqui negar as permanências de elementos do passado na forma como a atividade é percebida e tratada no

²⁸³ OIT, 2011, p.2.

²⁸⁴ KOFES, 2001, p.137.

²⁸⁵ Ibidem, p.138.

presente. É preciso, contudo, lembrar que a atividade doméstica remunerada desenvolvida na atualidade é distinta do trabalho doméstico prestado pelas mulheres escravizadas nas sociedades colonial e imperial.

Defendo que a tal construção simbólica que tem lugar na novela, percebida também em discursos críticos, como a produção acadêmica e nas falas das militantes em prol dos direitos das trabalhadoras domésticas, contribui para a manutenção de sentidos negativos sobre a atividade doméstica remunerada que, há algumas décadas, já é reconhecida como profissão.

Essa persistência foi percebida por Silva, que se ocupou de pesquisar sobre as domésticas e criadas entre 1870 e 1910, nas cidades de Recife e Salvador. O autor notou um apagamento da presença das criadas brancas ou negras livres:

Os textos clássicos da literatura sociológica e histórica, com maior ou menor abertura para a dimensão cotidiana e doméstica da história brasileira, não conseguiam perceber algo mais do que a escrava doméstica, da mãe-preta, da cozinheira, figura emblemática através da qual muito da cultura brasileira teria sido transmitida à nacionalidade. As domésticas livres e libertas, não necessariamente pretas e já não mais escravas, não figuram nestas formulações discursivas. Ou apareciam muito pouco.²⁸⁶

O autor aponta para uma imbricação entre trabalho doméstico, cor negra e escravidão nos textos acadêmicos e literários. Essa imbricação se dá à custa da omissão, nestes mesmos textos, da presença de mulheres livres, negras, brancas ou pardas no trabalho doméstico.

É importante ressaltar que, na sociedade escravista, não apenas o trabalho doméstico era realizado por escravizadas/os, mas várias outras atividades eram atribuições das/os mesmas/os, inclusive as práticas curativas, o ofício de barbeiro que também atuava como dentista e sangrador²⁸⁷, só para citar um exemplo. É inquietante que apenas o trabalho doméstico seja sempre referido, na atualidade, como tendo origem na escravidão, sendo muitas vezes estabelecida uma continuidade entre a atividade na sociedade escravista e o trabalho doméstico na sua configuração atual. Quais seriam as implicações políticas da manutenção dessa representação? Em que medida tal imbricação evidencia e subsidia a desvalorização econômica e social da atividade doméstica remunerada?

Essa associação se dá a partir do processo de ancoragem, que Serge Moscovici descreve como sendo um dos mecanismos de produção das representações. Estas são

²⁸⁶ SILVA, 2011, p.18.

²⁸⁷ SALGADO, T.S. *Barbeiros-Sangradores e curandeiros no Brasil (1808-28)* História, Ciência, saúde-Manguinhos, Vol.2, 349-372, Jul-Out., 1998.

responsáveis por mediar a relação dos indivíduos em sociedade com o mundo. As novidades geralmente causam desestabilidade, inquietação. No sentido de restabelecer a coerência é que se faz a ancoragem, que consiste em:

Classificar e dar nome a alguma coisa. Coisas que não são classificadas e que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras. Nós experimentamos uma resistência, um distanciamento, quando não somos capazes de avaliar algo, de descrevê-lo a nós mesmos ou a outras pessoas. O primeiro passo para superar essa resistência, em direção à conciliação de um objeto ou pessoa, acontece quando nós somos capazes de colocar esse objeto ou pessoa em determinada categoria, de rotulá-lo com um nome conhecido. No momento em que nós podemos falar sobre algo, avaliá-lo e então comunicá-lo. [...] então nós podemos representar o não usual em nosso mundo familiar, reproduzi-lo como uma réplica de um modelo familiar.²⁸⁸

Assim, o trabalho doméstico tem sido, ao longo do tempo, representado como a continuidade da atividade desenvolvida na sociedade escravista. Mesmo tendo sido reconhecido na década de 1970 como atividade profissional²⁸⁹, permanece tal construção simbólica. Assim, institui-se uma representação do trabalho doméstico que o associa à escravidão e as mulheres que o desempenham às escravizadas. Essas representações são negativas para as mulheres que desempenham a atividade. Um efeito prático dessa classificação é a resistência da sociedade em estender às/aos trabalhadoras/os os direitos trabalhistas dos quais os demais trabalhadores desfrutam. Conforme Moscovici, representar é categorizar:

Pela classificação do que é inclassificável, pelo fato de se dar um nome ao que não tinha nome, nós somos capazes de imaginá-lo, de representá-lo. De fato, representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação, de alocação de categorias e nomes. A neutralidade é proibida, pela lógica mesma do sistema, onde cada objeto e ser devem possuir um valor positivo ou negativo e assumir um determinado lugar em uma clara escala hierárquica. Quando classificamos uma pessoa entre os neuróticos os judeus ou os pobres, nós obviamente não estamos apenas colocando um fato, mas avaliando-a e rotulando-a. E, neste ato, nós revelamos nossa “teoria” da sociedade e da natureza humana.²⁹⁰

²⁸⁸ MOSCOVICI, 2015, p. 61-62.

²⁸⁹ Decreto Lei nº 5.859 de 1972.

²⁹⁰ Ibidem, p.62.

A partir desta construção simbólica, institui-se um lugar considerado como “ideal” para as mulheres negras e pobres na sociedade racista e sexista, o lugar de servir aos brancos sob más condições de trabalho, precária remuneração e desvalorização econômica e social.

Acredito que a contínua repetição da associação entre a atividade doméstica e o passado escravista brasileiro afeta negativamente o processo de constituição da identidade profissional das trabalhadoras domésticas. Autoras/es que se dedicaram ao estudo sobre a atividade apontaram para a recusa de muitas mulheres em se identificarem como trabalhadoras domésticas devido ao estigma que marca o trabalho doméstico. H. Saffiotti desenvolveu uma pioneira pesquisa de campo em Araraquara, na década de 1970, na qual entrevistou muitas trabalhadoras domésticas, buscando compreender o lugar do trabalho doméstico na sociedade capitalista. Tal estudo culminou na publicação da obra *Emprego doméstico e Capitalismo*. Um aspecto percebido durante a pesquisa foi o baixo número de trabalhadoras domésticas com a carteira assinada, um dos aspectos para tal fato seria o estigma que marca a profissão: “Sabe-se que muitas empregadas que têm pretensão de desempenhar outro tipo de ocupação encaram a ocupação doméstica como verdadeiro estigma, recusando o registro na medida em que ele perpetuaria a marca social.”²⁹¹

A obra *Casa-grande e Senzala* é a referência principal que subsidia essa associação entre o trabalho doméstico e a escravidão. Conforme Belarmino:

O cerne do argumento utilizado para compreender as possíveis origens do emprego doméstico sob essa ótica vem daqueles capítulos de *Casa-grande & senzala* em que Freyre apresenta, pormenorizadamente, (ou, para muitos, exageradamente) as influências do escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro. Nessas páginas, de forma mais precisa, Freyre detalha, de acordo com suas próprias palavras, a “influência do negro na cultura material e moral do brasileiro” e, cabe antecipar, quando desempenha tal tarefa, não deixa de mencionar a violência perpetrada no sistema escravagista que teve lugar no Brasil. Contudo, haveria em tal sistema, para o autor, uma certa harmonia na relação entre subordinadores e subordinados, já que desde o advento da sociedade patriarcal brasileira, antagonismos diversos viveriam em equilíbrio no país. [...] Freyre não escreveu sobre emprego doméstico, vale reafirmar. Elaborou um engenhoso tratado acerca da história da família brasileira. Todavia, sua análise nunca é de todo abandonada no que se refere à interpretação da relação entre patroas e empregadas domésticas na sociedade contemporânea brasileira. Se, por um lado, afirma-se que há hierarquizações e diferenciações no tocante a essa interação, sugere-se também, de outro lado, uma certa proximidade entre os personagens dessa história; ou seja, argumenta-se em favor da existência de uma certa intimidade que atenuaria antagonismos e tenderia a equilibrar as interações entre pessoas que possuem *status* diferentes.²⁹²

²⁹¹ SAFFIOTTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Emprego doméstico e capitalismo*. 1978, p.70.

²⁹² FREITAS, 2011, p. 203-204.

Proximidade física e distancia social, afetividade e violência são características presentes no trabalho doméstico. Tais aspectos verificados nas relações analisadas por Freyre conduziram, ao longo do tempo, à associação aqui percebida e contraposta.

Percebo que, em se tratando de estudar as configurações do trabalho doméstico ao longo da história brasileira, é necessário cuidado para não perder suas especificidades ao estabelecê-lo como continuidade das relações domésticas escravistas. Marc Bloch, em *Apologia da história*²⁹³, aponta o risco que o historiador corre ao se lançar na busca da origem das coisas e explicar os fenômenos históricos pelo seu pretense início. Segundo o autor, os seres humanos não necessariamente mudam o nome dos objetos, instituições e relações no mesmo ritmo em que estes se alteram. Daí que nos arriscamos ao tentar compreender um fenômeno por sua pretensa origem e, assim, perder sua especificidade no presente. Tal observação me serve, aqui, para pensar a insistência notada em vários discursos, em associar o trabalho doméstico remunerado exercido pelas mulheres brasileiras na contemporaneidade ao realizado no período escravista.

A denominação de CasaGrande dada ao condomínio no qual trabalham as domésticas na novela pode levar a/o telespectador/a a acessar o interdiscurso presente na sociedade brasileira que estabelece uma continuidade entre o trabalho doméstico realizado sob a escravidão e a atividade profissional desenvolvida na atualidade, ou seja, ainda que não haja nenhuma referência explícita à comparação entre o trabalho doméstico e o trabalho escravo na novela, o nome CasaGrande se interliga a outros discursos, acadêmicos, de movimentos sociais, midiáticos, dentre outros, e atualiza representações sociais que reiteram a associação entre trabalho doméstico e escravidão.

Para tanto, a noção de Interdiscurso auxilia na compreensão desta produção de sentidos sobre o trabalho doméstico. Conforme Orlandi, seu funcionamento na produção de sentidos ocorre da seguinte forma: “O que já foi dito, mas já foi esquecido, tem um efeito sobre o dizer que se atualiza em uma formulação. Em outras palavras, o interdiscurso determina o intradiscurso: o dizer (presentificado) se sustenta na memória (ausência) discursiva.”²⁹⁴. A leitura discursiva consiste segundo a autora em: “Considerar o que é dito em um discurso e o que é dito em outro, o que é dito de um modo e o que é dito de outro, procurando escutar o não-dito naquilo que é dito, como uma presença de uma ausência necessária.”²⁹⁵

²⁹³ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.56-60.

²⁹⁴ ORLANDI, 1999, p.82-83.

²⁹⁵ ORLANDI, 1999, p.34

Podemos compreender da seguinte forma: os vários discursos que ao longo do tempo relacionaram o trabalho doméstico à escravidão comporiam a memória (ausência) discursiva da qual fala a autora. A nomeação do condomínio de CasaGrande e Gilberto Freyre nomeando uma de suas torres, somada à presença de trabalhadoras domésticas uniformizadas, predominantemente negras, movimentando-se por seus espaços são elementos do intradiscurso, ou seja, o dizer (presentificado) que se sustenta na memória discursiva. Logo, mesmo que nas falas das personagens não haja nenhuma menção direta à associação aqui tratada, é possível que as/os telespectadores façam tal associação.

O discurso midiático atua na produção de sentidos, não apenas a partir da referência verbal explícita, mas na junção de elementos variados, como imagens em movimento, enquadramento, trilha sonora, textos, etc. Age com sentidos já presentes na sociedade, mas ao repeti-los contribui na sua manutenção.

Contudo, para que um efeito de verdade seja produzido, é preciso que as condições de produção sejam favoráveis. Nesse sentido, Orlandi afirma: “Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as consideramos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.”²⁹⁶

Para que a associação entre trabalho doméstico e escravidão faça sentido, é necessário que existam precedentes discursivos dessa associação. Tais precedentes são encontrados em outros discursos, como o literário, acadêmico, de movimentos sociais e inclusive nos discursos das próprias trabalhadoras domésticas, conforme mostra Suely Kofes: “É muito presente, na fala das empregadas domésticas, em geral, a referência à escravidão, presente como uma “sombra” na situação de trabalho vivida por elas, sombra reconhecidamente presente e a ser negada, isto é, negar-se como “escrava”, afirmar-se como pessoa.”²⁹⁷

A autora percebe que a referência feita pelas trabalhadoras entre o trabalho doméstico e a escravidão tem como objetivo sua negação. Entretanto, ainda que para negar, o sentido é repetido, o que demonstra sua persistência no imaginário social brasileiro.

Joaze Bernardino-Costa também menciona tal referência ao discutir a produção de conhecimento articulado à prática social das trabalhadoras domésticas através da organização e participação em sindicatos, considera que:

²⁹⁶ Ibidem, p.30.

²⁹⁷ KOFES, 2001, p.64.

O movimento das trabalhadoras domésticas produziu um conhecimento que articula raça, classe e gênero a partir da colonialidade do poder. Não é à toa a ênfase na escravidão como algo cheio de sentido ainda nos dias atuais. Esta ênfase não é uma estratégia de auto-vitimização, mas uma referência a partir da qual se produz um poder histórico e se pensa a atuação política, opondo-se ao mito da democracia racial e ao mito do bom senhor e da boa senhora.²⁹⁸

De acordo com o autor, tal menção à escravidão pelas trabalhadoras domésticas se constitui numa estratégia de resistência e oposição ao saudosismo presente no saber colonial acerca das relações próprias da sociedade escravista, essa relação é mencionada pelas trabalhadoras, entretanto, o fazem para rejeitar e denunciar as continuidades.

Não se pode afirmar sem um estudo de recepção, que a associação entre trabalho doméstico e escravidão na telenovela, a partir da nomeação do condomínio de CasaGrande, suscite reflexões aprofundadas nos/as telespectadores/as.

É preciso lembrar que a novela é exibida pela primeira vez no ano em que se discutia acirradamente a aprovação do projeto de emenda constitucional conhecido como PEC das domésticas. Ou seja, as condições de produção eram favoráveis à enunciação de tais sentidos. Num significado amplo, tal enunciação se ampara num interdiscurso que, ao longo do tempo, sustentou as representações das trabalhadoras domésticas eivadas de características atribuídas às escravizadas, havendo mesmo uma fusão entre a figura da escravizada e a da empregada doméstica. Os efeitos ideológicos de tal fusão podem ser percebidos na recusa por parte da sociedade em reconhecer nas trabalhadoras domésticas, sujeitos de direito, bem como, na permanência de relações extremamente violentas no trabalho doméstico, levando até mesmo às agressões físicas e sexuais, conforme discuti em pesquisa anterior²⁹⁹. Por outro lado, tal construção semântica, a associação entre trabalho doméstico e escravidão, presente na retórica das trabalhadoras domésticas e/ou militantes, serve como forma de contradiscurso, posicionamento de denúncia e recusa de relações de trabalho degradantes.

Considerando as possibilidades de transformação intrínsecas ao próprio funcionamento do imaginário, Tânia Navarro-Swain lembra que:

O imaginário opera, portanto, em dois registros: o da paráfrase, a repetição do mesmo sob outro invólucro; e o da polissemia, na criação de novos sentidos, de um deslocamento de perspectivas que permite a implantação de novas práticas. Assim, o imaginário, em suas duas vertentes, reforça os

²⁹⁸ BERNARDINO-COSTA, 2007, p. 98

²⁹⁹ SANTOS, 2009, 102-103.

sistemas vigentes /instituídos e ao mesmo tempo atua como poderosa corrente transformadora.³⁰⁰

Consideramos o imaginário como o conjunto das representações sociais que perpassa todas as instâncias de dada formação social. Nessa perspectiva, “o imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos discursos nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem”³⁰¹.

A importância de se tomar o imaginário social como objeto reside no importante papel que este desempenha nas formações sociais. Baczkó afirma que o imaginário funciona como regulador da vida social, sendo que “as referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem à mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais.”³⁰²

A noção de imaginário revela-se muito importante para o desenvolvimento desta proposta, visto ser a televisão um importante veículo de produção simbólica. Aprender as representações sociais que são construídas e veiculadas pelas telenovelas é um passo para compreender o imaginário social no período estudado e as formas pelas quais se constroem as hierarquias sociais, estabelecendo-se lugares subalternos para as mulheres que se dedicam às atividades domésticas remuneradas.

Segundo Machado,³⁰³ “o imaginário constrói realidades, institui valores e crenças, os quais passam a circular com valor de verdade, constituindo regimes de verdade históricos.”

Há, portanto, um duplo movimento, no qual a novela repercute sentidos que já se encontram na sociedade e, ao fazê-lo, contribui com sua permanência. Nesse viés, percebi que a novela atua na produção dos sentidos simbólicos sobre o trabalho doméstico. A exemplo desta manutenção de sentidos tradicionais, temos a reiteração da imbricação entre o trabalho doméstico e a escravidão. Tal construção simbólica, constantemente reiterada, contribui com a manutenção de tradicionais representações acerca do trabalho doméstico remunerado. Destas representações resultam efeitos práticos, como a violência física e simbólica presente no dia-a-dia de muitas trabalhadoras e a estigmatização da atividade profissional, que faz com que muitas trabalhadoras recusem até mesmo o registro em carteira de trabalho.

³⁰⁰ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *Você disse imaginário?* Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/sumario.htm> Acesso em: 02/10/2017

³⁰¹ BACZKO, 1985, p.311.

³⁰² Ibidem, p.310.

³⁰³ MACHADO, op cit., p.25.

Por considerar a novela como importante tecnologia de gênero, atuando de forma a influir na constituição das subjetividades, e levando em conta que o trabalho doméstico é uma das atividades na qual se encontra parcela significativa da mão-de-obra feminina remunerada, faz-se necessário aprofundar a análise dos sentidos simbólicos acerca do trabalho doméstico presentes na trama.

CAPÍTULO III

A PRODUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES ACERCA DO TRABALHO DOMÉSTICO REMUNERADO EM *CHEIAS DE CHARME*

3.1 O imaginário social e a teledramaturgia

As diferenciações sociais, *status*, distinções e subalternidades não podem ser explicadas única e exclusivamente pela desigualdade econômica verificada no âmago das formações sociais. Acredito que para além de pensar as assimetrias sociais e sua origem na desigualdade econômica, convém compreender o papel da produção simbólica no respaldo e sustentação destas divisões. Por esse viés de compreensão, neste capítulo, analiso os sentidos sobre o trabalho doméstico identificados na novela *Cheias de Charme*.

As representações sociais sobre o trabalho doméstico e as trabalhadoras domésticas presentes na novela atuam no processo de constituição do imaginário brasileiro, seja para manter tradicionais sentidos ou para alterá-los. As mídias, dentre elas a televisão, há muito têm seu potencial enquanto pedagogias sociais sopesado. Nesse sentido, Rosa Fisher aponta que:

Os meios de comunicação, de modo particular, a televisão, através de diversas estratégias de linguagem, de um lado, têm procurado mostrar-se como locus privilegiado de informação, de “educação” das pessoas, e, de outro, têm procurado captar o telespectador em sua intimidade, muitas vezes a possibilidade de se reconhecer em uma série de “verdades” veiculadas nos programas e anúncios publicitários.³⁰⁴

Nessa linha de pensamento, defendo que analisar as representações das domésticas e do trabalho doméstico na telenovela é compreender quais sentidos são socialmente compartilhadas pela sociedade brasileira contemporânea acerca destes sujeitos e relações. Problematizando a relação entre o referido conceito, a sociedade e os sujeitos que a compõem, Guaraschi pontua:

Uma representação social, como definida e entendida por essa teoria é, ao mesmo tempo, individual, pois ela necessita ancorar-se em um sujeito, como, do mesmo modo, social, pois existe "na mente e na mídia", como diria Moscovici. Ela está na cabeça das pessoas, mas não é a representação de

³⁰⁴ FISCHER, 2001, p.248.

uma única pessoa; para ser social ela necessita "perpassar" pela sociedade, existir a certo nível de generalização. Uma representação social distingue-se, pois, de uma simples representação mental, que pode ser singular.³⁰⁵

As representações sociais presentes na trama não são exclusivamente resultado da idealização dos/as autores/as e diretores/as da mesma, o que lhes daria a classificação de representações mentais, individuais, mas são constituídas a partir do lugar em que esses autores/as e diretores/as se encontram e buscam estabelecer diálogo com a sociedade do período no qual foram produzidas e difundidas, portanto, são representações sociais coletivas.

Há uma relação dialógica, as construções simbólicas veiculadas nas mídias, aqui em específico pela televisão, são oriundas das relações sociais e, ao mesmo tempo, são mantidas e renovadas a partir da produção midiática, dentre outros meios de produção simbólica, como a cultura escolar, familiar, religiosa etc. Rafael R. Hagemeyer, discutindo a relação entre o conhecimento histórico e os audiovisuais, compara a forma como audiovisuais distintos, TV e Cinema, ganharam *status* diferentes para os intelectuais ao longo do tempo:

Enquanto o cinema ganhava estatuto de “cultura” ou “obra de arte” em círculos universitários, a televisão parecia afundar no entretenimento vazio e alienante. Os intelectuais se comportavam como se a comunidade acadêmica não assistisse à televisão, ou como se a televisão não tivesse importância no mundo. Ao longo dos anos 1960, a universidade construiu em torno de si uma verdadeira trincheira de livros: o texto escrito como única fonte legítima de conhecimento. Mas a partir dos anos 1970 a influência social da televisão nas sociedades ocidentais não pôde ser mais ignorada: ela era o mais eficaz meio de alienação, a mais poderosa difusora da ideologia capitalista. Desqualificar tudo o que fosse veiculado pela televisão era não apenas natural, mas necessário.³⁰⁶

A análise histórica da produção televisiva passa, assim, entre as décadas de 1960 e 1970, do descaso à desqualificação, o que adiou o estudo de seu impacto nas sociedades humanas, desde seu advento. Ainda conforme Hagemeyer, a partir de 1970, não é mais possível aos historiadores seguirem ignorando o impacto dos produtos televisivos na configuração dos imaginários sociais:

A pesquisa histórica se vê, portanto, diante da televisão como meio fundamental que com seu fluxo organiza o modo como a sociedade se representa e representa as transformações ao longo do tempo. Não seria exagero talvez dizer que sem ela seria impossível analisar as múltiplas temporalidades das sociedades contemporâneas. Assim sendo, parece que um historiador seriamente preocupado com as transformações ocorridas nos

³⁰⁵ GUARASCHI, 2000, p.36.

³⁰⁶ HAGEMEYER, R.R. *História e audiovisual*. BH: Autêntica, 2012, p. 34-35.

últimos 50 anos não poderia dispensar a forma como elas foram representadas pela programação televisiva, dado o seu caráter hegemônico no imaginário social desde então. Depois do cinema, a televisão se consolidou como construtora de mitos, por sua vocação verbo-narrativa, por sua forma característica de usar as imagens não apenas para contar histórias de forma fidedigna ou fantasiosa, mas sobretudo para transformar os episódios e personagens em mitos que se sedimentam no imaginário social numa amplitude jamais vista.³⁰⁷

Nesse viés de compreensão, a televisão não apenas encena o real, mas atua na sua configuração, conforme Serge Moscovici: “o que as sociedades pensam de seus modos de vida, os sentidos que conferem a suas instituições e as imagens que partilham, constituem uma parte essencial de sua realidade e não simplesmente um reflexo seu.”³⁰⁸

Ao ser analisada como uma fonte histórica, a novela, produto televisivo, proporciona uma leitura acerca da sociedade do período no qual foi produzida. Compreendo as fontes históricas como meios através dos quais nos é permitido ler a sociedade na qual situa sua produção. Sua análise crítica permite a aproximação com os sujeitos, formas de pensamento e práticas sociais de dada época, considerando que a própria análise histórica se situa num período e lugar, aqui em específico, a fonte que analiso é contemporânea do período em que me situo enquanto historiadora, ou seja, as primeiras décadas do século XXI. Conforme Castoriadis,

Não existem lugar e ponto de vista exterior à história e à sociedade, ou “logicamente anterior” a estas, onde nós pudéssemos situar para fazer sua teoria. [...] Todo pensamento da sociedade e da história pertence em si mesmo à sociedade e à história. Todo pensamento, qualquer que seja ele e qualquer que seja seu “objeto”, é apenas um modo e uma forma do *fazer* social-histórico.³⁰⁹

Há que se considerar o caráter imagético da fonte histórica telenovela, o que lhe confere características distintas das fontes impressas, tradicionalmente utilizadas pelos/as historiadores/as. Assim se fazem necessárias algumas considerações acerca da potencialidade das imagens e de sua utilização na produção historiográfica. Jacqueline Wildi Lins, em seu artigo *Arte, Imagem e Memória*, ao analisar o trabalho de Aby Warburg, aponta para algumas importantes considerações sobre a prática historiográfica e a relação desta com as imagens:

³⁰⁷ HAGEMEYER, 2012, p.93.

³⁰⁸ MOSCOVICI, 2015, p.173.

³⁰⁹ CASTORIADIS, Cornelius. *A imaginação social*. 1982, p.13.

A imagem como concreção nova, interpenetração crítica do passado e do presente, sintoma da memória e arquivo, é exatamente aquilo que produz a história. Enfim, autores que propõem que a escrita da história seja o sintetizar de uma montagem como imagem dialética onde o olhar arquivista do sujeito historiador seja guiado por imagens de diferentes temporalidades que residem na memória não como passado mas como presente.³¹⁰

O alemão Warburg foi um historiador de arte que constituiu um importante acervo de história da arte. De acordo com Jacqueline Lins, o estudioso, hoje considerado o fundador da História Social da Arte, dedicou sua atenção às formas, ou seja, às imagens, não as dissociando do estudo de suas funções. Ao sobrepor imagens de diferentes períodos históricos, Warburg resume o olhar dos/as historiadores/as que, através das fontes, justapõem e comparam períodos históricos distintos. Em Warburg as imagens são consideradas como realidades históricas que se inserem num movimento de difusão de cultura

Considero de grande valia as contribuições de Warburg para pensar as imagens e sua relação intrínseca com o fazer histórico. Malgrado as diferenças, as imagens que analiso são expoente da cultura do momento histórico em que foram produzidas e, portanto, dão a ler as relações e os sentidos vigentes naquele momento histórico, além do mais, têm filiações históricas com as representações sociais e imagéticas de outros períodos históricos no que concerne aos sujeitos e relações aqui analisados, ou seja, o trabalho doméstico e as trabalhadoras domésticas.

Conforme Lins:

Warburg pede que se desça às profundezas da tessitura que liga o espírito humano à matéria estratificada anacronicamente, pede que se repense, na imagem as relações do agora com o outrora. Enfim, propõe um modelo de história tendo em vista o anacronismo: Um novo modelo de temporalidade, uma nova forma de colocar a imagem no centro de todo pensamento sobre o tempo. Assim, diante da imagem e diante do tempo não existe história sem anacronismo, ou seja, a montagem.³¹¹

Essas considerações de Lins sobre a relação da obra de Warburg com o fazer historiográfico, fizeram-me refletir sobre o problema histórico ao qual me propus. Warburg buscou na composição de uma enciclopédia (Atlas Minemosine) que comportava produções artísticas (imagens) de vários períodos, as *phatosform* (formas de emoção) e, ao fazê-lo, privilegiou o anacronismo, com vistas a compreender com que movimentos e gestos, através

³¹⁰ LINS, 2010, p. 104.

³¹¹ Ibidem, p.108.

dos tempos, os seres humanos expressaram-se artisticamente, que formas usaram. Meu movimento consiste em, por meio da análise de *Cheias de Charme*, discutir as representações das domésticas, por considerar que esse produto midiático (imagético) não está desvinculado das representações que historicamente foram constituídas sobre esses sujeitos e suas relações. Minha fonte foi produzida no tempo presente, entretanto, comporta representações de outros períodos históricos e é expoente do imaginário social brasileiro sobre as trabalhadoras domésticas. Conforme Cornelius Castoriadis:

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos.³¹²

O simbólico e o material não se dissociam, mas se entrelaçam na composição da sociedade, o imaginário é dinâmico e historicamente constituído, logo, não pronto e acabado. Os aspectos simbólicos têm tanta pertinência quanto os aspectos materiais na configuração da história das sociedades humanas, conforme Castoriadis:

Só existe história porque os homens comunicam e cooperam num meio simbólico. Mas esse simbolismo é ele próprio criado. A história só existe na e pela “linguagem” (todas as espécies de linguagem) mas essa linguagem, ela se dá, ela constitui, ela transforma. Ignorar esse lado da questão é estabelecer para sempre a multiplicidade dos sistemas simbólicos (e por conseguinte institucionais) e sua sucessão como fatos brutos a propósito dos quais nada haveria a dizer (e ainda menos a fazer) eliminar a questão histórica por excelência: a gênese do sentido, a produção de novos sistemas.³¹³

Nesse viés, a contínua repetição de determinadas imagens nos meios audiovisuais, aqui em específico considero a telenovela, opera nos processos de subjetivação-objetivação dos/as telespectadoras, instituindo posições de sujeitos, bem como exclusões e abjeções.

³¹² CASTORIADIS, 1982, p.13

³¹³ Ibidem, p.168

3.2 Os sentidos sobre raça na construção do trabalho doméstico e das mulheres que dele se ocupam como abjetos em *Cheias de Charme*

Alardeada como a novela que iria valorizar as trabalhadoras domésticas, o desenrolar de *Cheias de Charme* não faz jus a essa ideia. As três protagonistas antes da metade da trama abandonam o trabalho doméstico para se dedicarem à carreira de cantoras formando o trio denominado *Empreguetes* cujas músicas falam das vicissitudes da atividade doméstica remunerada e dos sonhos de ascensão social. Para além de deixarem o trabalho doméstico, em vários trechos da trama, observamos sentidos negativos acerca da atividade nas falas das personagens.

Ao longo da trama, fica explícito que Rosário não se identificava como empregada doméstica antes da divulgação do clipe *Vida de Empreguete*. Após esta ocorrência, passa a se auto denominar *empreguete*. Tal epíteto se relaciona com a carreira de cantora e não com a profissão, visto que, deixa de trabalhar como doméstica.

Porém, antes de se fazer conhecida, Rosário decidiu ingressar na casa de Chayene como cozinheira, com o intuito de se aproximar dos cantores famosos. Sua decisão de se empregar como doméstica foi mal recebida pelo seu pai. No capítulo 3, Rosário conta ao pai sobre seu novo trabalho:

Sidney: “Você tá me enrolando Maria do Rosário, você falou, falou e ainda não me disse que emprego novo é esse que você arrumou.”

Rosário: “Papito, assim, é porque não tá certo, certo, certo, entendeu? Mas, eu tô batalhando pra trabalhar na casa da Chayene! A cantora! É a chance pra ficar próxima do meio musical.”

Sidney: “Você vai fazer o quê lá na casa da Chayene?” (Braços cruzados)

Rosário: “Então, eu vou ser assim, tipo uma personal chef.”

Sidney: “Personal chef? Então você vai orientar a cozinheira dela? É isso?”

Rosário: “Eu mesma vou cozinhar pra ela.”

Sidney: “Você tá me dizendo que você vai trabalhar de empregada doméstica? É isso?”

Rosário acede com um meneio de cabeça.

Sidney: “Não! Não foi pra isso que eu te criei!” (sai do quarto)



Figura 24: Sidney e Rosário discutem. Fonte: Imagem copiada do capítulo nº 4, exibido em 19/04/2012. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 05/06/2017

No capítulo 4, do qual foi recortada a Figura 24, Rosário continua tentando convencer o pai a apoiar sua decisão, mas Sidney afirma em tom inconformado:

“Não adianta Rosário, você não vai me convencer que trabalhar de empregada doméstica, na casa de uma cantora vai ser bom pra sua carreira de cantora.”

O tom que utiliza, bem como a ênfase nos termos “empregada doméstica” e “isso” produzem o efeito de sentido negativo em relação à atividade. Sua recusa em aceitar que a filha trabalhe como doméstica e a fala “não foi pra isso que te criei”, atribuem ao trabalho doméstico o significado de desprezível. A personagem Sidney, pai de Rosário, considera o trabalho doméstico remunerado uma atividade menor, inferior, logo, não adequada à sua filha. Essa reiteração presente em outros trechos da trama constituem como inferior e abjeta a atividade exercida por milhões de brasileiras, possíveis telespectadoras.

A questão que proponho e que pode ser melhor explicitada a partir da análise comparativa com as outras personagens domésticas que aparecem no capítulo anterior, é a seguinte: O trabalho doméstico remunerado é adequado a quais mulheres? Características étnico-raciais não brancas são importantes na constituição das personagens trabalhadoras domésticas? Uma jovem loira não representaria apropriadamente o papel de empregada doméstica? Conforme Lauretis, em trecho já citado neste texto, significados culturais de masculino e feminino se conjugam a outros sentidos, estabelecendo hierarquias sociais. Na

constituição da personagem Rosário e das demais personagens domésticas da novela, temos gênero e etnia se interligando na instituição de lugares adequados às personagens a partir de critérios étnico-raciais.

Lauretis considera Gênero como representação, ou seja, sentidos que se conjugam a outros e instituem identidades ou não identificações, sistemas de valoração e hierarquias sociais. Aqui temos a construção das personagens trabalhadoras domésticas conjugando elementos étnico-raciais e geracionais e, paralelamente, a instituição do trabalho doméstico como atividade inferior, desvalorizada e estigmatizada. Anne McClintock, ao problematizar as implicações de gênero, raça e classe no Imperialismo do século XIX, destaca a necessidade de se compreender a interligação entre as três categorias:

Raça, gênero e classe não são distintos reinos da experiência, que existem em esplêndido isolamento entre si; nem podem ser simplesmente encaixados retrospectivamente como peças de um *Lego*. Não, eles existem *em* relação entre si e *através* dessa relação, ainda que de modos contraditórios e em conflito.³¹⁴

Nesse viés, a constituição da personagem Rosário como não adequada à profissão de trabalhadora doméstica poderia passar despercebida, os sentidos nas falas do personagem Sidney poderiam não ser notados, entretanto, observo tais sentidos como um contraponto para a constituição das personagens negras. Considero que tais elementos percebidos na criação da personagem produzem sentido em contraste com a constituição das personagens Maria da Penha, Valdelícia, Jurema e Gracinha, visto que estas são constituídas como essencialmente domésticas, não se desprendem do trabalho doméstico mesmo quando podem fazê-lo, e, em momento algum, a funções domésticas são consideradas a elas inadequadas por outras personagens.

Desta forma, a trajetória das personagens trabalhadoras domésticas na trama, explicita que, no imaginário social brasileiro, as mulheres negras são avaliadas como mais apropriadas ao trabalho doméstico que as mulheres brancas, enquanto o trabalho doméstico é investido de sentidos de inferioridade.

Nessa comparação, é possível perceber como a telenovela exerce a função de tecnologia de gênero ao repetir a representação tradicional das mulheres negras como essencialmente domésticas, enquanto o trabalho doméstico é constituído como atividade menor, inferior. Num mesmo movimento, a telenovela associa um segmento social (mulheres

³¹⁴ MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: editora da Unicamp, 2010, p.276.

negras) a uma atividade profissional (trabalho doméstico), enquanto a mesma atividade é depreciada. Considero que tal repetição de sentidos negativos atua na forma como as trabalhadoras domésticas são vistas e tratadas socialmente, na morosidade do legislativo em reconhecer e equiparar a profissão às demais, bem como no processo de constituição da identidade profissional das mulheres que exercem a profissão.

Quem lê esse texto, pode se contrapor a tal raciocínio, afirmando que, historicamente, o trabalho doméstico foi instituído como atividade menor e delegado às mulheres negras. Antecipando-me a tais posicionamentos, reitero que, em momento recente, no ano de 2012, a fonte aqui analisada repercutiu os mesmos sentidos que historicamente foram constituídos sobre o trabalho doméstico remunerado e acerca das trabalhadoras domésticas e, ao repeti-los, por sua vez, funcionou como tecnologia de gênero ao constituir representações, cujos efeitos entrevemos.

Em diversos momentos da trama, o trabalho doméstico é referido como uma atividade inferior, e, portanto, mal vista socialmente. Essa acepção negativa do trabalho doméstico é perceptível na análise da próxima personagem.

3.3 Cida/Cinderela: o trabalho doméstico como ignominiosa herança

Maria Aparecida (interpretada por Isabelle Drummond) é uma das três protagonistas da novela *Cheias de Charme*. Vários elementos presentes na composição da personagem se assemelham à protagonista do conto de fadas *Cinderela*.

De acordo com Ana Lúcia de Souza Azevedo *Cinderela* tem precedentes muito longínquos no tempo, sendo narrado na China Medieval, com características diferentes das que conhecemos. Comum na oralidade da Europa pré-moderna, foi transcrito para a literatura escrita por Charles Perrault na França do final do século XVII compondo o conjunto de contos infantis do mesmo autor denominado “Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha mãe gansa (*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma Mère l’Oye*). Compõe também o conjunto de contos publicados pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm na Alemanha com o título *Contos de fadas para crianças e adultos (Kinder und Hausmaerchen 1812-1822)*”³¹⁵

³¹⁵ AZEVEDO, Ana Lúcia de Sousa de. Versões de Cinderela no Brasil de hoje: Quem conta um conto aumenta um ponto? Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2008, P.17

Com marcante presença na oralidade brasileira, a matriz discursiva do conto Cinderela ecoa na teledramaturgia, a partir da composição de personagens femininas que são humilhadas durante o desenvolver da trama e sonham com um “final feliz”, ascensão social através de casamento com pessoa rica, ou outro imprevisto da sorte, como a fama repentina, o que ocorre com as protagonistas de *Cheias de Charme*. Inclusive tal matriz discursiva é bem adequada ao propósito das telenovelas em se tornarem atraentes para os anunciantes de produtos diversos. De acordo com Cristiane Costa:

A lógica de Cinderela é a própria ideologia da publicidade, por natureza desterritorializada, interessada na dissolução das fronteiras culturais pela formação de um “público” capaz de compartilhar um mesmo conjunto transnacional de códigos, ícones e mitos. Desde o início, a propaganda, o marketing e os espaços publicitários não se apresentam como contingenciais, e sim parte fundamental da mensagem da telenovela.³¹⁶

Assim há a apropriação de uma matriz discursiva que já compõe a tradição oral brasileira e que é posta a serviço do objetivo da telenovela de divulgar produtos e formar um público consumidor que se identifique com as personagens e, logo, possa consumir os produtos que estas anunciam, e que são apresentados também nos intervalos da trama.

Conforme já aludi neste texto, Maria Aparecida nasceu na casa dos empregadores de sua mãe, cresceu brincando com as filhas da patroa, Sônia Sarmento, cujas características se assemelham à madrasta má de Cinderela, pois vive urdindo estratégias para prejudicar e humilhar a empregada.

Com o falecimento de sua genitora, Cida ficou sob a guarda de outra empregada, Valdelícia, interpretada por Dhu Moraes, que é sua madrinha. Explorada durante toda a infância e adolescência no trabalho doméstico em troca de casa, comida, materiais escolares e roupas descartadas pelas filhas do casal, Cida cresceu bela, humilde e bondosa, como a heroína do conto. Suas amigas de infância e filhas dos patrões, Isadora e Ariela também portam elementos das personagens do conto de fadas, são maldosas, mal-educadas e gostam de humilhar a empregada, sendo que Ariela é gorda³¹⁷ como a personagem Drizella do conto.

³¹⁶ COSTA, 2000, p.89.

³¹⁷ Essa característica é utilizada para produzir um tom de humor em relação à personagem, seu peso é associado à voracidade com que come e por falar descontroladamente. Ao mesmo tempo, por não caber nas roupas caras que compra, vive tentando regimes e dietas para emagrecer. Há uma matriz discursiva nos produtos televisivos que associa o gordo/a gorda à condição de sujeito engraçado, do qual se deve rir ou que provoca o riso. É necessário refletir sobre os efeitos dessa representação nos processos de subjetivação/objetivação.

Quando Maria Aparecida completa 19 anos, é chamada pelos patrões para uma conversa sobre seu futuro. De uniforme e muito animada, se dirige à sala, acredita que pagarão seus estudos conforme confidenciara com Valdelícia anteriormente. Na sala se desenvolve o seguinte diálogo:

Cida: “Mandaram me chamar?”

Patrão: “Mandamos sim, Aparecida.”

Patroa: “Então Maria Aparecida, você mora nesta casa desde que nasceu e você sabe que temos um carinho muito grande por você.”

Cida: “Eu também gosto muito de vocês dois, das meninas.”

Patroa: “E nunca deixamos te faltar nada. Desde que sua mãe morreu nós te demos uma boa mesada e ajudamos com material escolar, em troca você dá uma mãozinha à sua madrinha no serviço.”

Cida: “Não me custa nada.”

Patrão: “Bom, mas agora nós temos que pensar no seu futuro (dá dois passos à frente). É claro que nós vamos continuar cuidando de você, mas de outra maneira.”

Cida (entusiasmada): “Parece que vocês leram meus pensamentos, ou então foi a danada da madrinha que falou, ontem mesmo eu tava pensando nisso...Ai desculpa! (interrompe-se) Pode falar o que o senhor tava falando.”

Patrão: “Pois então, D. Sônia e eu conversamos e resolvemos regularizar sua situação nesta casa, você já fez 19 anos (Close no rosto sorridente de Cida que vai se alterando conforme ouve o patrão) e já passou da hora da gente assinar sua carteira, então a partir de agora você passa a ganhar um salário como doméstica.” (Close no rosto do patrão que sorri e na sequência um close no rosto de Cida que está com expressão atônita)



Figura 25: Sequência “Expressão facial de Cida ao saber que terá a carteira de trabalho assinada.” Fonte: Episódio 4, exibido em 19/04/12, disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 06/07/2017

(Cida baixa a cabeça e lágrimas correm pelo seu rosto)

Sônia: “Você vai continuar morando nesta casa e tendo ajuda para os estudos, olha é uma oportunidade que poucas meninas de sua idade têm.”

Conforme evidenciei no início deste capítulo, a novela *Cheias de Charme* foi anunciada como uma trama que iria “valorizar” a profissão de empregada doméstica, conforme as palavras de seus autores durante a reunião com representantes da OIT, das trabalhadoras domésticas e da ex-secretária de políticas públicas para as mulheres. Tendo como referência essa afirmação de pretensa “valorização” da profissão de empregada doméstica é que farei algumas considerações sobre a cena descrita, o momento em que os patrões da personagem Cida anunciam-lhe que irão regularizar a sua situação de trabalho.

Até o momento em que ouve a proposta dos patrões de assinarem sua carteira como empregada doméstica, a jovem Cida acreditou que era “tratada como se fosse da família” pelos mesmos, conforme eles afirmavam. Entretanto, seu *status* na casa era o de criada³¹⁸ doméstica. Essa é a situação de inúmeras meninas e adolescentes no Brasil, na América Latina e Caribe. Em notas publicadas pela OIT, são divulgadas as seguintes informações acerca da exploração do trabalho infantil doméstico:

As cifras que envolvem os menores de idade que realizam trabalho doméstico não expressam sua real dimensão, em especial sobre as crianças mais novas, que são muitas vezes declaradas como familiares ou afilhadas de seus empregadores. Ainda, geralmente não se considera que realizam um trabalho, mas uma extensão das obrigações que têm em suas casas ou para com seus benfeitores. Ainda que seja difícil saber quantos meninos e meninas estão submetidos ao serviço infantil doméstico na América Latina e Caribe, se calcula que são mais de dois milhões e quase 90% são meninas (OIT, 2004). [...] A erradicação do trabalho infantil doméstico está diretamente relacionada com o combate à pobreza na América Latina e Caribe, assim como a oferta e ampliação de uma educação de qualidade a todas as meninas, meninos e adolescentes. São as situações de pobreza no campo e na cidade que geram situações como a das "criaditas", "ahijadas", "filhas de criação", "restàvek", as meninas que desde muito cedo os pais enviam ou "dão" para uma família que se encarregará de seu cuidado em troca de habitação e educação, na esperança de que isto as conduza a melhores condições de vida. Estas meninas, em um enorme número de casos, não formam "parte da família", mas atrás desta denominação se transformam em pequenas trabalhadoras domésticas, sem oportunidades de estudo e de uma infância e adolescência saudáveis. São também as vítimas frequentes de assédio moral e sexual e maus tratos.³¹⁹

A situação de Maria Aparecida, personagem da novela *Cheias de Charme*, é semelhante à de inúmeras crianças e adolescentes no Brasil, América Latina e Caribe, conforme os dados citados. Ou seja, o texto ficcional toca num aspecto importante sobre o trabalho doméstico: a exploração do trabalho de crianças e adolescentes. Mas ao contrário das inúmeras meninas exploradas no trabalho doméstico, Cida não sofreu abuso sexual e frequentou a escola até concluir o Ensino Médio.

³¹⁸ O termo criada é comumente utilizado como sinônimo de empregada doméstica, sua origem se relaciona ao costume de se criar meninas para servir-se de seus serviços domésticos. Tem-se referência deste costume em várias regiões do mundo, muito presente na América Latina e especialmente no Brasil, interligado ao passado escravista. As crianças, tanto meninas quanto meninos eram também denominados “crias da casa”. Aqui o utilizo tendo em vista que Cida foi criada pela família Sarmento com o intuito de se apropriar de seu trabalho doméstico.

³¹⁹ OIT, 2011, p. 2.

Ao longo do tempo, Maria Aparecida cultivou a ilusão de ser parte da família dos patrões e fica triste ao saber que terá a carteira de trabalho assinada. O convívio na casa da família rica acabou por provocar-lhe uma crise de identidade. Maria Aparecida se via como parte da família dos patrões, mesmo desempenhando as funções de empregada doméstica e usando uniforme. A assinatura da carteira findaria com qualquer dúvida acerca de seu lugar na casa da família Sarmiento. Antes da cena descrita, a personagem havia confidenciado à madrinha que iria fazer cursinho para tentar vestibular para jornalismo. Assim, ao ser chamada para uma conversa sobre seu futuro com os patrões, imaginou que estes pagariam seus estudos. Ao ouvir a proposta do patrão, sentiu serem frustrados os seus anseios.

Nesta cena descrita, os enquadramentos e movimentos de câmera são importantes na produção do tom de rejeição da personagem em relação à profissão de trabalhadora doméstica. Num primeiro momento, a câmera é aberta, mostra a sala de móveis claros, os patrões bem vestidos, o marido mexendo na pasta de trabalho, demonstrando pressa, e a esposa calma, vestida em tons claros, sentada no sofá branco. A criada de uniforme adentra o ambiente limpando as mãos no avental, com gestos de subserviência, permanece de pé enquanto que a patroa está sentada. Durante a fala dos patrões, vai da euforia inicial às lágrimas.

A conversa atinge o ápice quando Cida entende a pretensão dos patrões em assinar sua carteira como empregada doméstica. O close vai do rosto sorridente do patrão ao rosto da jovem, que de sorridente, passa às lágrimas. A sonoplastia, um som grave de piano, também produz o sentido de decepção e tristeza. Em momento nenhum a personagem rejeita a proposta ou se diz insatisfeita. O desânimo de Maria Aparecida com a proposta de regularização de sua situação trabalhista se explicita pelas expressões, evidenciadas pelos enquadramentos, sonoplastia e pelas lágrimas da personagem.

Neste ponto, uma questão me desperta a atenção: em que medida a criação de uma novela na qual a protagonista, uma trabalhadora doméstica, fica decepcionada em ter sua carteira de trabalho assinada, depois de anos de exploração, contribui para a valorização da profissão? Num momento em que se discute a regulamentação de novos direitos trabalhistas para as domésticas, a novela aborda o tema da precariedade da situação de trabalho das empregadas domésticas e a questão da exploração do trabalho infantil a partir da personagem Maria Aparecida. Mas essas referências se fazem a partir da elaboração de dramas privados, na urdidura dos mesmos são combinados outros elementos como, por exemplo, a matriz discursiva do conto de fadas *Cinderela*.

Cida é a doméstica “branca” , considerada bonita de acordo com os padrões da indústria da moda atual, alta, magra, de pernas longilíneas, traços europeizados e cabelos alisados. Suas linhas fenotípicas permitiram que se passasse por filha dos patrões diante de um jovem rico que conheceu numa festa (tal qual Cinderela que conhece o príncipe num baile). Passa a sair com esse jovem e oculta do mesmo sua condição de doméstica, conta que foi criada pela família Sarmiento como filha (tal qual Cinderela, oculta do jovem sua condição de criada).

Cida, assim como *Cinderela*, é uma jovem cuja beleza, para além da aparência, reside em suas virtudes, pois é meiga, gentil, estudiosa e carinhosa com sua madrinha, contrastando com as filhas da patroa, uma das quais é obesa, gluttona e tagarela, ao passo que a outra é magra, falsa e fútil, tendo sido também obesa na infância. Aqui, cabe salientar que nos discursos midiáticos, ao mesmo tempo em que os padrões de magreza são reiterados, os/as obesos/as são ridicularizados/as ou instruídos a buscarem o emagrecimento. Tais discursos estão presentes nas revistas, nos programas televisivos matinais, nos discursos publicitários e também nas novelas, em que o corpo gordo é associado à doença, à comicidade e à má educação. Em *Cheias de Charme*, esse discurso também se fez presente, tanto na constituição da personagem Ariela e, de forma menos óbvia, na personagem Jurema.

A telenovela estabelece intertextualidade com vários outros textos, sendo o conto *Cinderela* uma das importantes matrizes discursivas presentes nas telenovelas brasileiras e mexicanas, conforme demonstra Cristiane Costa:

O primeiro mito de Cinderela é o da pobre menina rica. A gata borralheira não é uma garota qualquer. Cinderela nasceu em berço de ouro e, em seu sonho, espera o restabelecimento de sua situação original, a reintegração à sua classe de origem. Reintegração que, mesmo quando convidada a um baile democrático, junto com “todas as moças do reino”, somente é possível quando, num passe de mágica, ela passa a ostentar todos os símbolos de *status* da nobreza: carruagem, vestido, joias, sapatos. A paixão do príncipe é imediata. Mas seria, se conhecesse a bela metida em andrajos, com uma vassoura na mão? O mito é usado até hoje nas telenovelas porque, apesar de sua improbabilidade histórica, junta duas fantasias: ascensão social e amor. [...] Subliminarmente, sugere que bastaria à classe mais baixa ostentar os meios de distinção simbólica da classe dominante para “conquistá-la”. Um ideal feito sob medida para a sociedade de consumo.³²⁰

Conforme foi discutido num capítulo precedente, a ideia de que o acesso ao consumo promove a equiparação entre as grupos sociais, perpassa toda a trama. É a partir do acesso

³²⁰ COSTA, 2000, p.28

aos bens de consumo, por meio da sorte, que as “empreguetes” têm suas situações de vida alteradas, não via transformação nas condições de trabalho enquanto domésticas, mas, a partir de um golpe de sorte. Assim, Cida se sente mal ao saber que sua carteira de trabalho seria assinada, o que a fixaria na posição de empregada doméstica, inviabilizando a mobilidade social via casamento com o “príncipe”. Conforme Cristiane Costa:

Tradicionalmente, as heroínas das telenovelas obedecem à lógica individualista de Cinderela, em que a transgressão não consiste na oposição à exploração legitimada de uma classe, mas em transpor limites do próprio grupo. A ascensão social é o tema principal das histórias de amor a que assistimos diariamente.³²¹

A autora defende que a matriz discursiva de *Cinderela* se adéqua aos propósitos da sociedade de consumo e a ideia de ascensão social individual presente nas telenovelas mexicanas e brasileiras. Para se transformar em dama aceitável e comparecer ao baile, Cinderela precisou portar objetos que permitissem seu ingresso no mundo dos nobres, vestido, adereços, carruagem, lacaios, etc. As empregadas domésticas de *Cheias de charme* também ascendem e passam a ostentar objetos e bens anteriormente não acessíveis. A elevação social se dá a partir da fama, quando então deixam o trabalho doméstico e passam a consumir bens e produtos anteriormente restritos às famílias das patroas. A transformação social é seletiva, não contempla o coletivo das trabalhadoras domésticas, mas apenas alguns indivíduos, conforme já tratei em capítulo anterior.

Em se tratando de *Cheias de Charme*, que tem como principal tema o trabalho doméstico, o conto Cinderela se adequou bem. A gata borralheira era a encarregada de todo o trabalho no castelo como forma de humilhação imposta pela sua madrasta e pelas filhas desta. Ao longo da novela, o mito é retomado para dar sequência à trajetória da jovem empregue rumo ao sucesso e à fama.

A cena descrita a seguir corresponde a um recorte do capítulo 12. Após ficarem sabendo que Cida está namorando o filho de um rico empresário curitibano, os patrões da moça ficam interessados, por desejarem transformar o tal empresário em cliente do escritório de advocacia da família. Assim, a patroa chama Cida para uma conversa.

Valdelícia cuida das plantas à beira da piscina, enquanto Cida arruma as almofadas das poltronas. Sônia surge e caminha em direção às domésticas, nesse momento começa a tocar ao fundo uma música instrumental que acompanha as cenas nas quais as personagens

³²¹ Ibidem, p.89

estão planejando algo. A câmera sobe e propicia uma visão panorâmica dos vários espaços em torno da imensa piscina.

Cida: “O que houve D. Sônia? Aconteceu alguma coisa?”

Sônia: “O Ernani me contou que você conversou com ele, que você tá de namoro sério.”

Cida: (Em tom preocupado) “É verdade.”

Valda presta atenção à conversa, Sônia percebe e ordena:

“Valda pega um suquinho pra nós, por favor.”



Figura 26: Sequência: “Cida é chamada para uma conversa com Sônia, Valdelícia observa”.

Fonte: Imagem extraída do capítulo 12. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>
Acesso em: 06/07/2017

Cida: “Pode deixar que eu pego, D. Sônia.”

Sônia: “Não, deixa que a Valda pega. Senta aqui pertinho de mim. Eu quero saber tudo o que está se passando nesse coraçãozinho aí.”

Valdelícia sai. Toca um trecho instrumental da trilha sonora da personagem, sugerindo que Cida contou tudo à patroa. Na sequência, Cida diz:

Cida: “Foi assim que aconteceu. Como num sonho, sabe?”

Sônia: “Como num conto de fadas. A gata borralheira e o príncipe encantado. E olha, eu vou ter muito orgulho de ser a fada madrinha dessa história, viu?”

Nesse fragmento, a matriz do conto de fadas *Cinderela* é explicitada, entretanto o que se destacou em minha análise desta cena foi o estabelecimento da assimetria com base na etnia. Cida e Valdelícia estão à beira da piscina ocupadas em suas funções domésticas e são

interrompidas pela entrada da patroa. A tentativa de aproximação desta para com a doméstica branca ocorre paralelamente à reiteração do lugar de servilismo da doméstica negra.

Cida ocupa um lugar privilegiado em relação à Valdelícia e outras mulheres negras da trama, visto que, apesar da situação de exploração, por ser branca pode incursionar pelo “mundo” dos patrões, diferentemente das domésticas negras, o que destaca o peso da questão racial na configuração das desigualdades socioeconômicas no Brasil. Na cena da qual foi recortada a Figura 26, Valdelícia presta atenção à conversa e recebe ordem de Sônia para que se retire e traga um suco, visto que a conversa seria entre Cida e Sônia,

Cida/Cinderela só poderia ser encarnada por uma garota “branca” que se mesclaria com as demais jovens “brancas” e poderia, assim, deslocar-se do lugar social de doméstica pobre para o de jovem rica e namorar um rapaz da alta sociedade, por portar as características fenotípicas tradicionalmente associadas às pessoas ricas no Brasil. As pessoas de pele clara e as de pele negra são associadas, respectivamente, a posições de superioridade e inferioridade econômica e social nas novelas e em outros produtos oferecidos na TV, sendo que tal associação fica nítida em *Cheias de Charme*. Tal aspecto também é percebido na publicidade, conforme discutiu Heloísa Buarque de Almeida em sua tese:

As publicitárias entrevistadas recorrem à ideia de que o país é racista, e isso determina a publicidade, já que ela tem que agradar. No entanto, alguns poucos exemplos e comentários demonstraram que o cliente é muitas vezes racista e não aceita a presença de negros no anúncio de seus produtos. As entrevistas revelam uma forte associação entre negros e pobreza, explicando que pelo caráter de aspiração e projeção e pela associação entre pessoas negras e baixo poder aquisitivo, não teriam se tornado bons personagens de anúncios, especialmente os protagonistas.³²²

Pela repetição da associação entre a negritude e as posições subalternas, os produtos midiáticos agem na instituição e manutenção de representações que hierarquizam os sujeitos com base na etnia.

Liliane Maria Machado, ao analisar a constituição de representações sociais nos produtos midiáticos, considera que:

É uma busca pelos sentidos, pelos regimes de verdade que circulam nos discursos midiáticos, os quais operam em via de mão dupla, já que, ao mesmo tempo que instituem valores, por meio das representações sociais, revestem-nos de um essencialismo, como se o que é oferecido não passasse da mais pura verdade acerca do que se representa.³²³

³²² ALMEIDA, 2003, p.112.

³²³ MACHADO, 2006, p.19.

Pode-se perceber nos produtos televisivos a essencialização de características histórico-sociais, como a predominância de mulheres negras no trabalho doméstico. A análise comparativa entre as trajetórias das personagens Valdelícia e Maria Aparecida, ambas domésticas na mesma residência, visibiliza essa instituição de lugares hierárquicos com base na etnia/cor. O desenrolar das trajetórias das personagens estabelece a ideia de que Cida não se encontra no lugar adequado, enquanto doméstica, em contrapartida, Valdelícia, mesmo ao deixar a profissão, não se desvincilha das atividades domésticas.

Nesta construção discursiva, o trabalho doméstico acaba por ser imbricado às mulheres negras. Não se objetiva, aqui, afirmar que as/os telespectadoras/es absorvem passivamente tais representações, visto que é importante salientar que a mídia não tem o controle total da produção simbólica, conforme Costa:

Crer na eficácia total desse discurso seria como regressar à superada hipótese da onipotência da mídia e ignorar a capacidade de resposta dos telespectadores. Na verdade, os meios de comunicação de massa funcionam mais como mediadores entre conflitos e contradições presentes na própria sociedade, entre o ideal e o real.³²⁴

Por outro ângulo, não se pode desconsiderar o potencial das telenovelas em atuar na subjetivação das/os telespectadoras/as. Entretanto, é necessário compreender que estas/es não são meras/os receptoras/es passivos, mas recriam os sentidos veiculados nos produtos midiáticos, conforme demonstrou Heloísa Buarque de Almeida com seu estudo, já citado neste texto, acerca da recepção da novela *Rei do Gado*, em Montes Claros.

Apesar de considerar o caráter não passivo das/os telespectadoras/as, considero que as telenovelas atuam como tecnologias de gênero ao reiterar representações de feminino e masculino, além de realizar associações entre indivíduos, considerando posições sociais e ocupações a partir de critérios de gênero, étnico/raciais e de classe. A título de exemplificação, ressalto a indissociação entre as mulheres negras e o trabalho doméstico e a constituição desta atividade como aviltante. O constante investimento simbólico no público que acompanha as telenovelas é marcado pela repetição de determinados sentidos. A repetição é uma característica que marca o produto cultural novela, conforme Heloísa Buarque de Almeida:

³²⁴ COSTA, 2000, p.90.

As novelas têm várias estruturas narrativas repetitivas que facilitam a compreensão do espectador, e que geram interesse e prazer inclusive por serem dramas relativamente conhecidos. Rever e reconhecer é parte do prazer em assistir às novelas, e por isso a atenção pode ser distraída, a frequência eventual, sem perder o interesse. Trata-se basicamente de histórias sobre dramas familiares e amorosos, disputas e conflitos para realização de pares românticos e dramas internos ao universo familiar, às relações de amizade e intimidade. A repetição é igualmente uma característica de vários produtos da cultura popular, dos folhetins (uma das matrizes culturais da telenovela), de uma série de produtos culturais, e inclusive da publicidade.³²⁵

A repetição se percebe tanto de uma trama para outra quanto no interior da mesma trama, conforme explica a autora. A partir disso, convém questionar: quais os significados sobre as mulheres são repetidos nas tramas? E sobre as negras e as pessoas pobres? Quais sentidos sobre os corpos femininos são reiterados? Considero muito importante o questionamento das formas pelas quais são instituídas noções de gênero e raça nas tramas, apesar de que aqui me concentro em uma novela específica. Atento-me à associação entre as mulheres negras e as atividades domésticas remuneradas em contraponto a não identificação das mulheres brancas ao trabalho doméstico em *Cheias de Charme*. Há que se considerar a sucessão de tramas em que as mulheres negras estão em posições de subordinação e o poder dessas imagens na constituição do imaginário social brasileiro.

A televisão adquiriu papel muito mais proeminente na produção do imaginário social contemporâneo do que aquele anteriormente desempenhado pelo cinema. As imagens da televisão estão presentes diariamente, colocando em circulação as mais diversas representações e assim operando uma reconfiguração do imaginário social.³²⁶

Apesar da pretensão de crítica à desigualdade vigente no trabalho doméstico, percebida em várias partes da trama, nota-se a reafirmação de determinados lugares sociais para os indivíduos a partir de suas características raciais. Cida pode ser comparada à Cinderela por ser branca, ao passo que Valdelícia está definitivamente no lugar instituído como adequado aos de sua etnia, o lugar de subordinada, por ser negra. Essa associação se evidencia no trecho em que a patroa lhe ordena que busque o suco e convida Cida a assentar-se com ela para estabelecer confidências. O lugar da doméstica negra é reafirmado, enquanto que, para Cida, se vislumbra a possibilidade de ser tratada como igual pela patroa. Sua

³²⁵ ALMEIDA, 2002, p.198.

³²⁶ HAGEMeyer, 2012, p. 54.

posição hierarquicamente inferior à patroa é determinada pela classe, entretanto, por ser branca, poderia superar esse obstáculo ao casar-se com um homem rico.

Cida não se identifica como doméstica, nem quer permanecer na profissão. Constantemente, reafirma seu desejo de deixar esse lugar. Por ser branca, pode ser confundida com as filhas do casal. Sua carteira foi assinada como doméstica, veste uniforme e executa todas as funções próprias a uma trabalhadora doméstica, entretanto, por ser branca, pode transitar pelo mundo dos ricos como se a ele pertencesse. O marcador de raça, mesmo quando não explícito na personagem, se faz presente, visto que próxima a ela está Valdelícia, mulher negra que internalizou a profissão de empregada doméstica, identifica-se como tal e quer permanecer desempenhando as funções domésticas mesmo quando não necessita exercê-las. As representações de raça são bem marcantes na forma como foram construídas as personagens e a trama, indícios da permanência de um imaginário que, historicamente, estabeleceu o servilismo como lugar ideal para as mulheres negras. Bell Hooks problematiza tal permanência:

Do outro lado das representações das negras como selvagens sexuais desqualificadas e/ou prostitutas há o estereótipo da mãe preta. Mais uma vez essa imagem registra a presença feminina negra como significada pelo corpo, neste caso a construção de mulher como mãe peito amamentando e sustentando a vida de outros. Significativamente a proverbial mãe preta cuida de todas as necessidades dos demais em particular dos mais poderosos. Seu trabalho caracteriza-se pelo serviço abnegado. Apesar do fato de que a maioria dos lares nos Estados Unidos não tem empregadas ou babás negras as suposições racistas e sexistas de que as negras são de algum modo inatamente mais capazes para cuidar dos outros continuam a impregnar o pensamento cultural sobre os papéis da mulher negra.³²⁷

Hooks pensa especificamente a situação das mulheres negras norte-americanas, já não mais maioria como domésticas ou babás, o mesmo não se aplica à realidade brasileira, na qual ainda é preponderante o número de mulheres negras no trabalho doméstico remunerado, o que em si não é algo natural, mas resultado dos mecanismos racistas e sexistas que impedem o acesso das mulheres negras a outros espaços profissionais. Dentre esses mecanismos, destaca-se a produção simbólica que tem lugar nas mídias, as quais reiteram a circunscrição das mulheres negras ao serviço dos outros e, simultaneamente, desvalorizam a função doméstica remunerada, estabelecendo-a como uma ocupação menor, inferior.

As representações sociais das trabalhadoras domésticas conjugam sentidos sobre etnia, gênero e classe e são resultado das relações de poder vigentes na sociedade. A noção de

³²⁷ HOOKS, 1995, p. 469-470.

poder que compartilho é a que foi pensada por Michel Foucault, para quem o poder atravessa e constitui o tecido das organizações sociais, não é propriedade, nem privilégio de um grupo e envolve todos os indivíduos em suas relações, considerado como:

chave de inteligibilidade do campo social, não deve ser procurada na existência primeira de um ponto central, num foco único de soberania de onde partiriam formas derivadas e descendentes; é o suporte móvel das correlações de força que, devido a sua desigualdade, induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis. Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las.³²⁸

A partir dessa noção ampla de poder, é possível pensar as representações sociais das domésticas como mutáveis ao longo do tempo, bem como resultado das relações sociais, também permeadas pelo poder. Ao mesmo tempo em que as representações sociais são oriundas das relações sociais, atravessadas pelas relações de poder, também provocam a sua transformação.

Um aspecto inovador da noção de poder pensada por Foucault é de que o poder atua como produtor. O autor rompe com a ideia de poder concentrado na figura de um soberano ou do Estado funcionando apenas como proibição e restrição, para pensar no poder disperso na sociedade em forma de rede, atravessando os indivíduos e relações, atuando na produção de sentidos, como, por exemplo, na instituição da sexualidade. Essa característica do poder é interessante para pensar na produção das representações sociais das domésticas na mídia. Tais representações sociais são aqui consideradas oriundas das relações de poder, estas essencialmente atreladas a outras relações, conforme considera Foucault:

As relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhes são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdade e desequilíbrios que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações; as relações de poder não estão em posição de superestrutura, com um

³²⁸ FOUCAULT, 2011, p.103.

simples papel de proibição ou de recondução; possuem, lá onde atuam, um papel diretamente produtor.³²⁹

As relações de poder subjacentes à produção das telenovelas produzem saber sobre sujeitos, grupos e relações, objetivando proporcionar o prazer visual, essencial ao entretenimento. O entrelaçamento entre poder, saber, prazer possibilita pensar as telenovelas como tecnologias de gênero, que investem na subjetivação dos/as telespectadores/as ao oferecerem padrões de identificação, conhecimentos socialmente partilhados acerca de segmentos sociais, étnico-raciais e de gênero. As novelas, ao repetirem determinadas construções simbólicas, atuam como pedagogias culturais:

Pesquisas [...] realizadas em São Paulo, Montes Claros e Macambira confirmam a existência dessa relação pedagógica com a televisão. Os telespectadores acreditam que aprendem enquanto assistem a novelas porque esses programas trazem novas informações e/ou legitimam debates polêmicos sobre temas tabus. Com efeito, as novelas, apesar de reiterarem uma mesma estrutura e gramática, detêm a capacidade de surpreender seus telespectadores com formas e conteúdos com os quais não estão familiarizados.³³⁰

Para além da apresentação de novos temas, a TV, a partir das ficções, da publicidade e do jornalismo, atua sobre a subjetividade dos/as telespectadores/as através da repetição de determinados sentidos. De forma nem sempre consciente, os/as telespectadores/as são afetados/as pelos efeitos de sentidos produzidos pelas construções simbólicas veiculadas na TV, influenciando nos seus processos de identificação. O que não significa que inexistam disputas em torno da produção discursiva. Já que saber é poder, a produção de significados é espaço de disputa de variados grupos. Por exemplo, temos as investidas dos movimentos negros, de mulheres e outras minorias sociais que, constantemente, pressionam as emissoras por novos sentidos sobre os sujeitos que representam.

É marcante a forma como o discurso que fixa nas mulheres negras sentidos de sexualização e servilismo a partir da reiteração se faz presente na novela. Repetindo constantemente tais sentidos, que repercutem na audiência, o discurso produz efeito de sentido. Como resultado prático de tal construção simbólica temos a manutenção das assimetrias sociais baseadas em gênero e raça. Conforme destaca Núbia Regina Moreira:

³²⁹ FOUCAULT, 2011, p.105.

³³⁰ HAMBURGUER, 2005, p.79.

O que nós, brasileiros, simbolicamente representamos e comunicamos sobre mulheres negras obedece a um padrão de sexualização de um corpo que, em nossas múltiplas formas de comunicar, refere-se a um tipo de mulher desenhada como uma pessoa que, além de inspirar sexualidade, é “condicionada” às práticas servis e manuais, herança de sua conformação identitária no cenário brasileiro.³³¹

Pode-se afirmar que a produção simbólica que tem lugar nas produções audiovisuais reiteram representações de gênero que se repetem em vários outros textos, como a literatura, a oralidade, a música, etc. A associação do corpo feminino e/ou negro ao serviço doméstico e sexual, que tem lugar na telenovela, é percebido em textos acadêmicos e literários como, por exemplo, no livro *O mulo*, de Darcy Ribeiro, no qual o personagem narrador, ao elaborar sua confissão, sopesa as relações que manteve com seus rendeiros durante toda a vida:

Eu ali vivia cercado de minha pretada. Nunca me faltou negro de serviço de tropa, na boiada e no criatório. Nem negra cozinheira. E, sobretudo, negrinhas para meus bodeios. As negras fornidas que comi não importa lembrar. Lembro com gosto é das molecas daqueles anos: Socó, Siríá, Ingrácia, Xibiu, Calu, entre tantas. Uma depois da outra, cada qual teve comigo seu xamego. Até dar lugar à outra, sem denço nem queixa.³³²

Vê-se, pois, que tais representações sociais têm uma historicidade. O discurso da subalternidade da mulher negra presente na novela é eco de outros textos, ou seja, há uma memória histórica em funcionamento através deste discurso. O interdiscurso liga o que é dito no texto literário ao que é repetido na novela:

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de preconstruído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra.³³³

Se as mulheres negras em *Cheias de Charme* são representadas como essencialmente domésticas, o mesmo não se aplica às domésticas brancas. Maria Aparecida não é constituída

³³¹ MOREIRA, Núbia Regina. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo*. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007, p.15. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278996>>. Acesso em: 23/08/2017.

³³² RIBEIRO, Darcy. *O mulo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 184.

³³³ ORLANDI, 2005, p.31

como doméstica, mas exerce esse ofício por uma contingência do destino, da qual busca se desvencilhar. Concomitantemente, o trabalho doméstico é instituído na trama como símbolo de inferioridade. Tanto na novela quanto no conto de fadas *Cinderela*, cuja matriz discursiva se faz presente na trama, o trabalho doméstico é símbolo de humilhação e opróbrio para as mulheres. Portanto, Cida, assim como Cinderela, oculta do namorado sua exata posição na casa em que mora. Como jovem branca, Cida pode sonhar em ascender à posição dos patrões através do casamento com o jovem rico.

Cida não se identifica como doméstica, já Maria da Penha, a única mulher negra entre as três empreguetes, mesmo após a fama, continua a se dispor a executar atividades domésticas na casa de Lígia. Inclusive, no contexto de exibição da trama, a atriz Taís Araújo participa de uma campanha da Organização Internacional do Trabalho-OIT, junto com Malu Galli, na qual orientam patrões/patroas e empregados/as domésticos/as sobre a importância da assinatura da carteira de trabalho. Ao figurarem na campanha, as atrizes, de forma indireta, fazem menção ao papel por elas desempenhado na novela, de empregada doméstica e advogada patroa, respectivamente. As domésticas protagonistas eram três, no entanto, qual seria a justificativa para a escolha de Taís Araújo como protagonista da referida campanha? Teria sido devido à etnicidade? O que a tornaria mais adequada que as demais “empreguetes” para atuar na campanha?

Considero pertinente ressaltar que, a despeito da pretensão de estabelecer efeito de real, visto que o trabalho doméstico é majoritariamente exercido por mulheres negras no Brasil, a trama acaba por repetir a associação entre as mulheres negras e o trabalho doméstico, construindo o sentido de que a atividade profissional seria inadequada às mulheres brancas, como as personagens Cida e Maria do Rosário que, na trama, não são constituídas como domésticas, estando no trabalho doméstico por tempo determinado, o que denota a força da representação que não dissocia a mulher negra e o trabalho doméstico no imaginário social brasileiro.

É necessário compreender como, através do tempo, a produção simbólica que se dá a partir de vários meios e discursos (imprensa, literatura, documentos institucionais, oralidade, literatura acadêmica, música, rádio, televisão e cinema, dentre outros) institui determinadas atividades humanas como inferiores, degradantes e, ao mesmo tempo, as destina a determinados grupos sociais com base em critérios de raça, gênero e classe. Ao mesmo tempo em que foram/e são desvalorizadas econômica e socialmente, essas atividades comportam

uma carga simbólica que tornaria aviltados e degradados os/as que as realizam. O trabalho doméstico se insere dentre essas atividades.

Sônia Roncador investigou como foram constituídas imagens sobre as trabalhadoras domésticas na literatura brasileira. A análise de textos literários do final do século XIX ao final do século XX buscou apreender, para além da constituição da figura da doméstica, os usos ideológicos dessas imagens. Ao tratar da literatura de testemunho, na última parte de seu livro, Roncador afirma que:

Em razão das práticas burguesas de conhecimento e controle de seus empregados - em particular, o emprego abusivo de estereótipos negativos relativos à sua sexualidade, disposição para o trabalho, feminilidade, honestidade, contaminação física e moral - a “questão do respeito” constitui problema crucial nos processos de auto-representação de várias domésticas.³³⁴

Se a produção literária, conforme analisa Roncador, contribuiu para fixar as mulheres que se ocupam do trabalho doméstico em estereótipos negativos, interferindo negativamente na sua autopercepção, pode-se interrogar em que medida as imagens e sentidos acerca das trabalhadoras domésticas e do trabalho doméstico produzidos e veiculados nas/pelas novelas interferem na constituição da identidade profissional desta categoria.

É importante considerar que as telenovelas têm maior alcance social que as produções literárias, tendo em vista a preponderância da tradição oral em relação à escrita em nossa sociedade. É possível supor que, dada a atração que os audiovisuais exercem sobre a população, além de sua relativa facilidade de consumo, as representações sociais produzidas através dos mesmos têm eficácia considerável na constituição dos imaginários sociais.

Atividade essencial à sobrevivência humana, o trabalho doméstico foi, ao longo do tempo, destinado exclusivamente às mulheres e, a partir das desigualdades de classe, transferiu-se às mulheres pobres.

O marcador de raça também se faz presente em sua constituição. Percebe-se, através da literatura acadêmica especializada e dos documentos e dados da OIT, que a atividade doméstica remunerada é desempenhada em várias regiões do mundo por mulheres de raça/etnia/cor geralmente diferente das suas empregadoras.

³³⁴ RONCADOR, Sônia. *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. UnB Editora, 2008, p. 195.

Como produto de sua época, *Cheias de Charme*, por um lado, constitui-se como uma trama que busca suscitar a discussão acerca do trabalho doméstico e do cotidiano das trabalhadoras domésticas ao tratar de vários temas relativos ao cotidiano destas mulheres. Entretanto, ao fazê-lo, acaba por repetir várias representações tradicionais sobre a profissão e as mulheres que dela vivem, dentre estas o estabelecimento de relação entre as mulheres negras e o trabalho doméstico.

Na constituição das exclusões sociais e das desigualdades, não são apenas mecanismos palpáveis, mensuráveis e concretos que operam, mas também a produção simbólica que se dá de forma constante no interior das sociedades humanas. Os sentidos atuam no estabelecimento de hierarquias sociais entre indivíduos, etnias, atividades humanas etc. Conforme Moscovici:

Não é mais adequado considerar as representações como uma réplica do mundo ou como um reflexo dele, não apenas porque essa concepção positivista é uma fonte de numerosas dificuldades, mas também porque as representações evocam igualmente o que está ausente desse mundo, elas o constituem mais do que simulam. Quando perguntados: “com que objetos é construído nosso mundo?”, deveríamos, por nossa vez, perguntar, “dentro de que representação”, antes de responder. Isso significa que as representações compartilhadas, sua linguagem, penetram tão profundamente em todos os interstícios do que nós chamamos realidade que podemos dizer que elas o constituem. Elas constituem, pois, a identidade, o *self*, o mercado, as características de uma pessoa ou de um grupo, etc.³³⁵

Nessa linha de pensamento, pode-se dizer que determinados grupos étnicos e de gênero são constituídos simbolicamente como inferiores e a estes grupos são delegadas as funções significadas como degradantes. Exemplo disso é o sistema de castas vigente em determinadas sociedades. Fundado na crença da origem divina, indica para os indivíduos pertencentes a cada casta seu respectivo lugar e prestígio na sociedade. Os que não são tidos como descendentes do corpo divino são considerados de origem inferior, logo, desprezados e a estes são atribuídas às atividades consideradas indignas. Em nosso país, não contamos com essa divisão rígida que inviabilizaria a mobilidade social, entretanto, é perceptível que a divisão das riquezas e prestígio se dá a partir de critérios raciais e de gênero. Tal se observa na atribuição do trabalho doméstico às mulheres, em sua maioria negras, bem como na concomitante desvalorização social e econômica da atividade. Ao mesmo tempo em que é delegada a determinado grupo, a atividade é significada como inferior e degradante, logo, mal paga e depreciada socialmente. Eleni Varikas discute a constituição da figura do pária, não se

³³⁵ MOSCOVICI, 2015,p.212

restringindo a atribuí-la à especificidade de um determinado povo ou casta, mas como figura que pode ser percebida em períodos e sociedades distintas, resultado de processos de significação:

A figura do pária remete, inicialmente, a uma condição social objetiva, que combina a exclusão e o repúdio por uma sociedade ou uma comunidade com o desprezo, a rejeição e a vergonha que os acompanham. Essa condição é sustentada por leis, rituais e *barreiras invisíveis* e, frequentemente, está relacionada a uma posição peculiar na divisão social do trabalho, envolvendo uma atividade econômica de grande monta e natureza indispensável.³³⁶

Tendo como horizonte o pensamento de Varikas, é razoável considerar que na sociedade brasileira contemporânea, vários grupos e sujeitos são constituídos como párias. As trabalhadoras domésticas, por longo tempo, não contempladas pelos direitos trabalhistas, vivenciaram/vivenciam condições subalternas, seja no Brasil, seja em outras partes da América Latina.

A constituição da subalternidade destes sujeitos se dá a partir de processos distintos e convergentes, que envolvem práticas sociais privadas, exclusão jurídica, bem como a produção simbólica. Desigualdades de gênero, raciais e de classe se entrelaçam, fundamentando a repartição e valoração das atividades humanas. Conforme já foi referido, o trabalho doméstico, atividade fundamental, é desvalorizado socialmente e delegado às mulheres negras/e ou indígenas pobres, assim se mantêm as assimetrias sociais e raciais. Nesse sentido, acerca da constituição do pária, Varikas considera que, em diversas sociedades humanas e períodos, é possível perceber a constituição dessa figura, apesar de que ela tem sido estudada de forma circunscrita a apenas alguns grupos específicos:

A figura do “pária”, tal como toma forma com suas histórias e lendas, suas tradições eruditas e plebeias, remete a um grande leque de relações sociais e de posicionamentos individuais e coletivos que são irredutíveis uns aos outros. É, certamente, o motivo para que ela seja estudada no mais das vezes associada à posição social de um grupo preciso, esquecendo sua polissemia e sua capacidade de revestir formas diversas de opressão e exclusão. A polissemia e a polimorfia são, no entanto, constitutivas da figura do pária, de sua perenidade e de seu potencial heurístico.³³⁷

É plausível perceber a instituição histórica das mulheres que se dedicaram e se dedicam ao trabalho doméstico como párias, a partir de dispositivos sociais, como os diversos discursos que reiteram a desqualificação dos seus conhecimentos e de seus fazeres

³³⁶ VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo: figuras do pária*. São Paulo: Ed.Unesp, 2014, p.76.

³³⁷ *Ibidem*, p.68.

profissionais. Visto que, historicamente, o trabalho doméstico foi significado como atribuição de mulheres sem qualificação profissional e sem instrução. Ou seja, toda a qualificação social fruto do treinamento ao qual as mulheres são submetidas desde a primeira infância é desconsiderada, o conhecimento necessário para a realização das atividades domésticas é explicado como aptidão inata às mulheres e, logo, invisibilizado. A predominância de mulheres negras e indígenas observadas no trabalho doméstico e a desvalorização econômica e social desta atividade podem ser explicadas pela histórica repartição racial das riquezas e do prestígio.

A constituição de subalternidades também se mantém graças à produção simbólica que tem lugar nas relações humanas, nas mídias, no âmbito do legislativo, nos discursos acadêmicos, mesmo nos textos de acadêmicas/os que militam em favor do reconhecimento social do trabalho doméstico. No decorrer de minhas leituras acerca do trabalho doméstico remunerado, tenho percebido a recorrência do discurso que versa sobre a desqualificação profissional das mulheres que exercem a atividade. Tal atribuição foi notada em vários textos acadêmicos, dos quais selecionei alguns trechos:

As empregadas domésticas são um exército de mulheres pobres, com baixa qualificação, custos baixíssimos e representam o maior contingente de trabalhadoras do país. A existência dessas trabalhadoras possibilita que a prestação, pelas mulheres, dos serviços domésticos não seja interrompida e continue sobre os ombros femininos, mesmo na ausência da mãe/esposa no lar.³³⁸

O fragmento acima foi recortado do texto de Hildete Pereira de Melo em parceria com outros autores. Hildete é uma importante economista, teórica e militante feminista que tem se dedicado ao estudo do trabalho doméstico remunerado. O texto propõe uma metodologia para considerar o peso do trabalho doméstico não remunerado para o Produto Interno Bruto PIB do país. Não estou questionando o mérito da obra da autora, pelo contrário, destaco a relevância de tal pesquisa, entretanto, quero chamar a atenção para o trecho selecionado, devido à repetição da ideia de que o trabalho doméstico exige baixa qualificação.

Na sequência, apresento um trecho de um artigo da antropóloga Jurema Brites, que se dedica a investigar o trabalho doméstico:

³³⁸ MELO, H.P.; CONSIDERA, C. M.; DI SABBATO, A. Afazeres domésticos contam. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 16, n. 3 (31), dez. 2007, p.437.

O serviço doméstico remunerado é um bolsão de ocupação para a mão-de-obra feminina no Brasil, porque constitui culturalmente o *lugar da mulher* e a execução dessas tarefas não exige nenhuma qualificação. Essa atividade, por isso, é o refúgio dos trabalhadores com baixa escolaridade e sem treinamento na sociedade.³³⁹

Tal afirmação também aparece na publicação do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE) acerca do trabalho doméstico no Brasil:

O contingente elevado de mulheres negras no trabalho doméstico é consequência da histórica associação entre este tipo de atividade e a escravidão, em que tal função era majoritariamente delegada às mulheres negras. Atualmente, ainda existem resquícios dessas relações escravagistas no emprego doméstico, havendo, com frequência, preconceito e desrespeito aos direitos humanos e aos direitos fundamentais no trabalho. As relações de trabalho são marcadas, muitas vezes, por relações interpessoais e familiares, descaracterizando o caráter profissional da ocupação. Além disso, o emprego doméstico ainda permanece como uma das principais possibilidades de inserção das mulheres pobres, negras, de baixa escolaridade e sem qualificação profissional, no mercado de trabalho.³⁴⁰

A ideia de que as mulheres que trabalham como domésticas não possuem nenhuma qualificação é repetida à exaustão, em variados textos. Tal discurso desconsidera todo o treinamento social que as mulheres pobres recebem desde a infância, a começar pelos brinquedos que remetem à execução dos trabalhos domésticos, quando aprendem brincando as funções que lhes serão delegadas para o resto da vida, até a execução de tarefas domésticas em suas casas ou nas casas de outras pessoas, como o cuidado de crianças menores, dos idosos, dos animais domésticos, da limpeza e manutenção da casa, bem como o preparo e cozimento dos alimentos.

No segmento social em que cresci, sempre ouvi das mulheres mais idosas a narrativa sobre suas avós e mães que teriam aprendido a cozinhar com cinco anos de idade, em fogão à lenha. Para a realização de tal atividade, eram colocadas sobre banquinhos perto do fogão. Quantas queimaduras devem ter sofrido até adquirir a qualificação de cozinheiras de forno e fogão, quantos cortes nas mãos, quantas marcas nos corpos de carregarem bacias de roupas e latas d'água quando ainda não havia água encanada nas residências, sem falar nos abusos de ordem física e sexual. Visto que, o trabalho doméstico deixa marcas permanentes nos corpos e na subjetividade das mulheres que o executam.

³³⁹ BRITES, Jurema. *O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras*. Disponível em: <http://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_0565.pdf>. Último acesso em: 02/08/2017.

³⁴⁰ O emprego doméstico no Brasil. *Dieese, estudos e pesquisas*, nº 68, agosto de 2013. Disponível em: <<https://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf>>.

A repetição da afirmação de que para o exercício do trabalho doméstico não é necessária qualificação opera no sentido de produzir e manter, ao longo do tempo, o efeito de sentido que o estabelece como aptidão inata às mulheres, para a qual não é necessária qualificação ou preparo, constituindo-se parte da “natureza” feminina. Quando este sentido é repetido nos textos críticos, confirma-se a assertiva de Lauretis de que a produção de gênero também se dá por meio dos discursos críticos que propõem sua desestabilização: “A construção de gênero ocorre hoje através de várias tecnologias do gênero (p.ex., o Cinema) e dos discursos institucionais (p.ex. a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero.”³⁴¹

Os significados simbólicos têm tanta pertinência quanto as ações práticas que instituem as exclusões:

Tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele. Os atos reais, individuais ou coletivos – o trabalho, o consumo, a guerra, o amor, a natalidade – os inumeráveis produtos materiais sem os quais nenhuma sociedade poderia viver um só momento, não são (nem sempre, não diretamente) símbolos. Mas uns e outros são impossíveis fora da rede simbólica. Uma organização dada da economia, um sistema de direito, um poder instituído, uma religião existem socialmente como sistemas simbólicos sancionados. Eles consistem em ligar a símbolos (a significantes) significados (representações, ordens, injunções ou incitações para fazer ou não fazer, consequências- significações, no sentido amplo do termo) e fazê-los valer como tais, ou seja, a tornar esta ligação mais ou menos forçosa para a sociedade ou o grupo considerado.³⁴²

A produção simbólica é fundamental na organização social, já que são as representações sociais que atuam na constituição dos sujeitos e na conformação das relações. As representações presentes na referida trama favorecem a compreensão das formas pelas quais a sociedade representa as trabalhadoras domésticas, bem como o trabalho doméstico. Vamos ao próximo fragmento da trama.

Isadora Sarmiento (Giselle Batista) e Conrado Werneck (Jônatas Faro) conversam na Galery, após o rapaz ter tomado conhecimento de que Maria Aparecida não era filha dos patrões e sim empregada doméstica da casa. A descoberta se deu após o rapaz ter sido ridicularizado entre os amigos que receberam mensagem via celular falando sobre a profissão de sua namorada. A referida mensagem foi enviada pela própria Isadora como parte do plano

³⁴¹ LAURETIS, 1994, p.228.

³⁴² CASTORIADIS, 1982, p. 142.

para tomar o namorado da empregada. Após o ocorrido, Isadora se aproxima de Conrado e passa a conviver com o rapaz:

Isadora: “Se você gostava tanto da Cida antes de saber que ela é arrumadeira e deixou de gostar, você não acha que está sendo tão preconceituoso?”

Conrado: “Não é preconceito Isadora, é conceito, é diferente, tanta mulher incrível por aí, eu vou namorar uma empregada doméstica? Não. Atestado de Mané, só se for.”

Isadora: “Absurdo isso que você tá dizendo.”

Conrado: “Isadora, você imagina se a Cida engravida, o meu filho, vai ser filho de uma empregada? O moleque nunca vai me perdoar.”

Isadora: “Se você tá com tanta raiva assim é porque você ainda gosta da Cida. É o orgulho que te impede de admitir que você tá sofrendo por causa de uma doméstica?”

Nas falas das personagens, há uma leve menção ao preconceito em relação à profissão de trabalhadora doméstica, o que demonstra a intenção dos autores em trazer à baila a questão do preconceito, mas tal referência é feita de forma sutil. Em outros trechos da trama, há outras menções ao tema, mas sem maior aprofundamento. Tratando de penetrar ou não o tema do preconceito ao trabalho doméstico e, conseqüentemente, às trabalhadoras domésticas, a trama acaba por mencionar o estigma social que marca a profissão. Nessa perspectiva, as questões que coloco são as seguintes: no decorrer da trama, no desenrolar das trajetórias das personagens, a questão do preconceito à profissão é resolvida? De que forma? Teria produzido o efeito de questionar as representações sociais vigentes ou as reiterou? Possíveis respostas para estas questões podem estar na própria análise das representações sociais presentes na trama. Portanto, peço a atenção do/a leitor/a para as próximas cenas.



Figura 27: Sequência “Conrado encontra Cida engraxando sapatos”.

Fonte: Imagem extraída do capítulo 21. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>
Acesso em: 06/07/2017

A cena da qual foram retiradas as imagens da Figura 27, se passa na casa da família Sarmento. Conrado se dirige à cozinha chamando por Cida, após encontrar Isadora e sua mãe na sala. Como fundo musical toca a música *Canta Maria*, interpretada por Fernanda Takai, tema da personagem. A câmera dá um zoom nas mãos de Cida engraxando sapato e, na sequência, faz um plano mais aberto e percorre lentamente o ambiente em direção à personagem Maria Aparecida, apresentando o tanque, os depósitos de roupa suja e utensílios de limpeza dispostos pelo local. Conrado adentra o espaço e faz expressão de surpresa ao ver Cida de joelhos, engraxando os sapatos do patrão, o rosto sujo de graxa, contrastando com o espaço branco da cozinha. Ao vê-la assim, o rapaz ameaça voltar para trás. Ela se ergue e o seguinte diálogo é estabelecido:

Conrado: “Não, não. Foi um erro ter vindo até aqui, esquece.”

Cida: “Me escuta, não vai assim, se você já veio até aqui, dá uma chance pra gente?”

Conrado: “A gente! Que a gente, Cida? Eu não sei nem quem você é.”

Cida: “Eu vou te dizer quem eu sou.” (Baixa a cabeça) Conrado coloca as mãos na cintura e a encara. (Zoom no rosto de Cida)”

Cida: “Maria Aparecida dos Santos, arrumadeira, esse emprego foi a única coisa que eu herdei de minha mãe. (trilha ao fundo música *Canta Maria*) Eu dou graças a Deus de ter sido criada numa casa onde tive comida, estudo, mas eu não vou ficar aqui para sempre não, porque eu sonho alto, e por sonhar alto, quando eu te conheci eu pensei que tinha encontrado o amor de minha vida, um amor tão grande que dava até medo de pensar em perder.”

Conrado: “Mas me fazer de otário, você não teve medo, né?”

Cida: “Mas eu ia te contar aos poucos, você reagiu bem quando eu disse que minha mãe era doméstica, você disse que não ligava pra isso.”

Conrado: “Você disse que era filha de criação, é diferente, omitiu que ganhava a vida engraxando sapato de patrão.” (Zoom na expressão facial arquejante e boquiaberta de Cida).

O que se destaca nesta cena são os vários elementos que conjuntamente produzem efeitos de sentido sobre o trabalho doméstico. A cenografia e o diálogo estabelecido entre as personagens repete o discurso sobre o trabalho doméstico como atividade humilhante. É uma trabalhadora doméstica, no exercício de suas atividades, ocupada em limpar. A posição em que ela se encontra e a atividade que realiza remetem à ideia de submissão e inferioridade, está de joelhos e se ocupa em limpar calçados, objetos que reportam ao ato de pisar, se relacionam com o chão, com o nível mais baixo, onde se pisa. Tem o rosto sujo de graxa.

Ao se expor diante do rapaz, Maria Aparecida diz ser arrumadeira, mas logo afirma que não pretende continuar na profissão, pois sonha alto. Essa característica é relacionada em sua fala ao desejo de estabelecer um compromisso com o rapaz rico. Tal afirmação relaciona-se à ascensão social via casamento, característica que marca o conto *Cinderela*, matriz discursiva presente na novela e muito comum nas telenovelas brasileiras e mexicanas, conforme demonstra Cristiane Costa: “Cinderela personifica o mito de que é possível ultrapassar as fronteiras sociais através do amor. Mito que viria a se tornar fundamental para as telenovelas séculos depois.”³⁴³

Em se tratando de *Cheias de Charme*, a ascensão não se dá via casamento, mas também não é menos repentina e insólita, visto que ocorre mediante o alcance do estrelato e da fama. Cida, bem como as outras duas Marias, deixam o trabalho doméstico após ficarem famosas. Os problemas com os quais se debatiam anteriormente, enquanto trabalhadoras domésticas, como assédio das patroas e patrões, humilhações e exploração chegam ao fim, não através da alteração das relações no trabalho doméstico, mas pelo abandono da profissão. Essa resolução rápida que põe fim aos sofrimentos das personagens é uma característica da telenovela, herdada do folhetim, conforme Barbero:

O folhetim aponta e denuncia contradições atroz na sociedade, mas no mesmo movimento trata de resolvê-las "sem mexer no leitor"; a solução corresponderá àquilo que ele espera e assim há de lhe devolver a paz.

³⁴³ COSTA, 2000, p.29.

Enquanto o romance sem adjetivos problematiza o leitor e o põe em guerra consigo próprio, "o romance popular tende à paz"³⁴⁴.

Num primeiro momento, temos a exposição das violações sofridas pelas personagens, agressão física, assédio moral, exploração do trabalho infantil, humilhações, assédio sexual, etc. Num segundo momento, as dificuldades são superadas, as jovens deixam o trabalho doméstico e se tornam cantoras famosas. A partir de então seus problemas serão relativos às disputas com as outras personagens também famosas no meio musical e impasses amorosos.

O nome Maria, comum às três protagonistas, é muito presente nas telenovelas latinoamericanas³⁴⁵, o que pode estar relacionado à sua popularidade na região. Batizar personagens com tal designação pode significar a tentativa de estabelecer identificação das telespectadoras com as personagens, bem como criar a ideia de que estas sejam mulheres do povo, ou populares, tendo em vista a carga simbólica que o epíteto carrega. A tradição católico-cristã e o culto à Maria, ao longo do tempo, transformaram esse símbolo religioso em sinônimo de mulher aguerrida, sofrida e lutadora.

As virgens homônimas são consideradas padroeiras dos diversos países latinoamericanos, sendo que em cada região portam um segundo nome, Aparecida no Brasil, Guadalupe no México, mas são todas Marias e evocam sentidos muito valorizados, como a força, a maternidade e a doação de si em prol dos seus filhos. As três Marias protagonistas em *Cheias de Charme* também possuem como segundo nome próprio epíteto que remete às Virgens cultuadas na tradição católica, Aparecida, Penha e Rosário. Tais nomes também são muito comuns na sociedade brasileira.

Cristiane Costa percebeu em sua análise das personagens Marias das novelas mexicanas e brasileiras uma repetição de padrões tradicionais de gênero: as mulheres sempre em lugares instituídos como femininos, a busca do amor, da maternidade e do casamento, a ausência de perspectiva para além do papel de subordinada, pois raramente trabalham ou estudam, enquanto os homens sempre estão se despedindo em direção ao trabalho:

Marias muito diferentes? Certamente. No entanto, verifica-se o mesmo apelo a formas tradicionais de gênero e a persistência da visão da mulher no espaço comunicativo submetida a modelos fortemente sentimentalizados. As semelhanças e diferenças entre as heroínas brasileira e mexicana indicam na mesma medida o que muda e o que permanece inalterado nesta visão. No

³⁴⁴ BARBERO, 1997, p. 189.

³⁴⁵ Maria do Bairro (1992) Maria Mercedes (1994), Marimar (1996) Mirada de Mujer (1998) Maria Eduarda de Por Amor (1997-1998). Fonte: COSTA, 2000, p.92.

que se refere às mulheres, três mitos são fundamentais: o da maternidade, o do amor romântico e o da passividade erótica feminina. A eficácia desses mitos se deve à sua naturalização como inerentes a uma *essência* feminina.³⁴⁶

É importante considerar que a figura de Maria está diretamente relacionada à maternidade e à passividade diante da figura masculina, personificação patriarcal do sagrado. Essa figura foi instituída no ocidente cristão como modelo ao qual as mulheres deveriam seguir. Daí que a escolha deste epíteto para nomear figuras nas quais a passividade e a valorização da maternidade se fazem presentes é bem compreensível. Convém questionar, conforme o faz Cristiane Costa, quais efeitos de sentido a repetição de tais características tem sobre as telespectadoras.

Em *Cheias de Charme* também se destaca a repetição de características consideradas femininas na constituição das personagens. Maria do Rosário passa toda a trama se dividindo entre o amor por Inácio e o desejo de seguir a carreira de cantora. Ao final da trama, casa-se com o namorado. Maria Aparecida, conforme já expus, sonha com o “amor verdadeiro” que acredita ter encontrado no jovem rico, Conrado, e também se casa ao final da trama com outro personagem. Por outro lado, rompe-se com a narrativa clássica da redenção feminina via casamento. Cida sai para o estrelato e não através do casamento com o príncipe. As três se realizam através da fama e não do marido. Apesar de Cida e Rosário se casarem no final da trama e Penha reatar com o ex-marido, o casamento não foi mostrado como um meio para que as mulheres obtivessem autonomia econômica. Essa é uma mudança na forma de representar as mulheres.

Das três protagonistas, apenas Penha tem a vida pautada na luta pela sobrevivência, já é casada, tem um filho e centra seus objetivos em garantir a manutenção da família. Das três, também é a única que, desde o início da trama, se autodeclara empregada doméstica. Apesar de não se centrar na busca do amor, Penha é a personificação da mãe amorosa que se sacrifica em favor da família e da amiga branca, Lígia. Na personagem, se entrelaçam características que compõem as representações sociais das mulheres negras, comumente constituídas como cuidadoras, seja da própria família, seja das famílias brancas. Ademais, é uma personagem desprovida de ilusões, apesar de ser uma das integrantes do trio “empreguetes”, cujas características marcantes são o deslumbramento e o onírico. Penha é uma mulher desiludida com as relações afetivo-sexuais, visto que sempre se decepciona com seu marido Sandro. Desde muito jovem, trabalha como doméstica para cuidar dos irmãos, do

³⁴⁶ COSTA, 2000, p.94.

filho e do marido. Ao contrário das *empreguetes* brancas, não romantiza a vida. Tal construção da personagem dialoga com as representações sociais sobre as mulheres negras presentes na sociedade brasileira como a ideia de que a mulher negra é excepcionalmente forte³⁴⁷, podendo suportar tudo, desde trabalho pesado a dores mais fortes, estando pronta a sustentar a todos sobre seus braços.

Conforme Roger Chartier

As representações coletivas [...] incorporam nos indivíduos, sob a forma de esquemas de classificação e juízo, as próprias divisões do mundo social. São elas que transmitem as diferentes modalidades de exibição da identidade social ou da potência política tal como as fazem ver e crer os signos, as condutas e os ritos. Por último, essas representações coletivas e simbólicas encontram, na existência de representantes individuais ou coletivos, concretos ou abstratos, as garantias de sua estabilidade e de sua continuidade.³⁴⁸

É razoável pensar, a partir desta consideração de Chartier, que as representações coletivas das mulheres negras, salvo alterações, comportam elementos que atravessam o tempo e se fazem perceber nas telenovelas, como a associação das negras ao espaço doméstico e os cuidados em relação às suas próprias famílias e às famílias brancas, bem como de todos com quem convivem. Conforme já pontuei, se por um lado as personagens brancas e trabalhadoras domésticas são constituídas como se estivessem temporariamente no trabalho doméstico, não sendo adequadas à atividade, as personagens negras, por outro lado, são construídas como essencialmente domésticas, se autoidentificam como tal (Penha) e mesmo após deixarem o trabalho doméstico não conseguem se desvencilhar das funções do lar (Valdelícia).

Além desse sentido de adequabilidade ou não conformação à atividade doméstica, definidas a partir dos critérios raciais percebidas na constituição das personagens, o mesmo efeito de sentido é percebido nos trechos em que aparecem figurantes. A significação é constituída principalmente através das imagens, mesmo quando não há diálogo, como no fragmento de um trecho do qual foi retirada a imagem da Figura 28, na qual é mostrado, rapidamente, o exterior do mercado, a área externa do condomínio onde estão a personagem Cida, o personagem Rodney e uma figurante negra, vestida com o uniforme de babá.

³⁴⁷ PAES, Bárbara. *A suposta força infinita da mulher negra*. Blogueiras negras. 2015. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2015/07/17/a-suposta-forca-infinita-da-mulher-negra/>>. Acesso em: 18/09/2017

³⁴⁸ CHARTIER, 2015, p. 50.



Figura 28: “Com uniforme, sem uniforme”, duas trabalhadoras domésticas.

Fonte: Imagem extraída do capítulo 26. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>>
Acesso em: 06/07/2017

Aqui é repetido esse sentido, visto que se visualiza a doméstica branca em roupas convencionais e a doméstica negra no uniforme que a identifica como tal, ou seja, a mulher negra é doméstica mesmo fora do espaço da casa, o mesmo não é percebido na composição da personagem branca. A novela se configura como tecnologia de gênero ao reiterar o trabalho doméstico como lugar tradicional e adequado às mulheres negras, enquanto nas trajetórias das brancas é estabelecida a ideia de inadequação a essa atividade laboral. É utilizado um Plano Geral (PG) no qual é possível ver a personagem e a figurante, bem como o lugar no qual se encontram, a área externa do condomínio, o movimento de câmera que proporciona a visão das duas mulheres (a branca e a negra) é rápido, assim como outros momentos em que a câmera proporciona um *tour* pela periferia, mostrando uma preponderância de pessoas negras pelas ruas. Considero que a velocidade e a simultaneidade dessas imagens contribuem para sua naturalização no imaginário social. Sopesemos o impacto no imaginário social brasileiro da repetição de imagens de mulheres negras na posição de trabalhadoras domésticas e/ou escravas, conforme Bell Hooks: “sexismo e o racismo atuando juntos perpetuam uma iconografia de representação da negra que imprime na consciência cultural coletiva a ideia de que ela está neste planeta principalmente para servir aos outros”³⁴⁹.

³⁴⁹ HOOKS, 1995, p. 468.

Após desistir de uma reconciliação com o namorado rico, Cida aproveita a festa de casamento deste com a filha da patroa para abandonar a casa. A análise deste episódio permite algumas considerações acerca dos sentidos sobre das trabalhadoras domésticas presentes na novela. Após o casamento, durante a festa, Cida chega até os patrões e diz:

Cida: “Oi, D. Sônia.”

Sônia: “O que você está fazendo aqui, Maria Aparecida?”

Cida: “Eu vim pedir minha demissão.”

Sônia sorri ironicamente e diz:

Sônia: “Não seja inconveniente. Já pra cozinha! Anda!” Ouve-se uma buzina e Cida diz:

Cida: “Desculpe, meu carro chegou.”

Começa a tocar a música “Vida de empregue”, Cida desfila em direção à limousine cor-de-rosa que adentra a festa. Saindo do teto solar do carro estão Rosário e Penha. A família empregadora assiste a tudo estupefata. Os convidados dançam. Penha diz: “- Oi geral! Cida, simbora colega!” Rosário: “Sua carruagem chegou, Cinderela!”

O produtor do clipe desce do carro como chofer e abre a porta, Cida para e desabotoa o uniforme, deixa-o cair aos seus pés, revelando um maiô bordado de lantejoulas e sapatos de salto brilhantes. Rebola enquanto pisa e sapateia sobre o uniforme. Em seguida, caminha em direção à porta do carro, para novamente e rebola ao som da música, sob aplausos, adentra o carro que na sequência manobra e sai. No portão, Tom Bastos (Bruno Mazzeo), empresário do trio de cantoras, diz: “ Este foi o resgate da última das empreguetes, agora elas abandonam de vez essa vidinha de domésticas e já estão livres para seguir o destino delas, o destino de grandes estrelas.”



Figura 29: Sequência “Cida deixa o emprego doméstico”. Fonte: Imagens extraídas do capítulo nº 57 Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 08/08/2017

Na cena descrita, a presença da matriz discursiva do conto de fadas *Cinderela* é bem marcante, haja vista que são feitas referências diretas e indiretas ao conto. A desforra se dá numa festa, a *limousine* faz alusão à carruagem do conto de fadas. Como a gata borralheira, Cida sai de dentro do uniforme, revelando sua nova condição através da roupa reluzente. O ato de despirm-se do uniforme é uma forma de despojar-se de uma condição, a de doméstica, e renascer como estrela, o que pode justificar os brilhos no seu novo vestuário.

Ainda nesta cena, já se percebe a ligação entre a nova condição da personagem e o poder de consumir. A revanche consiste em abandonar seu posto de empregada doméstica e mostrar diante de seus patrões e convidados seu poder de portar bens caros, sair numa *limousine*, vestida com ostentação.

Assim, temos a matriz discursiva do conto de fadas *Cinderela* utilizada na trama para criar trajetórias, as quais, ao mesmo tempo em que promovem o deleite dos/as telespectadores/as ante a exaltação dos oprimidos e a humilhação dos opressores, relacionam tal consagração dos oprimidos ao poder de consumir e ostentar bens. A reviravolta não se dá mediante a justiça social e sim através do acesso imediato a produtos de consumo.

Essa narrativa da punição dos soberbos e exaltação dos simples se repete nas telenovelas brasileiras. Comumente, no início das tramas, as personagens boas e inocentes são humilhadas, e durante o desenrolar ou ao final, passam por uma alteração radical de suas

condições materiais. Em outro momento deste texto, já sugeri que esta estrutura narrativa parece dialogar diretamente com narrativas e crenças populares na justiça divina ou terrena que termina por humilhar os maus e exaltar os bons. É importante frisar que essa matriz discursiva se faz presente nas religiões de matriz judaico-cristã, bem como na religiosidade popular.

Logo, convém inferir que a indústria cultural se apropria de representações vigentes na sociedade brasileira para construir seus produtos. Nesse sentido, é importante considerar, também, que a indústria cultural não é uma entidade unívoca e a-histórica, mas composta de sujeitos sociais diversos, pessoas imersas em suas distintas culturas e que, a partir das mesmas, interpretam o mundo, constituem versões do real a partir das representações que compartilham. Logo, os produtos que lhes são destinados constituem importantes vestígios dos imaginários sociais e das representações sociais de sua época, visto que são expoentes da sociedade na qual são produzidos e recepcionados.

Acerca deste dialogismo entre sociedade e indústria cultural, Martin Barbero questiona a ideia de se pensar os produtos culturais, especificamente o folhetim, como meramente alienadores das classes populares. Esse autor considera que tal leitura,

ao desprezar e desconhecer o sistema de representações e imagens com que as classes populares decodificam os produtos simbólicos, acaba por assumir como única a representação que a cultura dominante oferece de si mesma e do "outro". Com o que essa leitura coloca como pressuposto precisamente o que deveria investigar: qual a posição efetiva que a indústria cultural ocupa no campo simbólico desses países. Partindo-se daí, descobrir-se-ia não só que a cultura massiva não ocupa uma e somente uma posição no sistema das classes sociais, mas que no próprio interior dessa cultura coexistem produtos heterogêneos, alguns que correspondem à lógica do expediente cultural dominante, outro que corresponde a demandas simbólicas do espaço cultural dominado.³⁵⁰

O que o autor critica é a visão que desconsidera o campo simbólico receptor e seu poder de barganha e de influência na urdidura dos produtos culturais que consome. Ou seja, no folhetim, bem como na telenovela, estão presentes elementos buscados no campo simbólico para o qual são produzidos. Não há apenas dominação ou recepção passiva. Se os produtos não dialogassem com o campo simbólico para o qual são produzidos, não teriam boa recepção.

Entretanto, não quero aqui afirmar que estes produtos são despojados de representações conservadoras das elites que detêm o monopólio sobre os meios de

³⁵⁰ BARBERO, 1982, p. 311.

comunicação de massa. Todavia, contém igualmente elementos retirados do próprio campo cultural receptor.

Enquanto produtos de um período, as novelas comportam as representações em vigor na sociedade da qual são expoentes. Assim, ao serem constituídas como fontes históricas a partir das escolhas das/os historiadoras/es, intermedeiam as relações destas/es com o passado das sociedades nas quais a referida fonte foi produzida. Torna viável conhecer as representações produzidas no período acerca das relações étnico-raciais, de gênero, classe, geracionais, sexuais, bem como os sentidos acerca dos corpos. Permitem compreender quais representações eram veiculadas no período, assim como o peso das mesmas na referida sociedade. As relações também podem ser lidas a partir destas fontes.

É possível buscar uma aproximação com as representações que constituíam os imaginários sociais de determinada sociedade a partir da análise dos produtos culturais consumidos pela mesma. Há que se considerar que, em se tratando de telenovelas, diretoras/es e produtoras/es buscam aproximar-se dos temas e debates do período em que determinada novela é lançada. Atrizes e atores se inspiram em pessoas dos grupos e categorias sociais e profissionais das personagens que irão representar. Assim, na composição das tramas e personagens, vários elementos são buscados na sociedade, bem como são criadas a partir das representações que os próprios idealizadores das tramas compartilham acerca de determinadas questões e grupos sociais.

Na cena anteriormente descrita, destaca-se a repetição de sentidos negativos acerca do trabalho doméstico. A atividade profissional mais uma vez é constituída discursivamente como aviltante. Cida, ao deixar o trabalho diante dos convidados da festa de casamento das filhas dos patrões, o faz de forma a enfatizar que deixa uma situação humilhante, pede demissão e, em seguida, sapateia sobre o uniforme. É utilizado o Primeiríssimo plano (PPP) que contribui para enfatizar o ato da personagem. Pisar em algo simboliza o desprezo em relação ao objeto ou símbolo³⁵¹. Por fim, a fala do empresário do trio, Tom Bastos, sublinha essa constituição do trabalho doméstico como atividade desprezível e degradante, quando ele usa os termos “resgate” e “livre” e quando entoia enfaticamente a frase “Elas abandonam de vez essa vidinha de domésticas e estão livres”. Como domésticas estariam presas numa vida menor?

³⁵¹ No dicionário Aurélio (2001, p. 537) um dos significados de pisar é desdenhar, desprezar.

Além da instituição do trabalho doméstico como degradante, outros sentidos são repetidos na novela, como o estabelecimento da relação entre a profissão de trabalhadora doméstica e a sensualidade, conforme discuto a seguir.

3.4 Marias sensuais: O sistema sexo-gênero em funcionamento na constituição das personagens domésticas em *Cheias de Charme*

Sônia Roncador, ao investigar a constituição imaginária da doméstica na literatura em vários períodos no Brasil, visibiliza os vários usos e sentidos desta figura ao longo do tempo. No final do século XIX e início do XX, ao analisar os textos literários de Júlia Lopes de Almeida, a autora percebe a ambiguidade da figura da doméstica naqueles discursos, presença necessária, porém ameaçadora: “Nos anos da *Belle Époque*, a literatura de conduta feminina apropriou-se da empregada doméstica como um signo utilitário de contaminação física e moral para promover o medo e, por conseguinte, a devoção feminina ao lar.”³⁵² Roncador chega até a segunda metade do século XX e analisa a forma como a doméstica é constituída nos textos jornalísticos de Clarice Lispector. Sublinha a continuidade da ambiguidade: se por um lado é detentora de um corpo marcado pelo trabalho, logo, oposto à constituição da feminilidade, por outro lado pode se constituir numa figura feminina ameaçadora da paz conjugal:

Como revelam vários textos extraídos das páginas femininas de Lispector, a empregada doméstica funciona nessas colunas como contraponto do ideal feminino de beleza e sedução – fragmentos de seu corpo ora são apropriados para mostrar a incompatibilidade entre o serviço doméstico braçal e o ideal de feminilidade, ora são expostos como “excessivamente femininos” e perigosamente sedutores.³⁵³

Considerando que a produção simbólica é incessante, é possível notar que o processo de produção simbólica acerca das domésticas continua em nossos dias. Ocorre em variados meios e discursos, seja na autorrepresentação individual, na no âmbito da militância política, na literatura, na produção cinematográfica, na música popular, bem como nas novelas e programas televisivos. Malgrado as transformações nos imaginários sociais, ainda permanecem sentidos negativos na forma como as trabalhadoras domésticas são constituídas nos discursos, como os veiculados nos produtos midiáticos.

³⁵²RONCADOR, 2008, p.165.

³⁵³ Ibidem, p.165.

Ao gerar representações sociais, a trama se constitui numa tecnologia de gênero, pois constitui padrões de feminino, bem como posições hierárquicas com base em raça e classe. Anunciada como inovadora e que promoveria a valorização da profissão de empregada doméstica, sua análise deixa entrever a repetição de representações habituais acerca do trabalho doméstico e das mulheres que o exercem. A constituição simbólica do trabalho doméstico como inferior está na base do desprestígio social das mulheres que dele se ocupam e é considerado neste trabalho como uma construção de gênero. Para tanto, compreendo Gênero nos termos de Joan Scott, como uma forma elementar de dar sentidos às relações de poder.

Joan Scott, no paradigmático texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, amplia a noção de gênero para além das tradicionais utilizações que se limitavam a caracterizar masculino e feminino ou dar um teor mais “científico” para os criticados estudos sobre as mulheres. Scott propõe que Gênero seja utilizado para compreender a organização social da desigualdade. É nesse sentido que compreendo a constituição de sentidos simbólicos sobre o trabalho doméstico e as trabalhadoras domésticas, como resultado construções de gênero.

De acordo com Scott, Gênero deve ser compreendido como “uma forma primária de dar significado às relações de poder. Com frequência, a atenção dada ao gênero não é explícita, mas constitui, não obstante, uma parte crucial da organização da igualdade e da desigualdade.”³⁵⁴

Considero que, ao longo da história humana, certas atividades foram gendradas e, dentro do sistema simbólico das divisões de gênero, algumas foram constituídas como importantes, prestigiadas, enquanto outras foram desvalorizadas. Assim, determinadas atividades ganham sentidos relacionados à feminilidade e/ou masculinidade, são delegadas a homens ou mulheres, bem como são atribuídas aos sujeitos de acordo com critérios étnicos e de classe e, concomitantemente, são prestigiadas ou desvalorizadas. No rol das atividades humanas, o trabalho doméstico, ao longo do tempo, foi gendrado como feminino e atribuído às mulheres não brancas e migrantes³⁵⁵, no interior de várias sociedades humanas. Nesse sentido, pode-se considerar como as normas de gênero operam na instituição da desigualdade.

³⁵⁴ SCOTT, 1995, p. 91.

³⁵⁵ Diversas pesquisas discutem a relação entre etnicidade e trabalho doméstico, bem como a presença das mulheres migrantes desempenhando-o. Ver: DUTRA, Délia. *Migração internacional e trabalho doméstico: mulheres peruanas em Brasília*. São Paulo, OJM, 2013. Ver: BAPTISTA, P.G. *Imigração e trabalho doméstico: o caso português*. Lisboa: 2011, Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/179891/Tese34_WEB2.pdf/c75f97ed-01ff-4349-8c50-79b22cb677ab>.

Conforme Scott, “examinar as formas pelas quais as identidades generificadas são substantivamente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações historicamente específicas.”³⁵⁶

O texto de Scott revoluciona os estudos de história na medida em que propõe Gênero como uma categoria utilizada para pensar a política e a economia e não se restringindo aos estudos sobre o espaço privado. Aponta para a urgência de se compreender como os sistemas de gênero interligam-se com sistemas econômicos e políticos na produção das assimetrias sociais. Gênero, assim como classe, está presente na constituição das várias dimensões da vida social.

A implementação da desigualdade social não se dá exclusivamente por meio da divisão desigual dos recursos econômicos e sociais, da divisão e valorização/desvalorização econômica das atividades humanas. Mas igualmente se constitui e atravessa o tempo por intermédio da incessante produção simbólica que legitima a desigualdade, bem como a estabelece. Conforme Scott, precisamos despender “uma certa atenção aos sistemas de significado, quer dizer, aos modos pelos quais as sociedades representam gênero, servem-se dele para articular as regras das relações sociais ou para construir o significado da experiência.”³⁵⁷

Pensar a telenovela como uma tecnologia de gênero a partir da definição de Teresa de Lauretis é uma forma de compreender sua relação com a sociedade, bem como seu papel na conservação de certos elementos historicamente presentes no imaginário social. Ao apresentar a noção de tecnologia de gênero faz referência à teoria foucaultiana acerca da constituição histórica da sexualidade através das tecnologias sociais. Conforme Foucault:

Se a sexualidade se constituiu como domínio a conhecer, foi a partir de relações de poder que a instituíram como objeto possível; e em troca, se o poder pôde tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos. Entre técnicas de saber e estratégias de poder, nenhuma exterioridade.³⁵⁸

Com Foucault, a sexualidade deixa de ser considerada como uma dimensão natural humana e é pensada em sua historicidade. Percebida como resultado dos investimentos discursivos, varia de uma sociedade à outra.

³⁵⁶ SCOTT, 1995. p.88.

³⁵⁷ Ibidem, p. 82.

³⁵⁸ FOUCAULT, 2011, p. 109.

Apesar de sua noção de tecnologia de gênero ter sido concebida com base na teoria foucaultiana, Lauretis apresenta algumas ressalvas em relação à mesma. Critica a instituição da sexualidade como atributo masculino nas teses de Foucault, característica que marca o pensamento ocidental. A proposta da teórica é que se perceba que os investimentos na constituição da sexualidade são marcados pela diferença de gênero. Pontua que gênero é produzido continuamente a partir de tecnologias sociais continua a ser constituído através dos vários discursos e práticas institucionais, inclusive pela própria teoria feminista. A autora se preocupou em compreender não apenas os processos de produção de representação de gênero pelo cinema, mas também a forma como “ela é subjetivamente absolvida por cada pessoa a que se dirige.”

Tais elucubrações de Lauretis são profícuas para esta análise, pois auxiliam na compreensão do processo de constituição de representações de gênero e como elas legitimam e sustentam a desigualdade social que marca a profissão de trabalhadora doméstica, visto que “a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria que caracteriza todos os sistemas de gênero através das diferentes culturas (embora cada qual a seu modo) são entendidas como sendo “sistematicamente ligados à organização da desigualdade social”³⁵⁹.

É importante perceber que as representações sociais sobre as domésticas presentes na novela se amarram com sentidos historicamente instituídos acerca do feminino, que por sua vez se entrelaçam a significações acerca de raça e classe. Ademais, considerando-se a especificidade das telenovelas brasileiras e seu viés de intervenção social, é possível, a partir da análise de aspectos da recepção, entrever a pertinência dos sentidos produzidos em determinada trama. Se o enredo foi plausível em dada época é por ter sido respaldado pelo público que o recebeu, ou seja, encontrou eco nas aspirações simbólicas da sociedade para/e na qual foi produzido.

Pensar Gênero como uma representação, considerando que sua representação é sua própria constituição, torna possível notar que na novela são constituídos sentidos sobre as mulheres negras, as trabalhadoras domésticas, as jovens, as idosas, bem como acerca das relações entre mulheres e homens, sendo que tais discursos sejam verbais ou visuais atuam na manutenção de padrões de gênero, raça e classe e influem na subjetivação/objetivação dos/as telespectadores/as.

Lauretis defende que a constituição de gênero continua a ocorrer no presente, como ocorreu no passado, nos vários espaços e instituições, inclusive nos discursos que

³⁵⁹ LAURETIS, 1994, p. 212.

desconstruem gênero, como o discurso acadêmico e artístico. Assim, ao problematizar as construções de gênero, também estou constituindo representações de gênero.

Na cena descrita, além da instituição do trabalho doméstico como degradante, percebe-se a construção do corpo feminino como sinônimo de sensualidade. Quando Cida se despe, a câmera percorre seu corpo, dos pés à cabeça, pausando em seus pés, pernas, nádegas e boca. Esse efeito de sentido é tradicional na cultura ocidental e tem sido muito criticado pelas teóricas feministas, bem como pelos movimentos de mulheres. De acordo com Lauretis:

A sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante. A partir de Foucault surgiram vários estudos abordando o tópico, com maior ou menor explicitação, dentro de seu arcabouço metodológico e histórico, mas a conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação do sexual com o corpo feminino tão difundidos na cultura ocidental, já há muito vêm sendo uma das preocupações centrais da crítica feminista e do movimento de mulheres independente de Foucault.³⁶⁰

A constituição do corpo feminino como objeto fetichizado para prazer visual do expectador masculino foi problematizado inicialmente pelas teóricas feministas de cinema, dentre elas sobressairam-se Ann Kaplan e Laura Mulvey, ainda na década de 1970. Apesar de meu objeto não ser o cinema, considero válidas as contribuições dessas teóricas para se problematizar a constituição de sentidos sobre os corpos femininos na telenovela, visto que, não obstante as diferenças, é também uma produção audiovisual. A sensualidade é uma característica marcante no trio de cantoras, as empreguetes. Inclusive quando as três jovens gravam o clipe na casa de Chayene, há vários momentos em que, por meio de movimentos de câmera, dos trejeitos das personagens da utilização de elementos como lingerie, rendas e saltos é perceptível a constituição da figura da doméstica uniformizada como sensual. Sandra de Souza Machado, em seu estudo acerca da produção de representações sobre as mulheres em peças publicitárias, discute como a linguagem audiovisual, ao longo do tempo, constituiu o corpo feminino como objeto do olhar masculino, em especial o cinema, a partir do:

uso de figurinos glamorosos, maquiagem, locações, cenários, ou esquemas de iluminação especiais que cercam as personagens femininas. A cineasta e ensaísta Laura Mulvey explica que as representações de mulheres podem, em certos aspectos, constituir uma ameaça ao observador. Nesse caso, a mulher como ícone, mostrada para o gozo e prazer dos homens, os

³⁶⁰ LAURETIS, 1994, p.221.

controladores ativos do olhar/fitar, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significou.³⁶¹

Se tradicionalmente o feminino foi instituído na cultura ocidental como ameaça, que seduz e tenta o masculino, ao enfatizá-lo como objeto voyeurístico, o discurso cinematográfico buscou controlá-lo e utilizá-lo a seu serviço. Ao observar com atenção a novela que analiso, noto esse processo de constituição do feminino como sedutor, além da constituição da trabalhadora doméstica como figura sensual.



Figura 30: Sequência “Marias sensuais”. Fonte: Imagem extraída do capítulo 31. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> Acesso em: 28/12/2017

Na figura 30, é possível notar a ênfase que é dada às pernas das personagens de uniformes curtos e saltos altos. Aparecem de uniformes decotados, semelhantes a roupas

³⁶¹ MACHADO, Sandra de Souza. Estereótipos: culturas mal (in) formadas – o construto do (Falso) Ideal Feminino em Publicidade e Propaganda. In: STEVES, C.; OLIVEIRA, S.; ZANELLO, V. *Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e perspectivas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014, p. 433.

íntimas, coleiras, cintas liga e perucas coloridas, em meneios sensuais. Uma das músicas do trio tem a seguinte letra:

“Maria brasileira
De tudo sou capaz
Maria verdadeira
Tudo que você fizer, eu faço mais

Maria sem vergonha
Marias sensuais
Maria vai com as outras
Quero ver você fazer o que ela faz

Somos as Marias que sonhamos
Que arrumamos e limpamos
A bagunça que eles fazem
Somos três estrelas disfarçadas
De Marias empregadas
Ao redor da malandragem

Maria brasileira
De tudo sou capaz
Maria verdadeira
Tudo que você fizer, eu faço mais

Maria na pia, Maria na feira
Maria falando, escutando besteira
Maria fingindo que não entendeu
Os olhares de alguém

Maria cantando, Maria dançando
Maria esperando o amor que não vem
Maria lutando, Maria querendo ser rica também

Maria brasileira
De tudo sou capaz
Maria verdadeira
Tudo que você fizer, eu faço mais

Maria sem vergonha
Marias sensuais
Maria vai com as outras
Quero ver você fazer o que ela faz”³⁶²

Nesta letra temos a matriz de sentido que estabelece as mulheres brasileiras e trabalhadoras domésticas, “as Marias” nome popular no Brasil e América Latina, como

³⁶² Música Marias Brasileiras, composição de Carlos Colla/Michael Sullivan disponível em: Fonte: <https://www.letras.mus.br/empreguetes/maria-brasileira/>. No momento em que acessei a música já havia alcançado 1.176.510 visualizações (Acesso em: 07/12/2017)

sensuais, sedutoras e servis sempre preocupadas em se adequarem a tal estereótipo. Vemos nesta letra, escrita por um homem, o dispositivo amoroso em ação, do qual trata Tânia Navarro-Swain:

O dispositivo amoroso investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem. As profissões ditas femininas partilham estas características: enfermeira, professora primária, doméstica, babá, etc. O dispositivo amoroso, por outro lado, as conduz diretamente para uma heterossexualidade incontornável, sem equívocos, já que a procriação é sua recompensa. (...) O dispositivo amoroso, assim, cria mulheres e, além disto, dobra seus corpos às injunções da beleza e da sedução, guia seus pensamentos, seus comportamentos na busca de um amor ideal, feito de trocas e emoções, de partilha e cumplicidades. A sexualidade às vezes é até acessória. As tecnologias sociais do gênero investem os corpos-sexuados-em mulher em práticas discursivas que propõe como axioma a “natureza” feminina, um pré-conceito ancorado no senso comum, propagado e instituído por um conjunto de discursos sociais.³⁶³

A música cantada pelo trio *Empreguetes* associa as trabalhadoras domésticas à sensualidade e servilismo. Desta forma opera no sentido de constituir a partir da reiteração, representações das mulheres trabalhadoras domésticas como inteiramente servis e sensualizadas. Para além de tal aspecto, temos também a matriz da ascensão social mediante a sorte que atravessa a trama, visto que, através do trabalho seria extremamente improvável. Vejamos o trecho: “Maria esperando o amor que não vem, Maria lutando, Maria querendo ser rica também.”,

Tal constituição faz referência a elementos presentes no imaginário brasileiro que atuam no sentido de promover a fetichização da figura da empregada doméstica, assim como de outras profissionais cujas funções foram, ao longo do tempo, feminilizadas, como por exemplo, a enfermeira. Comumente, deparamo-nos com fantasias em forma de uniformes dessas profissões em sex-shops. Não quero entrar no mérito da constituição do desejo, no entanto, este não escapa às injunções do sistema de sexo-gênero e raça.

Entretanto, na novela, tal construção é feita de forma alegre, colorida e divertida, num tom sutil, amparada numa tradição midiática nacional da utilização de jovens magras em trajes sumários como ícones de entretenimento para crianças. Inclusive as três empreguetes conseguiram uma legião de seguidoras mirins que as imitaram exaustivamente, gravaram

³⁶³ NAVARRO-SWAIN, 2008, p. 297-298

vídeos e postaram no youtube.³⁶⁴ Tal dado leva-me a inferir sobre o imenso potencial da referida novela enquanto pedagogia de gênero, atuando sobre adultos e crianças, produzindo efeitos de sentido sobre padrões de feminino, masculino, além de conhecimento socialmente partilhado sobre os segmentos sociais, raciais, geracionais, profissionais, etc. Conforme Machado, através de determinados elementos próprios do discurso audiovisual, a mulher é constituída como espetáculo:

Nos cinemas que visam às bilheterias, nas produções audiovisuais (pós) industriais, assim como nas campanhas publicitárias, a “mulher-imagem”, ou a imagem feminina, é tipicamente tornada fetiche. Isso pode ocorrer por meio dos fundamentos da linguagem audiovisual. Um exemplo é o uso excessivo de *close-ups* (primeiros planos) que se arrastam, ou permanecem por mais tempo que o normal para um plano aproximado, o que interrompe claramente a fluidez da narrativa e constitui a mulher como “espetáculo”.³⁶⁵

Nos discursos audiovisuais é necessária atenção acurada para perceber como os vários elementos contribuem para produzir sentidos. Conforme Machado demonstra, recursos como *close-ups* que se detêm por relativo tempo sobre uma parte do corpo feminino, por vezes, constituindo-o como o próprio sexo, até o estabelecimento de relação entre o corpo feminino e a carne de animais não humanos, ambos como objetos de consumo, deglutição para consumidores masculinos. No que tange à novela, noto a fetichização das figuras das profissionais como uma tentativa de controle das mesmas. Nesse processo de fetichização, é perceptível a tentativa de restringir o corpo feminino ao lugar do serviço sexual. Elas estão uniformizadas, no trabalho, mas sua caracterização e performance são marcadas pela sensualidade, o que de forma direta implica em constituir a figura da trabalhadora doméstica como figura fetichizada. Conforme Anne McClintock:

O fetiche marca uma crise no significado social como encarnação de uma irresolução impossível. A contradição é deslocada e encarnada no objeto-fetiche, que está, assim, destinado a recorrer com repetição compulsiva. Onde o poder aparente do fetiche de encantar o fetichista. Ao deslocar o poder para o fetiche, e então manipular o fetiche, o indivíduo ganha controle simbólico sobre o que de outra maneira seriam ambiguidades terríficas. Por essa razão, o fetiche pode ser chamado de objeto apaixonado. Fetiches podem assumir miríades de formas e brotar de uma variedade de contradições sociais. Não resolvem conflitos de valor, mas antes encarnam em um objeto o fracasso da resolução. Os fetiches são, assim, assombrados

³⁶⁴ A busca no Youtube com as palavras “Vida de empregue” título da música do trio, permite acessar inúmeros vídeos gravados por seguidoras/es de todas as idades, principalmente crianças e adolescentes com milhares de visualizações.

³⁶⁵ MACHADO, 2014, p. 433.

tanto pela memória pessoal como pela memória histórica e podem ser vistos como estruturados por traços recorrentes, ainda que não necessariamente universais: uma contradição social experimentada num nível intensamente pessoal; o deslocamento da contradição para um objeto ou pessoa, que se torna a encarnação da crise de valor; [...] Como objetos simbólicos compostos, os fetiches, assim, encarnam a coincidência traumática não só das memórias individuais, mas também das memórias históricas mantidas em contradição.³⁶⁶

Com base no exposto por McClintock acerca do fetiche e de seus significados, é possível conjecturar sobre a fetichização das domésticas. As mulheres que se ocuparam do trabalho doméstico, chamadas de criadas no passado, atualmente empregadas domésticas, têm sido, ao longo do tempo, significadas como necessárias para a manutenção e funcionamento dos lares das classes detentoras do poder econômico, mas ao mesmo tempo consideradas ameaçadoras da ordem doméstica, visto serem expoentes das classes destituídas de poder econômico, cujas diferenças étnicas e raciais são vistas como atemorizantes. A fetichização destas mulheres pode ser vista como uma tentativa de controle das mesmas, tendo em vista que a proximidade física e a distância social que marcam o trabalho doméstico representam uma contradição no interior das famílias empregadoras. Sônia Roncador, no estudo já citado, destaca a permanência de estereótipos utilizados na constituição das imagens da doméstica:

Mesmo os textos que se propõem redimir a doméstica da imagem degenerada, contaminada, à qual ela foi associada nos anos da *Belle Époque*, não lograram libertá-la de certos estereótipos negativos, nem se furtaram a refixá-la ou reduzi-la a novas visões estereotipadas. Por exemplo, as memórias de infância modernistas pretendem remediar as imagens degeneradas da ama-de-leite “mercenária” e da “mulata indesejável”, reintroduzindo-as no imaginário literário como *tropo* de nostalgia da ordem patriarcal; no entanto, não superam os estereótipos negativos associados às mulheres negras e mulatas, ou seja, sua tendência “natural” ao servilismo (mãe preta) e à oferta farta e fácil de intercurso sexual (mucama mulata)³⁶⁷.

A autora se detém na constituição das imagens das domésticas, problematizando enfaticamente os estereótipos a partir dos quais as mulheres negras são significadas. Em *Cheias de Charme*, apenas uma das três protagonistas é negra, entretanto não se deve ignorar a preponderância de mulheres negras no trabalho doméstico na trama e nos demais espaços sociais brasileiros. Considero que a constituição das domésticas como figuras sensuais e insinuantes na novela é um eco do imaginário social que permanece através do tempo,

³⁶⁶ MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: editora da Unicamp, 2010, p.276.

³⁶⁷ RONCADOR, 2008, p.239.

constituindo as trabalhadoras domésticas, preponderantemente mulheres negras, como sedutoras. Se o imaginário atravessa o tempo sustentando tais representações, é também num mesmo movimento alimentado pelas imagens produzidas pela indústria cultural.

Acerca da constituição de estereótipos como uma busca de controle dos grupos sociais, Roncador traz a contribuição de Michel Pickering em *Stereotyping: The Politics of Representation*. Conforme a autora:

A necessidade de fixação ou redução de um grupo social alheio (não importa se pela via da degradação ou da glorificação) se manifesta precisamente porque se constata a impossibilidade de significação precisa e controle absoluto desse grupo social³⁶⁸

Constituir as domésticas como sensuais e sedutoras justificaria a vigilância sobre suas ações e seus corpos, afinal, seu espaço de atuação é o do “lar” monogâmico e burguês, bem como a restrição das mesmas a determinados lugares pré-estabelecidos, nos diversos espaços sociais, inclusive no espaço doméstico. Como exemplo, temos a separação física configurada na restrição à utilização dos elevadores de serviço e na existência dos diminutos quartos de empregadas.

Malgrado a novela ter sido divulgada como inovadora, é notável o investimento em representações tradicionais sobre as domésticas, por exemplo, a figura da doméstica sensual e sedutora.

Na análise da cena a seguir (Figura 31), vemos um exemplo dessa construção. Após Penha ter deixado a casa da advogada Lígia, a personagem Jurema a substituiu. A cena se desenrola quando Lígia estando fora da cidade, retorna inesperadamente, enquanto isso, Jurema precisa atender uma emergência em sua própria residência e solicita que Brunessa fique no apartamento de Lígia por alguns instantes. Nesse ínterim, Alejandro retorna à casa, encontra Brunessa sozinha e se surpreende, esta demonstra que já vai embora e Alejandro solicita que fique mais um pouco, enquanto ele toma um banho, visto que aguarda um técnico que irá consertar o ar-condicionado. A jovem concorda. Alejandro retorna e travam o seguinte diálogo:

Brunessa: “- Vou trocar de roupa.”

Alejandro: “- Que pena! Você fica tão linda com este uniforme.”

Brunessa: “- Tu se amarra num uniforme, não é?” (Dá uma piscada)

Alejandro se aproxima: “- Nada como uma mulher hermosa de uniforme.”

Brunessa: “- Esse teu sotaque é maneiro, sabia?”

³⁶⁸ RONCADOR, 2008, p.239.

Alejandro: “- El español es la lengua del amor, de la passion.”
Brunessa: “- Ale Alejandro, Ale Alejandro...” (Se beijam)



Figura 31: Sequência: “Lígia depara-se com Alejandro e Brunessa aos beijos em sua casa.”

Fonte: Capítulo 104 Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 21/01/2018.

Lígia retorna subitamente e os encontra agarrando-se no quarto contíguo à cozinha (provavelmente destinado às empregadas domésticas, pode-se notar que dentre os objetos de decoração do quarto, está também um ferro elétrico e uma bolsa de fazer compras, assim como um abaju e uma cama).

Essa cena reitera a fetichização das domésticas e a naturalização do assédio sexual dos patrões contra as trabalhadoras. Na cena, a referência ao uniforme, assim como os lugares onde ocorre a sedução, a cozinha e o quarto de empregada, contribuem para estabelecer tal associação.

A trama mostra uma ocorrência comum no cotidiano das trabalhadoras domésticas, o assédio sexual dos patrões. Porém, não há problematização sobre o ocorrido. A forma como são construídos os personagens e a cena tende para uma naturalização da prática. Brunessa é constituída como o estereótipo de mulher sedutora e volúvel, sempre seduzindo homens comprometidos, usando roupas curtas e bijuterias grandes e coloridas, é chamada pelas outras

personagens de “pirigüete”³⁶⁹. Sua postura sexualmente liberada é constantemente condenada pelas demais personagens, que a tratam como inferior. Seu corpo é significado como apropriável pelos homens e, logo, desprovido de valor, esses sentidos são exaustivamente repetidos na trama por vários personagens. Tal construção configura-se numa pedagogia de gênero e sexualidade, que define posturas adequadas e inadequadas às mulheres, demarcando identidades abjetas em contraposição a modelos valorizados. Conforme demonstra Louro:

Nossos corpos constituem-se na referência que ancora, por fim, a identidade. E, aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em consequência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de “marcas” biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo, e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma “marca” definidora da identidade; perguntar, também, quais significados que, nesse momento e nessa cultura, estão atribuídos a tal marca ou a tal aparência.³⁷⁰

Se a personagem Brunessa é constituída por meio de inscrições em seu corpo que a marcam com uma identidade desvalorizada (a forma como a câmera move sobre seu corpo enfatizando as roupas curtas e coloridas, os trejeitos corporais) a de mulher facilmente seduzida, volúvel. Alejandro por outro lado é constituído como um homem sedutor, assediador constante de empregadas domésticas, que riem de suas investidas, esse riso, demarca a postura do personagem como irrelevante, naturalizando-a como própria dos homens. O desenrolar da ocorrência contribuí para tal sentido de irrelevância e naturalidade, como a conversa a seguir.

³⁶⁹ Esse termo é socialmente utilizado para classificar jovens mulheres bonitas e alegres, que usam roupas curtas e coloridas, que curtem sair para festas e boates. Na trama foi utilizada a aglutinação das palavras empregada e pirigüete para formar o termo “empregüete”. Tal termo foi criticado por Creuza de Oliveira (presidenta da FENATRAD) em uma entrevista na qual ela fala sobre a novela e sua participação numa reunião com os diretores, produtora e demais pessoas envolvidas na realização da trama. (Anexo II)

³⁷⁰ LOURO, Guacira Lopes. *Pedagogias da sexualidade*. In: LOURO, G. L. O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.14



Figura 32: Penha repreende Jurema por ter deixado o patrão a sós com Brunessa.
Fonte: Capítulo 104, disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/> > Acesso em: 21/01/2018

Penha repreende Jurema na presença de Brunessa:

-

- Jurema eu não te avisei pra você que o Alejandro tinha uma queda por uniforme, Jurema? Como é que tu me enfia a Brunessa dentro daquela casa?
- Mas ela foi quebrar um galho para mim, sabe? Eu tinha que acudir a Jéssica que abriu a cabeça, gente!
- Eu fui lá, só pra esperar o homem do aquecedor, apenas!
- Jurema, eu te preveni tanto,minina, como é que tu dá um mole desse.
- Mas o seu Alejandro, ele saiu de casa de bolsa e tudo, dizendo que ia dormir fora.
- Presta atenção Penha, olha só, eu fui lá quebrar o galho pra Jurema, né? Aí aparece aquele gato, falando naquela língua pra mim.(...) Tô morta não gente!
- Longe disso, né, piriguete?!

Na fala de Penha há uma naturalização do assédio sexual às domésticas, quando ela menciona que Alejandro “tem uma queda por uniforme” e repreende Jurema por não ter ficado na casa para impedir o contato entre Brunessa e o patrão. Em sua fala e no desenrolar do conflito percebe-se a naturalização da postura de Alejandro, repetindo-se a representação tradicional dos homens como ativos, infiéis, incapazes de autocontrole, irresponsáveis por

suas ações, visto que seu “instinto de homem” o compeliaria inexoravelmente a tal atitude. A trama repete o par antinômico, homem ativo x mulher recatada, é a mulher quem deve resistir, não se deixar levar, o homem sedutor estaria seguindo sua “natureza”, caberia à mulher resistir e não se deixar seduzir. Tal matriz perpassa a trama, visto que, Alejandro já havia tentando seduzir as trabalhadoras domésticas Maria da Penha e Gracinha, que não aceitaram suas investidas. Tal construção discursiva reafirma a ideia corrente no imaginário social brasileiro de que os homens não são responsáveis pelas suas ações, são seduzidos pelas mulheres, visto que devido à sua “natureza” não resistem ao apelo sexual.

Desta maneira, a trama funciona como tecnologia de gênero, que por meio da reiteração produz representações de gênero. Conforme Butler a constituição dos corpos gendrados se dá de forma performativa, mediante o “poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que ele regula e constrange.”³⁷¹ Tal construção atua no sentido de manter no imaginário coletivo a naturalização do assédio e da violência sexual dos padrões contra as domésticas ao reiterar a fetichização das profissionais.

A reiteração de normas de sexo-gênero nos produtos culturais produzidos e disseminados nas sociedades contemporâneas operam na instituição dos corpos como femininos, masculinos, bem como das hierarquias sociais com base em gênero, raça, classe, geração e sexualidade. Guacira Lopes Louro analisando as pedagogias da sexualidade considera os usos dos corpos e as diferenças estabelecidas a partir dos mesmos nas várias culturas:

De qualquer forma, investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam. (...) Nesses processos de reconhecimento de identidades inscreve-se, ao mesmo tempo, a atribuição de diferenças. Tudo isso implica a instituição de desigualdades, de ordenamentos, de hierarquias, e está, sem dúvida, estreitamente imbricado com as redes de poder que circulam numa sociedade. O reconhecimento do “outro”, daquele ou daquela que não partilha dos atributos que possuímos, é feito a partir do lugar social que

³⁷¹ BUTLER, 2000, p.155

ocupamos. De modo mais amplo, as sociedades realizam esses processos e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. (Grifos meus)³⁷²

As trabalhadoras domésticas tiveram seus corpos vigiados, controlados e significados ao longo do tempo por vários discursos que os marcaram como ameaçadores a partir de critérios de gênero, classe e raça. Foram alvo de políticas de separação dentro do ambiente patronal (quartinho de empregada, elevador de serviço, uso de uniformes) e sujeitos à vigilância. Na contemporaneidade as mídias sociais continuam atuando na manutenção de tais representações ao constituir personagens empregadas domésticas como objetos de assédio sexual por parte dos patrões e não problematizar tais ocorrências.

Dessa forma, as mídias funcionam como tecnologias de gênero que operam na constituição/manutenção de representações sexistas que alimentam o imaginário social e sustentam práticas de violência e assédio sexuais sofridos por muitas trabalhadoras domésticas, conforme já discuti em pesquisa anterior³⁷³, visto que nem sempre os indivíduos restringem seus desejos e fantasias ao terreno do consensual³⁷⁴.

Representações de raça e classe estão presentes na composição do imaginário sexual. Tal imaginário se consubstancia em produtos culturais diversos, bem como em práticas de violência e exclusão das mulheres. Submetidos à constante repetição discursiva de que as trabalhadoras domésticas são sexualizadas e estão no ambiente doméstico para servir, inclusive sexualmente, muitos homens e até mesmo mulheres³⁷⁵ passam a enxergá-las através destas representações naturalizadas e chegam a praticar assédios, estupros e outras formas de violência contra as trabalhadoras.

Para a constituição das representações sobre o trabalho doméstico e as trabalhadoras domésticas, a comicidade foi um recurso muito explorado na trama, nesse sentido se evidenciaram duas personagens, parodiando patroa e empregada doméstica.

³⁷² LOURO, 2000, p.15

³⁷³ SANTOS, 2009.

³⁷⁵ Em minha pesquisa anterior, encontrei um processo criminal em que figurava uma patroa como ré. Junto com o marido, violentou sexualmente uma trabalhadora doméstica de 14 anos que estava a seu serviço.

3.5 Chayene e Socorro: O reflexo no espelho

As personagens Chayene e Socorro se destacam na novela *Cheias de Charme*, devido à comicidade marcante em sua composição, bem como ao impecável desempenho das atrizes Cláudia Abreu e Titina Medeiros. Para além de sua relevância na trama, merecem menção e análise pelo fato de personificarem uma patroa e uma empregada doméstica interligadas na trama por similaridades e afinidades. Os elementos que compõem sua caracterização devem ser destacados. Tanto Chayene quanto Socorro têm origem pobre e são nordestinas, migraram de Sobradinho-PI para o Rio de Janeiro, sendo que, uma das características utilizadas na construção da comicidade das personagens é o sotaque nordestino e a forma de pronunciar incorretamente diversas palavras, além de trocar os sentidos das expressões³⁷⁶.

Chayene, ainda no Piauí conseguiu destituir, a partir de meios desonestos, a vocalista de uma banda de música *Tecnobrega*³⁷⁷, a Banda *Leite de Cobra* e se lançou como vocalista. Posteriormente, desfez a banda e seguiu carreira solo, vive em sua mansão no condomínio CasaGrande, com Laércio, antigo empresário, fundador da banda e ex-marido da cantora. Laércio é uma espécie de assistente pessoal, caracterizado como submisso e subserviente aos caprichos da cantora.

No início da novela já é perceptível que Chayene está com a carreira em declínio, o que se acentuou após a agressão contra a empregada doméstica Maria da Penha. Seu público majoritariamente composto por trabalhadoras domésticas decresceu após a denúncia feita por Penha. Para tentar reverter a situação, Chayene criou um romance midiático com o cantor Fabian, simulou uma gravidez e criou um *reality Show* em sua casa, na qual ficou reclusa com o referido cantor enquanto que câmeras diversas filmavam o dia-a-dia dos dois. É importante frisar que tal feito coincide com a exibição do *reality Show Big Brother* pela emissora em sua programação, o que me leva a inferir que tal ocorrência na novela, funcionou como uma

³⁷⁶ Além de Chayene e Socorro, há outros dois personagens nordestinos, também cômicos, Naldo (interpretado por Fábio Lago) e Dona Epifânia (Ilma Niño).

³⁷⁷ O tecnobrega consiste em uma espécie de *Techno-versão* regional contemporânea (anos 2000) do *brega*, que por sua vez se estabeleceu em diversas partes do Brasil (a partir da década de 1960) como música de “má qualidade” relacionada ao gosto estético e ao modo de vida de classes populares de periferias urbanas. Já em termos estritamente musicais, o tecnobrega é produzido basicamente através da manipulação computacional, em estúdio de timbres, melodias e ritmos de danças locais e translocais atrelados a matrizes percussivas eletrônicas, ainda que a sua produção também esteja relacionada à atividade artística de bandas e eventos denominados “festa de aparelhagem”. AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: Etnografia da produção do Tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de doutorado. PPGM da UFRGS. 2009. P.15-16

forma de divulgação do referido programa pela emissora, visto que a novela alcançou elevada audiência.

Enquanto se encontra reclusa em sua casa, Chayene trama estratégias para atraparlar o trio de cantoras, *As empreguetes*. Para tanto, conta com a ajuda de Socorro. Socorro migrou para o Rio de Janeiro com o propósito de encontrar Chayene de quem é fã, passa a morar no Borracho na casa de Naldo (Fábio Lago) e Kleiton Lopes (Fábio Neppo). Utilizando-se de diversos ardis, se aproxima de Chayene, até se empregar na sua casa, mesmo não sabendo executar as atividades domésticas. Com a conterrânea estabelece uma relação de subserviência, sendo utilizada para boicotar o trio de cantoras.

Tanto Chayene quanto Socorro são caracterizadas como espalhafatosas. Chayene utiliza roupas brilhantes, douradas ou prateadas, combinando as cores das roupas com os acessórios e a cor das unhas compridas. Pinta de dourado ou prateado uma verruga no rosto de acordo com o tom das roupas, usa muitas plumas e paetês. Dentro de casa se veste como se estivesse no palco. Socorro utiliza roupas em tons de rosa, sempre combinando as peças, saltos plataformas com os quais anda de forma atrapalhada, pulseiras combinando com os brincos e o batom.

Na figura 33 Socorro e Chayene se postam diante do espelho é possível perceber a similaridade na composição das personagens, como se uma fosse o reflexo da outra.

Para compor a personagem, a atriz Titina Medeiros teve os cabelos frisados para ganharem volume. Observa-se que, encrespar o cabelo das atrizes que não os possuem naturalmente crespos é prática comum nas produções da emissora, principalmente quando as atrizes interpretam personagens caricatos, cômicos, bem como trabalhadoras domésticas que comumente são constituídas como cômicas.³⁷⁸

As personagens trabalhadoras domésticas são constituídas como cômicas e caracterizadas com cabelos crespos e volumosos, o que se configura como uma construção racista que associa as características dos afrobrasileiros a profissões inferiorizadas socialmente, bem como constitui como cômicas as personagens que exercem tais profissões. Ao longo da trama, Socorro fica famosa e seus cabelos aparecem alisados e mais loiros, tal mudança também foi verificada na personagem Maria do Rosário.

³⁷⁸ Como exemplo dessa caracterização ver a personagem Marinete (interpretada por Cláudia Rodrigues) do seriado *A diarista* exibido pela Globo entre 2004-2007.



Figura 33 Semelhanças entre Socorro e Chayene fonte: Capítulo 104, disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 04/04/2018

A questão que se coloca é, em que medida tais construções contribuem com o processo de estigmatização social destes segmentos? Em que medida influenciam na forma como são vistos socialmente? Tais representações constituídas nos programas televisivos e nas telenovelas funcionam como filtros pelos quais as sociedades avaliam os sujeitos e suas demandas?

A seguir transcrevo um diálogo entre Chayene e Laércio, seguida de uma conversa telefônica entre Chayene e Socorro. Essa cena sucede ao fim do *Reality Show* e à descoberta de que a gravidez da cantora foi simulada para chamar a atenção do público. Chayene está deitada na cama enquanto que Laércio seu assistente lê notícias na internet:

- Olha, todas as Ong's e associações feministas estão furiosas com você, a Lima Liga das mães abandonadas, a MAFU, mães furiosas.

Chayene: Lime a Lima e mande a MAFU, bem! O nome já diz...

Laércio, tem mais uma aqui, a FEDE, feministas destemidas tá dizendo que você apelou, fingiu que tava grávida pra segurar homem.

-Pois diga a Fede que mando um cheiro. E pode parar de ler trolagem e me dê uma notícia boa!

(Nesse momento o celular toca e Chayene olha e diz:)

-É a desvairada da Socorro

-Tu tá ainda aí curiquinha?

- Eu tô realeza. E tenho uma notícia danada de boa!

Chayene: Ai meu Deus! Minha mediunicidade se manifestou de novo, acabei de pedir uma notícia boa, mas minha filha, acho que sou sua média, me diga, me diga curica.

Socorro: -Olha, as chumbreguetes, digo as empreguetes foram convidadas para cantar num DVD ao vivo de João Neto e Frederico.

Chayene: Isso lá é notícia boa? Jumenta agourenta!

Socorro: Calma Chaizinha, que agora vem a parte boa, Penha melô tudo, o ex-mai Love dela tá no xilindró, porque não pagô a pensão do filho deles, o pinguim de gente.

Chayene: Mas isso sim é uma informação revelante.

Nessa cena há menção à relação entre os artistas famosos e as mídias sociais, em específico a produção de críticas via *Blog's*. Na sociedade contemporânea vemos o crescimento da militância feminista através de blogs, como o blogueiras negras, blogueiras feministas dentre outras. Crescem as possibilidades de propagação do conhecimento feminista a partir da utilização das redes sociais, bem como a divulgação de bibliografia especializada disponibilizada pelas blogueiras para segmentos jovens em suas páginas. A fala da personagem Laércio é resultado do processo de estereotipagem do feminismo e das feministas com fins políticos. Esse processo é percebido na imprensa brasileira entre o final do século XIX e início do XX e continua se desdobrando até nossos dias, a partir dos novos meios de divulgação, aqui em específico a menção jocosa às feministas aparece na novela com o propósito de fazer rir, um riso que desqualifica, que desacredita. Os nomes dados às organizações, Feministas destemidas- “FEDE”, mães furiosas -“MAFU”, remetem a termos negativos e assim reiteram representações negativas sobre as feministas, como mulheres raivosas e repulsivas. A reação da personagem Chayene é demonstrar pouco interesse às críticas para em seguida utilizar-se de trocadilhos com os nomes das organizações feministas.

De acordo com Rachel de Soihet,

a utilização da zombaria, ridicularizando-se as mulheres, como freio para os possíveis desequilíbrios de poder entre os sexos constitui-se em algo habitual, perdendo-se na sua longa duração. Já na Grécia Antiga, tais formas de expressão manifestavam-se, das quais uma das mais conhecidas revela-se na obra de Aristófanes, mais precisamente na comédia *Assembléia de mulheres*, em que a mensagem veiculada é a de que a participação política das mulheres só podia constituir-se em objeto de riso e característica

infamante para os homens. Dentre os mais famosos exemplos daqueles que seguem essa trilha, no século XVII, temos Molière com suas Preciosas ridículas, zombando das mulheres, na sua concepção, pretensamente intelectualizadas.³⁷⁹

Raquel de Soihet analisa a posicionamento de articulistas do jornal *O Pasquim*, publicação de cunho progressista que se posicionava contra a Ditadura Militar, mas paradoxalmente, se voltava contra as feministas que lutavam por igualdade, utilizando o humor como ferramenta. A autora já analisou em outras publicações a utilização do humor como forma de desqualificar o movimento feminista em outros contextos históricos.

A alusão ao feminismo na novela é parte de uma complexa tecnologia de sexo-gênero que institui padrões de gênero, raça, classe e sexualidade, produzindo e reforçando assimetrias. A fala de Chayene demonstra considerar irrelevante o posicionamento das feministas, enquanto que as siglas MAFU e FEDE foram estrategicamente construídas para servir ao jogo de palavras que a personagem utiliza com vistas a provocar riso e ao mesmo tempo desqualificar o referido movimento. O riso que tem o sentido de desqualificar, menosprezar e diminuir o Feminismo, movimento social responsável por mudanças cruciais nas relações de gênero. Conforme Soihet:

Evidencia-se que algo aparentemente inofensivo como a zombaria, o deboche, configura-se como forma de violência, inoculando representações com vistas à conservação do status quo, através da ridicularização de movimentos em prol de mudanças com relação aos papéis exercidos por mulheres e homens na sociedade.³⁸⁰

Ao mesmo tempo em que na trama são mencionadas várias questões relativas à situação das trabalhadoras brasileiras, a novela reitera representações negativas acerca do trabalho doméstico e dos feminismos, com os quais as organizações de trabalhadoras domésticas estabelecem profícuo diálogo, especialmente com o feminismo negro, visto que a categoria é predominantemente composta por mulheres negras.

As personagens Chayene e Socorro agregam características tradicionalmente presentes na constituição das personagens trabalhadoras domésticas nos produtos culturais veiculados na TV brasileira. Para pensar o papel do cômico na constituição de assimetrias

³⁷⁹ SOIHET, Rachel de. *Zombaria como arma antifeminista*: Instrumento conservador entre libertários. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 591-611, setembro-dezembro/2005, p.592 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a08v13n3.pdf> Acesso em: 17/01/2018

³⁸⁰ SOIHET, 2005, p. 609

sociais a contribuição do historiador Skinner é profícua. O autor cita uma paráfrase do livro 2 da Retórica de Aristóteles feita por Hobbes:

Uma das características dos jovens: é que são ‘amigos da alegria’, e portanto, adoravam zombar dos outros”. Isto leva o filósofo a investigar os sentimentos expressos pela alegria deles e a constatar que a zombaria é um insulto gracioso’, tendo antes nos assegurado que o insulto é a degradação do outro por diversão.³⁸¹

Em seguida Skinner comenta:

A sugestão básica de Aristóteles é, portanto, que a alegria induzida pela zombaria é sempre uma expressão de desprezo, uma sugestão que já estava presente em sua observação anterior de que entre as origens do prazer estão as ‘ações, os ditos e as pessoas ridículas’.³⁸²

Tal consideração acerca dos sentidos do cômico me serve para pensar a construção cômica que tem lugar na novela *Cheias de Charme* como uma forma de depreciação das trabalhadoras domésticas, para tanto, aspectos relacionados a classe, raça e origem regional são considerados marcas ignominiosas, das quais se deve rir. Ao agregar determinadas características na constituição das personagens com vistas a produzir efeito cômico, constitui-se a partir da reiteração, a ideia de que as pessoas pobres, de cabelos crespos, nordestinas e excluídas da educação formal são risíveis, logo, inferiores.

Skinner ao explorar os efeitos do cômico cita Quintiliano que escreveu em A retórica:

Nossa alegria não está muito longe da derrisão, já que a emoção incontrolável expressa por ela frequentemente a de uma superioridade desdenhosa. Quando rimos, estamos frequentemente nos gabando ou glorificando diante de outra pessoa, por termos constatado que, comparados conosco, elas sofrem de alguma fraqueza ou defeito desprezível.³⁸³

Na relação entre Socorro e Chayene predomina a subserviência da primeira, que tudo faz para agradar à patroa, de quem é fã, enquanto sonha em cantar com a mesma. Chayene submete Socorro a variadas provas e humilhações, prometendo-lhe, caso vença as provas, a

³⁸¹ SKINNER, 2004, p.15-16

³⁸² Ibidem, p.17

³⁸³ Ibidem, p.21-22

oportunidade de cantar com ela. Socorro passa por tudo e enfim pode cantar com Chayene. Entretanto, Chayene perde a voz e é Socorro quem a substituí, tornando-se famosa e ocupando o lugar da conterrânea. Na figura 34 é possível ver Socorro e Chayene, paramentadas para entrar no palco, nota-se as semelhanças na caracterização das personagens, muitos brilhos plumas e cores são utilizados na composição dos figurinos das personagens que são marcadas pelo excesso.



Figura 34: Socorro e Chayene, paramentadas para um show. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> Acesso em: 04/04/2018

Na relação entre as duas nota-se a reiteração da matriz discursiva da sorte e da inversão de posições, ambas de origem pobre, iletradas e migrantes nordestinas no Rio de Janeiro, por acaso, deixam o anonimato e tornam-se cantoras famosas. Num primeiro momento, Socorro é a trabalhadora doméstica humilhada pela patroa cantora, num segundo momento, deixa o anonimato e se lança como cantora de *tecnobrega*, enquanto que sua patroa perde o prestígio. A desigualdade social entre patroas e empregadas, a violência com que Chayene trata as empregadas domésticas é subsumida pelo discurso de que todos podem ascender socialmente, dependendo apenas da sorte.

Tal construção engendra o sentido de que as posições sociais são provisórias e cambiáveis, que a mudança de lugar social pode se dar de forma repentina, inesperada. Reitera a possibilidade da ascensão social via sorte, através da fama, mediante o ingresso na cultura do espetáculo, aparecendo na TV, em programas de auditório, e, atualmente em

vídeos divulgados na Internet. Socorro e Chayene são idênticas e apenas, provisoriamente, ocupam lugares distintos. Tal semelhança entre a patroa famosa e a empregada só reforçam a ideia de que as posições sociais são provisórias, podendo ser alteradas pelo acaso.

O cômico marca a constituição das personagens, mas esse elemento cômico, para além das performances e indumentárias das personagens é constituído utilizando-se do sotaque nordestino, da origem social e regional, bem como no pouco domínio da norma culta da língua portuguesa que ambas demonstram.

Discorrendo sobre os sentidos do cômico o historiador Skinner remete à Poética de Aristóteles na qual este considera que:

A comédia trata do que em risível, e o risível é um aspecto do vergonhoso, do feio ou do baixo. Chegamos a rir de outras pessoas, porque elas exibem alguma falta ou marca constrangedora que, enquanto não dolorosa, as torna ridículas. Dessa forma são especialmente risíveis os inferiores em algum sentido.³⁸⁴

Nessa construção percebida na novela, há uma agregação de raça, classe e origem regional na produção do cômico, tal construção tem o efeito de ridicularizar, logo, opera produzindo assimetrias. Ou seja, o riso como uma forma de depreciação nasce a partir de um lugar de sujeito que constrói um Outro, alvo do riso como inferior em relação a si. Esse movimento é percebido em *Cheias de charme*, na construção das personagens Chayene e Socorro. É recorrente a repetição de tal matriz de sentido nas telenovelas contemporâneas. As personagens empregadas domésticas, nordestinos/as, negros/as, gordos/as, homossexuais são construídos como engraçados/as.

Considero que, o elemento cômico utilizado na elaboração de determinadas personagens nas telenovelas, como *Cheias de Charme* e outros produtos televisivos, constituindo como risíveis, personagens com certas características corpóreas, que exercem determinadas profissões, oriundos de classes sociais desprovidas economicamente e provenientes de algumas regiões do país, está diretamente relacionado à constituição de assimetrias sociais. Classe social, raça, corporeidade e origem regional são utilizadas para a produção da comicidade presente na composição das personagens Chayene e Socorro, migrantes nordestinas, de origem humilde, pouco letradas, sendo que, a atriz que interpretou Socorro teve os cabelos encrespados para remeter às mulheres negras. Concomitantemente, na construção das duas personagens, repetiu-se a matriz discursiva da ascensão social mediante

³⁸⁴ SKINNER, 2004, p.17

a sorte, bem como, da inversão inesperada de posições sociais que operou atenuando os conflitos de classe ao equiparar as personagens patroa e empregada a partir do elemento cômico presente na sua elaboração e direcionando a interpretação de que as posições sociais são provisórias e cambiáveis, podendo ser modificadas pelo acaso ou pelo esforço individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pequena Cantiga à Mulher

Onde uma tem o cetim, a outra tem a rudeza

Onde uma tem a cantiga, a outra tem a firmeza

Onde uma tem a riqueza, a outra tem a fadiga...

Enquanto desliza o fato, pega a outra na enxada

Enquanto dorme na cama, a outra arranja-lhe a casa.

(Teresa Horta)

Lancei-me ao desafio de compreender o processo de produção simbólica acerca das trabalhadoras domésticas na novela *Cheias de Charme*, partindo do incomodo ante a detecção de sentidos negativos acerca das trabalhadoras domésticas na sociedade brasileira, bem como a desigualdade e as práticas de exclusão e violência percebidas nas relações intrínsecas ao trabalho doméstico, outrora experimentadas enquanto trabalhadora, e, atualmente acessadas pelas narrativas de mulheres próximas a mim, e, veiculadas nas mídias sociais. A princípio desejava trabalhar com variadas fontes, abarcando novelas, programas humorísticos e propagandas veiculados pela emissora Globo, para apreender as representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas constituídas nestes produtos, mas, logo no início da escrita do projeto, fui convencida de que seria demasiado amplo e inviável. Agora considero que fiz a melhor escolha, tendo em vista a exiguidade do tempo e a complexidade das fontes audiovisuais.

Para tanto, me ative a analisar apenas a novela *Cheias de Charme*, tendo em vista que foi lançada em 2012, durante as discussões acerca da PEC das domésticas, tendo sido anunciada pela emissora como inovadora por trazer como protagonistas três trabalhadoras domésticas. Avaliei que tal análise permitiria acessar as representações sociais sobre as domésticas em circulação na sociedade brasileira, bem como lançar luz sobre o papel das novelas na construção e circulação de sentidos sobre os sujeitos e grupos.

Considerarei a presença marcante das novelas no cotidiano dos/as brasileiros/as, alterando ou mantendo percepções acerca das relações de gênero, apresentando padrões de sociabilidade e consumo, contribuindo na constituição dos imaginários sociais acerca dos sujeitos e relações. Logo, interroguei-me: Como as trabalhadoras domésticas foram representadas na referida novela, no contexto de amplo debate na sociedade acerca das

transformações na legislação sobre o trabalho doméstico e logo, nas relações entre trabalhadoras e suas patroas e patrões?

Tomei a trama como uma materialidade discursiva, ligada, portanto, às relações de poder vigentes na sociedade do período, sua análise buscou compreender as imbricações com enunciações acerca das trabalhadoras domésticas em outros períodos da história do Brasil. Foram percebidas continuidades na forma de representar as trabalhadoras e o trabalho doméstico, reiteradas através da especificidade do discurso dramaturgico.

O conceito de representação social entendido como conhecimento socialmente compartilhado que liga um sujeito a um objeto, como define Denise Jodelet, foi central para esta pesquisa. Operando com esse conceito, busquei compreender como a novela *Cheias de Charme* veiculou representações sociais acerca das trabalhadoras domésticas.

As representações sociais difundidas na novela são constructos simbólicos que interligam raça, gênero e classe. Considerei raça como uma construção social que funciona estabelecendo assimetrias, malgrado entender que, biologicamente não existam raças, compreendo que tal noção opera como categoria histórica e política, estabelecendo diferenças e subalternidades. Gênero foi percebido como uma forma primária de dar significado às relações de poder, conforme assinala Joan Scott, logo, está no cerne das desigualdades inerentes ao trabalho doméstico e nas formas como simbolicamente é representado.

O trabalho doméstico se organiza, é pensado e representado a partir das desigualdades de classe, compreendendo classe social, conforme define Saffioti como “um agrupamento social que resulta dos processos de cooperação, divisão do trabalho, competição e conflito no terreno específico da produção de bens e serviços, sendo que a cooperação predomina nas relações intraclasse; a competição e o conflito preponderam nas relações interclasses”³⁸⁵ Numa sociedade profundamente estratificada como a brasileira, os estratos que auferem melhores condições econômicas podem pagar pela realização de suas atividades domésticas. Essas três categorias se interseccionam na forma como se organiza o trabalho doméstico e nas formas pelas quais é representado, tendo sido percebidas na construção das representações sobre as domésticas em *Cheias de Charme*.

Considerando a trama como materialidade discursiva, logo, oriunda da sociedade brasileira, efeito das relações de poder da mesma sociedade, compreendi-a também como tecnologia de gênero, inerente aos sistema sexo-gênero, tal qual define Teresa de Lauretis. Desta forma, ao mesmo tempo em que sua análise permitiu auscultar as relações de poder na

³⁸⁵ SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: Mito e realidade*. 2013, p. 451

referida sociedade, a trama foi considerada como tecnologia de gênero que opera na produção de objetivações/subjetivações implicando na produção/manutenção/alteração do imaginário Social.

Desta maneira examinei a produção/manutenção de representações tradicionais sobre as mulheres negras trabalhadoras domésticas. Na construção da personagem Dinha verifiquei a reiteração do estereótipo da “mulata”, figura muito presente no imaginário social brasileiro, louvada e temida em produções culturais diversas, como textos acadêmicos, literários, produções musicais, telenovelas etc. Constituída como ícone do processo de mestiçagem brasileiro, a figura da mulata é repetida na telenovela, colaborando com a manutenção de um imaginário sexista e racista que relega as mulheres negras ao serviço doméstico e sexual dos brancos.

Nesta mesma linha, percebi a constituição da personagem Jurema como uma empregada doméstica engraçada a partir da associação entre características étnicas, de classe, corporeidade e culturais, estabelecendo-a como alguém cômico, de quem se deve rir. Tal construção tem filiação com textos de outros períodos da história brasileira, como Tia Anastácia de Monteiro Lobato, bem como com outros produtos culturais contemporâneos veiculados pela mesma emissora, e compõe um dispositivo histórico de subalternização das mulheres negras. A produção do efeito cômico através da utilização de personagem negra e trabalhadora doméstica funcionou como uma forma de depreciação e silenciamento das mulheres negras.

Procurei não me limitar ao trio de protagonistas, mas analisar a produção de sentidos sobre as domésticas a partir da análise de personagens coadjuvantes empregadas domésticas da trama. Assim, personagens secundárias como Jurema, Valdelícia, Dinha e Gracinha, além de figurantes possibilitaram vislumbrar o processo funcionamento da novela como tecnologia de gênero e raça que produz o feminino negro como essencialmente doméstico.

A divisão dos espaços sociais na trama, ambientada no Condomínio *CasaGrande* habitado exclusivamente por pessoas “brancas” e no Morro do Borracho, cujos habitantes são majoritariamente negros, foi vista como uma menção à histórica segregação racial urbana, entretanto, tal menção também não é aprofundada. Entretanto, tal referência percebida na novela é vista como relacionada ao fato de que a trama é uma produção que envolve pesquisa e uma diversidade de sujeitos, mas, cujo propósito não é aprofundar qualquer discussão política/social. Desta forma, construir um condomínio cujos habitantes são todos brancos, com exceção das trabalhadoras domésticas que lá laboram, em contraponto a uma periferia

habitada por população negra, sem apresentar qualquer crítica a tais divisões, foi vista como a naturalização da desigualdade social e racial que é reiterada nas telenovelas. Estas funcionando como tecnologias de gênero e raça.

O apregoado protagonismo das trabalhadoras domésticas na trama foi visto como uma forma utilizada pela emissora para açambarcar segmentos populares e expandir seu público telespectador. As três protagonistas deixam o trabalho doméstico logo no início da trama e se tornam cantoras formando um trio. A partir daí suas vidas são transformadas, passam a consumir vários bens outrora restritos aos segmentos privilegiados (seus patrões e patroas).

Percebi que as matrizes discursivas de ascensão social por sorte, inversão social (pobres ficam ricos e ricos empobrecem) e consumo, como resultados da ascensão social, são reiteradas por toda a trama. A transformação na vida das três domésticas se dá mediante a sorte e não por meio da luta política, é uma transformação individual que não abarca o coletivo das trabalhadoras domésticas. Apenas em alguns momentos é mencionada a organização política das trabalhadoras domésticas brasileiras.

Como estratégia de açambarcar segmentos populares foram mencionadas expressões artísticas populares próprias às periferias como o *Hip-hop*, o *Grafitte*, o *Tecnobrega* e o Samba. O recurso da transmídia foi utilizado pioneiramente em *Cheias de Charme*, a meu ver, como um recurso para açambarcar um público dividido entre a programação dos canais abertos, dos canais de TV por assinatura e o crescente acesso à Internet se inserindo em redes sociais. As cantoras protagonistas, ex-domésticas, *as empreguetes* têm seu clipe divulgado primeiramente na Internet, para posteriormente exibi-lo na trama.

A evidência das três protagonistas que deixam de ser empregadas e passam a *empreguetes* famosas e consumidoras, parece dar visibilidade às trabalhadoras domésticas na TV, mas promove a invisibilização da histórica luta das trabalhadoras domésticas organizadas em sindicatos por todo o país, por direitos trabalhistas e reconhecimento social da profissão. A transformação na vida das três protagonistas só se dá com a saída do trabalho doméstico, enquanto que, em vários trechos da trama, são reiterados sentidos de abjeção e depreciação da atividade doméstica remunerada.

O lançamento de uma trama cujas personagens protagonistas eram trabalhadoras domésticas, no contexto de aumento significativo do poder de consumo das classes “populares,” foi vista como uma estratégia utilizada pela emissora para açambarcar o novo segmento consumidor, visto que muitos dos produtos e bens anunciados durante a exibição da

trama e nela inseridos como *merchandising* são voltados para os segmentos populares. Foram anunciados desde produtos de beleza e limpeza doméstica a serviços bancários, passando por carros e lojas de roupas.

Foi possível compreender a estratégia da emissora em apresentar uma trama como pioneira ao trazer domésticas protagonistas, num contexto em que o movimento de trabalhadoras domésticas estava em evidência, mas, ao mesmo tempo, orientar as trajetórias das três protagonistas para a ascensão social individual por meio da sorte, promovendo a diferenciação social e o consumo como expressões de sucesso pessoal, desviando das questões inerentes ao trabalho doméstico e se apropriando da luta coletiva das trabalhadoras domésticas para vender produtos diversos. E junto com os produtos, oferecer padrões de identificação e difundir representações tradicionais sobre as trabalhadoras e o trabalho doméstico.

A trama desvia o foco dos conflitos entre patroas e empregadas inerentes ao trabalho doméstico para as disputas entre as cantoras, sendo que, as protagonistas passam de empregadas a *empreguetes*. Nesse movimento percebe-se o processo de ancoragem da novidade que ocorria na sociedade. A visibilidade social que o coletivo das trabalhadoras domésticas havia obtido no momento em que a trama é exibida, bem como a conquista de direitos trabalhistas, depois de um longo percurso de luta, são subsumidas na trama pela *glamourização* das *empreguetes*. As questões inerentes ao trabalho doméstico, bem como as dificuldades enfrentadas pelas trabalhadoras são apenas mencionadas, sem aprofundamento.

Os conflitos entre domésticas e patroas são referidos em tom cômico, superficial e toldados de sentidos tradicionais, produzindo o que considerarei como silenciamento da luta das trabalhadoras, silêncio produzido por meio da enunciação.

A escolha pela emissora, de lançar uma novela com domésticas protagonistas no momento em que se discutia a PEC das domésticas, foi uma estratégia perspicaz. Visto que, aparentou tratar a partir da trama, de temas sociais pertinentes, no momento em que o tema “Trabalho doméstico e direitos trabalhistas” estava em evidência na sociedade e que se visibilizava a histórica luta do movimento de trabalhadoras domésticas, organizado a nível nacional.

As três protagonistas foram constituídas como jovens sensuais, tal característica foi percebida nos figurinos, nas letras das músicas e nos trejeitos das personagens. Tal elemento dialoga com representações presentes no imaginário social acerca da categoria profissional, que as instituem como figuras ameaçadoras à paz conjugal, alvos de cobiça e violência sexual

por parte dos patrões e outros membros das famílias empregadoras. Tais sentidos percebidos nas engrenagens do sistema sexo-gênero que instituem as mulheres como corpos apropriáveis disponíveis para servir, inclusive sexualmente, se fazem presentes na trama e não são tratados de forma crítica, pelo contrário, são reafirmados.

A construção de personagens domésticas, nordestinas, negras e/ou gordas como engraçadas foi vista como uma forma de reiterar subalternidades, assimetrias sociais. Neste sentido, o elemento cômico utilizado nestas construções, foi visto como um mecanismo de desqualificação dos sujeitos com base em classe, raça, corporeidade e origem regional.

Na ocasião em que decidi dedicar-me a tomar uma novela enquanto fonte, para além de buscar compreender e analisar as representações sociais acerca das trabalhadoras domésticas difundidas pela mesma, outro objetivo importante foi enfatizar o peso dos produtos culturais na formação/manutenção/transformação dos imaginários sociais e a importância da crítica feminista aos mesmos, no sentido de abalar construções de gênero, raça, classe e sexualidade que são constituídos e postos em circulação por meio destes produtos. Espero que esta análise da novela *Cheia de Charme*, na perspectiva dos estudos feministas e de gênero, possa contribuir com outras pesquisas sobre mídias sociais.

Acredito que em relação aos meus trabalhos anteriores, graduação e mestrado, avancei no que diz respeito à questão de raça, marcador relevante na constituição das representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas, tendo em vista, que durante as duas pesquisas anteriores tratei da categoria sem qualquer aprofundamento no que concerne às relações raciais que marcam o trabalho doméstico.

No momento em que ora encerro esta escrita, enquanto educadora feminista que sou, almejando por uma sociedade igualitária e justa, onde cada vez mais as riquezas sejam divididas de forma equitativa, na qual gênero e raça não mais sirvam para marcar e subalternizar os sujeitos, considero conveniente destacar a necessidade de uma educação que forme indivíduos capazes de criticar as produções midiáticas, solapando assim as tentativas de controle e exclusão das minorias étnicas de gênero, classe e sexualidade.

Tendo em vista a preponderância das diversas mídias no cotidiano das pessoas, especialmente das mais jovens que são constantemente interpelados pelas produções publicitárias, cinematográficas, televisivas, musicais, bem como inseridos nas redes sociais que promovem a comunicação de forma sincrônica, assincrônica, veloz e transnacional, considero que, não educar para a crítica midiática é formar indivíduos incapazes de exercerem de forma plena sua cidadania. Espero ter contribuído com essa discussão a partir deste texto

que ora apresento. Encerro consciente da provisoriedade de qualquer conhecimento histórico, bem como, da limitação desta abordagem, que partiu de um lugar de sujeito, sendo, portanto, marcado pela incompletude. Não esgotei aqui minhas reflexões acerca das trabalhadoras domésticas, pelo contrário, continuarei sempre, visto tratar-se de um tema intrínseco à minha constituição enquanto sujeito e não apenas por isso, de suma relevância social. Destaco ainda a necessidade de mais e mais estudos sobre o tema.

FONTES

Cheias de Charme, exibida entre 16 de Abril e 28 de Setembro do ano de 2012, no horário das dezenove horas, na emissora Globo, 143 capítulos, escrita por Izabel de Oliveira e Felipe Miguez, dirigida por Denise Sarraceni. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1906756/programa/>> último acesso em: 20/05/2018

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÍLIO, Ludmila Costhek. A ‘nova classe média’ vai ao paraíso? In: *Anais do I circuito de debates acadêmicos*. Code, 2011. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/anais-do-i-circuito-de-debates-academicos-sumario-ii-codeipea-2011.html>>. Acesso em: 23/08/2017.

ALMEIDA, Heloísa Buarque. *Telenovela, consumo e gênero: “muitas mais coisas”*. SP: EDUSC, 2003.

AMADO, Jorge. *Gabriela, cravo & canela*. Disponível em: <<http://baixarebook.com/2016/03/03/livro-gabriela-cravo-e-canela-jorge-amado-pdf-mobiler-online/>>. Acesso em: 22/09/2016.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: Etnografia da produção do Tecnobrega em Belém do Pará*. Porto Alegre, 2009, 245 p., Tese de doutorado (Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS)

AZEVEDO, Ana Lúcia de Sousa de. *Versões de Cinderela no Brasil de hoje: Quem conta um conto aumenta um ponto?* Rio de Janeiro, 2008, 145 p., Dissertação de Mestrado (Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ).

ARAÚJO, Joel Zito de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2004.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAPTISTA, P.G. Imigração e trabalho doméstico: O caso português. Lisboa: 2011, Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/179891/Tese34_WEB2.pdf/c75f97ed-01ff-4349-8c50-79b22cb677ab>

BARBERO, Jesus-Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BARBOSA, L.C. *As representações das relações raciais na telenovela brasileira, Brasil e Angola: caminhos que se cruzam pelas narrativas da ficção*. Tese de Doutorado. ECA-USP, São Paulo: 2008, 202 p.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983. 2ª Ed.

BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Telenovelas: padrão de produção e matizes populares*. SP: Paulos, 2005.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. *Sindicatos das trabalhadoras domésticas no Brasil: Teorias da Descolonização e saberes subalternos*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB. Brasília. 2007

BORGES, Águeda Aparecida da Cruz. *Construção da resistência de mulheres Xavante: um gênero discursivo*. In: STEVES, C.; OLIVEIRA, S.; ZANELLO, V. *Estudos Feministas e de Gênero: Articulações e perspectivas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014.

BRITES, Jurema. *Afeto, desigualdade e rebeldia: bastidores do trabalho doméstico*. Porto Alegre, 2000, 138p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-graduação em Antropologia Social-Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BRITES, J. PICANÇO, Felícia. *O emprego doméstico no Brasil em números, tensões e contradições: Alguns achados de pesquisas*. Revista Latino-americana de Estudos do Trabalho, Ano 19, nº 31, 2014, 131-158. Disponível em: http://relet.iesp.uerj.br/Relet_31/6%20-%20O%20emprego%20dom%C3%A9stico%20no%20Brasil%20em%20n%C3%BAmeros%20-%20RELET%2031%20-%20WEB.pdf> Acesso em: 05/02/2018

BRITES, Jurema. *O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras*. Disponível em: <http://ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/TDs/td_0565.pdf> Acesso em: 02/08/2017.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: Sobre os limites discursivos do “sexo”*In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva-Belo Horizonte: Autêntica, 2000, 176 p.

BUTLER, Judith. *Problema de gênero: Feminismo subversão da Identidade*. Civilização brasileira. 2010.

CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1982. 418 p.

CARDOSO, João Batista de Freitas. *A semiótica do cenário televisivo*. SP: Annablume, FAPESP, USCS, 2008.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. *Imagens de corpos negros no feminino: Construção de uma evidência?* Anais do XVII encontro de história anpuh RJ, in: <http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1465583983_ARQUIVO_ANPUHRJ2016_MERCcarneiro.pdf> 2016, RJ, Entre o local e o Global.

CARNEIRO, Maria Elizabeth Ribeiro. *“Procura-se preta, com muito bom leite, prendada e carinhosa”*: uma cartografia das amas-de-leite na sociedade carioca (1850-1888). Brasília, 2006, 419 p. Tese de Doutorado (Programa de pós Graduação em História da Universidade de Brasília - UnB).

CARNEIRO, Suely Aparecida. *A construção do Outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo, 2005, 339p. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo. USP)

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chave em Filosofia*. Trad. Vinícius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. *Revista Estudos avançados*, v. 24, n. 69, 2010.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CORREA, Mariza. *Sobre a invenção da mulata*. *Cadernos Pagu*, n.6-7, p.35-50, 1996.

CORASSACZ, V.R. *Abusos sexuais no emprego doméstico no Rio de Janeiro: A imbricação das relações de classe, gênero e “raça”*. *Revista Temporalis*, Brasília (DF), ano 14, n. 28, p. 299-324, jul./dez. 2014.

COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher: romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DIEESE. O emprego doméstico no Brasil. *Estudos & pesquisas*, nº 68, agosto de 2013.

DINIZ, Laura. Nada será como antes. [Especial]. *Revista Veja*, nº 2315, p. 74-81, abr., 2013. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/complemento/acervodigital/index-novo-acervo.html>>. Acesso em: 12/10/2015.

DUTRA, Délia. Migração internacional e trabalho doméstico: Mulheres peruanas em Brasília. São Paulo, OJM, 2013

EVARISTO, Conceição. Vozes mulheres. In *Cadernos Negros*, vol. 13, São Paulo, 1990.

ESPEJO, Beatriz. *Manifiesto puta*. Madrid: Bellaterra, 2009.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. Portugal: Ed. Presença, 1989.

FERREIRA, Jorgetânia da Silva. Trabalho em domicílio: cotidiano de trabalhadoras domésticas e patroas. *Caderno Espaço Feminino* | v. 23 | n. 1/2 , 2010

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Mídia e educação da mulher: Uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. *Revista Estudos feministas*, ano 9, 2º semestre de 2001, p. 586-599.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. 11ª Ed. RJ: Graal, 1993.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREITAS, Jefferson Belarmino de. Estigma racial e emprego doméstico. In: RODRIGUES, V. J. (Ed.). *Retratos e espelhos: raça e etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo: FEA/USP, 2009.

GILLIAM, Ângela; GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade da mulata no Brasil. *Revista Estudos feministas*, n.2, 1995.

GRAHAN, Sandra Lauderdale. *Portas adentro: criados e seus patrões no Rio de Janeiro, 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

GROSSI, Miriam Pilar; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (Orgs.). *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade de novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

HAGEMEYER, R.R. *História e audiovisual*. BH: Autêntica, 2012.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; SANTOS, Tomás Tadeu dos. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. *Estudos feministas*, n.2, p. 464-478, 1995.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP editora, 2014.

JODELET, Denise (Org.). *Representações sociais: um domínio em expansão*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. 420 páginas.

KOFES, Suely. *Mulher, mulheres: Identidade, diferença e desigualdade na relação entre patroas e empregadas*. Campinas: Editora Unicamp: 2001

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.207-241.

LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, v. 3, n.1, p. 21-47, dez./ago. 2009. Disponível em:<<http://producao.usp.br/handle/BDPI/32406>>.

LOURO, Guacira Lopes. *Pedagogias da sexualidade*. In: LOURO, G. L. O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, Liliane M. Uma estranha amizade: quando o cinema sobrepõe a solidariedade entre as mulheres às situações de violência cotidiana. In: STEVENS, C; OLIVEIRA, Susane R. *et. al. Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2014.

MACHADO, Liliane Maria Macedo. *E a mídia criou a mulher: como a TV e o cinema constroem o sistema sexo\gênero*. 2006. 242p. (Tese de doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas, UnB, Brasília, 2006.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona: Conjugalidade moderna e terror moral.(1890-1948)* Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília. P de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001. 238 p.

MARTINO, Luís Mauro Sá. *Estética da comunicação: da consciência comunicativa ao “eu” digital*. Petrópolis: Vozes, 2007.

MATOS, Maria Isilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. 2ª. ed. São Paulo: EDUSC, 2014.
<https://doi.org/10.5840/cultura20141114>

MELO, Hildete Pereira de. *De criadas a trabalhadoras*. Revista Estudos Feministas. V. 6, N.2, (1998) p.323-357 Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12011/11297>> Acesso em: 02/04/2018

MELO, H.P. de; CONSIDERA, C. M.; DI SABBATO, A. *Afazeres domésticos contam*. Economia e Sociedade, Campinas, v. 16, n. 3, dez. 2007.

MOREIRA, Núbia Regina. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo*. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em:<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278996>. Acesso em: 23/08/2017

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

NATANSOHN, L. Graziella. O corpo feminino como objeto médico e “mediático”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, maio-agosto/2005.

OLIVEIRA, Luciano Amaral de. “Mate um nordestino afogado”: análise crítica de um artigo da Revista *Época*. In: *Linguagem em (Dis) curso*, Tubarão, SC, v. 11, n. 2, p. 361-376, maio/ago. 2011. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/ld/v11n2/08.pdf>>. Último acesso em: 30/05/2017.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Ponte, 2005.

ORLANDI, Eni. *Os sentidos do silêncio*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO - OIT. *Conferência Internacional do trabalho 2011: A OIT realiza a segunda rodada de conversa sobre o tema Trabalho decente para as/os trabalhadoras/es domésticas/os*, 2011.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H.S; RAMOS, J.M.O. *Telenovela: história e produção*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013, 382 p. (Coleção Temas Afro)

PINHEIRO, Luana; GONZALES, Roberto; FONTOURA, Natália. *Nota técnica: Expansão dos direitos das trabalhadoras domésticas no Brasil*. Brasília: IPEA, 2012, p.5. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/nota_tecnica/120830_notatecnicadisoc010.pdf>. Acesso em: 23/08/2017.

PIQUEIRA, Maurício Tintori. Ruído no sistema: o naturalismo, o nacional, o popular e o moderno nas telenovelas da Rede Globo de televisão (1969-1980). *Projeto História*, São Paulo, n.36, p. 421-428, jun. 2008.

PINTO, Elizabeth Aparecida. *Etnicidade, gênero e Educação: a trajetória de vida de D. Laudelina de Campos Melo (1904-1991)*. Campinas: 1993, 775p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Educação da UNICAMP).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RANGEL, Cláudia. *Domésticas: nascer, deixar, permanecer ou simplesmente estar*. In: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da lei 10.639/2003*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2011.

RONCADOR, Sônia. *A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Brasília: UnB Editora, 2008.

SABAT, Ruth. *Imagens de gêneros e produção da cultura*. In: FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara. (Orgs.) *Gênero e discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: Mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013, 3ª Ed.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Emprego doméstico e capitalismo*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANCHES, Solange. *Trabalho doméstico: desafios para ao trabalho decente*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n.3, setembro-dezembro/2009.
SPM – Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres Gênero e Autonomia Econômica para as Mulheres. *Caderno de Formação – Brasília*, MMIRDH, 2016.

SANTOS, Rosana de Jesus dos. *Corpos domesticados: a violência de gênero no cotidiano das domésticas em Montes Claros-1959 a 1983*. Uberlândia, 2006,146p. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em História Social – Mestrado - Universidade Federal de Uberlândia).

SCHIAVO, Mário Ruiz. *Merchandising Social: As Telenovelas e a Construção da Cidadania*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SILVA, Benedita da. *Novos direitos das trabalhadoras domésticas*. Brasília, 2013.

SILVA, Joselina da. *Mulheres negras, histórias de algumas brasileiras*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009. (Cadernos CEAP)

SILVA, Marciel Henrique da. *Domésticas criadas entre textos e práticas sociais: Recife e Salvador (1870-1910)*. Salvador, 2011, 373 p. Tese de Doutorado (Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas).

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SOIHET, Rachel de. *Zombaria como arma antifeminista: Instrumento conservador entre libertários*. Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 591-611, setembro-dezembro/2005, p.592 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n3/a08v13n3.pdf>> Acesso em: 17/01/2018

UNIFEM. *Trabalho doméstico, trabalho decente*. Documentário. Brasília, UNIFEM, 2010. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=PiejOt35Cng>>. Acesso em: 30/05/2017.

VARIKAS, Eleni. *A Escória do mundo: Figuras do pária*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

CHEIAS de charme valorizou o trabalho das empregadas domésticas. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globocidadania/nas-novelas/noticia/2012/10/cheias-de-charme-valorizou-o-trabalho-das-empregadas-domesticas.html>>. Acesso em: 05/02/2016

Compositor de Vida de empreguete comenta novo hit para 'patroete' <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2012/06/compositor-de-vida-de-empreguete-comenta-novo-hit-para-patroetes.html>> Acesso em: 09/01/2018

PAES, Bárbara. *A suposta força infinita da mulher negra.* Blogueiras negras. 2015. Disponível em: < <http://blogueirasnegras.org/2015/07/17/a-suposta-forca-infinita-da-mulher-negra/>> Acesso em: 18/09/2017

O monopólio da mídia atrasou o Movimento da sociedade. Entrevista com Israel Bayma, concedida a Ana Rita Marini. Disponível em: Acesso em: <<http://www.intervozes.org.br/direitoacomunicacao/?p=24609>> 12/03/2018

RAMOS, Cleidiana. *Tem sido bom ver trabalhadoras domésticas defendendo seus direitos.* Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/tag/fenatrad/>> Acesso em 02/07/2017

FICHA TÉCNICA, Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/ficha-tecnica.htm> Acesso em: 19/10/2017

ANEXO I

FICHA TÉCNICA³⁸⁶

Uma novela de: Filipe Miguez e Izabel de Oliveira

Escrita por: Filipe Miguez, Izabel de Oliveira, Daisy Chaves, Isabel Muniz, João Brandão, Lais Mendes Pimentel, Paula Amaral e Sérgio Marques

Supervisão de texto: Ricardo Linhares

Direção: Maria de Médicis, Natalia Grimberg, Allan Fiterman e Denise Saraceni

Direção-geral: Carlos Araujo

Direção de núcleo: Denise Saraceni

Período de exibição: 16/04/2012– 28/09/2012

Horário: 19h

Nº de capítulos: 143

Elenco

Alexandra Richter – Sônia

Alexandre David – Zaqueu

Analú Prestes – tia Romana

Aracy Balabanian – Máslova

Aramis Trindade – Valmir

Bia Petrentchuk – Manuela

Breno Nina – Wanderly

Bruno Mazzeo – Tom Bastos

Chandelly Braz – Brunessa

Christiana Kalache – Ivone

Cláudia Abreu – Chayene

Cláudio Tovar – Seu Malaquias

Daniel Dantas – Sidney

Dhu Moraes – Valda

Edney Giovenazzi – Messias

Fábio Lago – Naldo

Fabio Neppo – Kleiton

Giselle Batista – Isadora

Gustavo Gasparani – Gentil

Humberto Carrão – Elano

Ilva Niño – Epifânia

Isabelle Drummond – Maria Aparecida (Cida)

Jayme Matarazzo – Rodinei

Jonatas Faro – Conrado

Juliana Alves – Dinha

Lady Francisco – Madame Kastrup

Leandra Leal – Maria do Rosário

Leopoldo Pacheco – Otto

Lidi Lisboa – Gracinha

³⁸⁶ Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/cheias-de-charme/ficha-tecnica.htm> Acesso em: 19/10/2017

Luiz Henrique Nogueira – Laércio
Malu Galli – Lygia
Marcos Palmeira – Sandro
Marcos Pasquim – Gilson
Maria Helena Chira – Dália
Maria Pompeu – Voleide
Miguel Roncato – Samuel
Millene Ramalho – Ticiane
Mônica Torres – Branca
Nado Grimberg – Ruço
Nicolas Paixão – Patrick
Pablo Bellini – Alejandro
Rafaela Amado – Marisette
Ricardo Tozzi – Inácio / Fabian
Rodrigo Pandolfo – Humberto
Sérgio Malheiros – Niltinho
Sérgio Menezes – Heraldo
Simone Gutierrez – Ariela
Sylvia Nazareth – Alana
Tainá Müller – Liara
Taís Araújo – Maria da Penha
Tato Gabus Mendes – Ernani
Titina Medeiros – Socorro

Cenografia: May Martins, Mauro Vicente e Claudiney Barino

Cenógrafos assistentes: Alessandra Cirino, Ana Paula Diniz, Celina Bertin, Cibele Vidal, Dani Leal, Danielle Faria, Josue Vieira, Lia Farah, Liana Slipoi, Liane Uderman, Tatiana Garcia e Zuila Cohen

Produção de cenografia: Carlos Alexandre Rebelo

Supervisão de produção de cenografia: Alexandre Santanna, Edgard Oliveira, Fábio Rodrigues, Luclésio Gomes, Francisco Silva e André Lopes

Equipe de iluminação: Alan Carlos de Oliveira Machado, Antonio Alves de Carvalho, Carlos Henrique Chaves Jorge, Cristiano de Paula, Érico Henrique Magalhães, Fabio Souza, Júlio Cezar Rosa, Leandro Andrade, Givaldo Nunes, Glauber Figueiredo, Luiz Ribeiro da Silva, Marcelino Filho, Marcelo Ribeiro Nunes, Marco Aurelio da Silva dos Anjos, Murcio Mota, Reinaldo Barros, Roberto Pereira Junior, Sandro Pinto, Sebastião Lopes e Sidnei Meirelles Cussa

Equipe de cenotécnica: Ademilson Rodrigues, Alan Tavares da Silva, Alexandre D'Ávila Pereira, Alexsandro do Nascimento Barbosa, Anderson Nascimento Alemões, Andre Luis Pires Lopes, André Tobias, Angelo Santos Rocha, Antônio Carlos, Antonio Marcos de Lima, Bruno dos Santos Moreira, Bruno Silva de Souza, Carlos José Ferreira, Carlos Lemgruber, Carlos Serravale, Daniel Zavoli da Silva, Di Stefano Silva Medeiros, Douglas Baptista, Elbert Santos de Assis, Eliseu Antonio da Silva, Erivando Souza Pae, Erotildes dos Santos Souza, Fabio da Costa, Felipe Pegas da Silva, Francisco das Chagas Mesquita, Franklin Silva Carvalho, Gilberto Lima Alves, Gisele Laura, Ingrid Gonçalves, Jefferson Oliveira da Silva Alves, Jesu da Conceição Chagas, Jonatan de Oliveira Mineiro, Jorge Antonio, Jorge Luis Costa, Jorge Marcos Lima Coelho, José Alexandre da Silva, José Domingos da Silva Filho, José Gomes da Silva, Joseilton Bento da Silva, Kassio Honorio Paiva, Leandro Cristino da Silva, Leandro de Souza Cesário, Luciano Benicio Muniz de Farias, Luciano da Silva Santos, Lucimar Machado, Luis Jose

Mendes de Oliveira, Luiz Araujo Azevedo, Luzoneto Julio de Paula, Marcelo Barboza, Marcus Paiva, Maria Nilza de Jesus, Marilene Pedro da Silva, Odair José de Oliveira Silva, Paulo Andreata, Pedro Batista Jose Braz, Raul Fonseca da Silva, Reginaldo Mothé, Ricardo Alexandre de Almeida, Roberto Fernandes M. Souza, Romulo Cardoso Dantas, Romulo Oliveira Pinto, Sergio Ferreira dos Santos, Sergio Marco Nóbrega Silva, Sergio Ricardo Pereira da Silva, Sergio Teixeira Fernandes, Viviane Tucci e Wagner Rodrigo dos Santos

Figurino: Gogoia Sampaio

Figurinistas assistentes: Alessandra Barrios, Barbara Cruz, Carolina Bozzi, Isabela Lima, Michelle Rabischoffsky, Tereza Nabuco e Vanessa Lopes

Equipe de apoio ao figurino: Luiz Ramos, Tony Lemos, Roberta Costa, Dionei Silva, Robson Salomão, Sandro Rogerio, Antonio Ramos, Carlos Henrique Sousa, Nasaré Amorim, Marlene Regina, Carlos José, Daniela de Souza, Rosa Correa, Widja Pereira, Tatiana da Silva, Severina da Silva, Vitor Clapp e Jeserson de Souza

Direção de Fotografia: Roberto Amadeo

Direção de Iluminação: Luiz Leal, Henrique Sales e Gustavo Lacerda

Produção de Arte: Guga Feijó

Produção de Arte Assistente: Fátima Guinard, Dri Simões, Mariana Barros, Sílvia Nogueira, Gabriela Cunha Souza e Carolina Pierazzo

Equipe de apoio à arte: Manoel Rubens, Lucas Mota, Ricardo Gomes, Rafael Guedes, Mauro Medeiros, Ronaldo Jardim, Luiz Alberto Ochotorena, Luciano Esteves e Marcelo Melo Cardoso

Produção de Elenco: Bruna Bueno

Elenco de Apoio: Marko Ribeiro, Amaury de Lima, Luka Ribeiro, Karine Camargo e Roberta Alimonda

Coreografia: Fly

Instrutora de Dramaturgia: Isabella Secchin

Consultoria Musical: Hermano Vianna

Produção Musical: Sergio Saraceni

Direção Musical: Mariozinho Rocha

Consultoria de Dublagem: Marly Santoro de Brito

Caracterização: Marcelo Dias e Núbia Maisa

Equipe de apoio à caracterização: Paula Inez, Dirlene Thomás, Cris Bastos, Sônia Costa, Rachel Furman, Monique Diogo, Inez Costa, Fabíola Gomez, Adriana Alves, Ronaldo Fayal, Lucimar de Almeida, Claudia Viana, Alessandra Torres, Carlos Alexandre Rodrigues, Michelle Lima, Delise Oliveira e José Alves Guedes

Edição: Ubiraci de Motta, Carlos Roberto Mendes, José Carlos Monteiro e Rodrigo Clemente

Equipe de vídeo: Carlos Eduardo Reis, Andre Mendes e Michele Soares Pereira Braga

Equipe de áudio: Tavares Paiva, Diego Armando, Adamo Martins, Helberth Moury, Fabio Fernandes, Ricardo Manfrinato, Renildo Machado e Flávio Martins

Supervisão e operação de sistema: Marcos Lourenço

Colorista: Marina de Martha Pena

Sonoplastia: Kesner Puschmann, Jérôme Ferraz, Octavio Lacerda, Bruno Panno, Pedro Belo e Marco Hoffer

Efeitos Visuais: Eduardo Halfen e Mauro Heitor

Efeitos Especiais: Federico Farfan e Diogo Laranja

Abertura: Hans Donner, Alexandre Pit Ribeiro e Alexandre Romano

Direção de Imagem: Andre Warwar

Câmeras: Lucio Sibaldi, Marcos Siqueira, Thelso Gaertner, Ana Cristina Leccioli, Alexandre Couto, Cristiano Barroso e Ataíde Graciliano de Oliveira Junior

Equipe de apoio à operação de câmera: Vladimir Stanislau, Bernardo Blaz Schwartz,

André Gomes Santos, Willian Sarzedas, Carlos Henrique de Souza de Lima, Ricardo Rodrigues Bandeira, Vagner Geraldo Cahon, Randolpho Thomaz e Vinícius da Silva Leandro

Pesquisa de Texto: Leusa Araújo

Continuidade: Fernanda Borges, TT Prata, Fabiola Lyra e Giselle Lewicki

Assistentes de Direção: Oscar Francisco, Giovanna Machline, Diego Cristian Schliemann, Dayse Amaral Dias, Mariana Duarte e Alice de Andrade

Produção de Engenharia: Abílio Pascoa e Alfredo Campos

Coordenação de Produção: Maria Fernanda Mocelin

Supervisão Executiva de Produção: Marília Fonseca, Cesar Nogueira, Silvaldo Fernandes e Silvana Gabbardo

Equipe de produção: Caren Olivieri, Claudio Nunes, Valeria Freund, Renata Rossi, Ana Luisa Miranda, Wagner Gonçalves, Tamara Araujo, Otávio Luiz, Karla Bittencourt, Jailson Mattos, Joana Poltronieri, Norberto Pfeiffer e Chico Marinho

Base de Produção: Caren Olivieri

Assistentes de Produção: Ana Luisa, Claudio Nunes, Otávio Luiz, Renata Rossi, Wagner Gonçalves, Valéria Freud e Tamara Araújo

Gerência de Produção: Carla Mendonça

Gerência de projetos: Marco Tavares e Francisco A.M. Neto

Pesquisa de texto: Leusa Araújo

Equipe de internet: Ana Bueno, Bianca Kleinpaul, Luisa Rody, Bruno Eduardo Martins, Fernanda Almeida, Eduardo Wolff, Aída Barros, Eduardo Farias, Rafael Miranda, Felipe Monteiro e Daniel Chevrand

Entrevista: “Tem sido bom ver trabalhadoras domésticas defendendo seus direitos”³⁸⁷

23 de Julho de 2012

Cleidiana Ramos

A novela Cheias de Charme da Globo já caiu no gosto de quem gosta de novidades no gênero: narrativa leve, história interessante, boas atuações e a dose equilibrada entre humor e drama. Mas será que a ousadia na abordagem do tema- a rotina de três trabalhadoras domésticas que se tornam estrelas da música- agrada às profissionais da vida real e às suas lutas por melhoria das condições de trabalho e conquista de direitos? A resposta é sim pelo menos na visão de Creuza Maria Oliveira, presidente da Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas (Fenatrad). Uma das mais conhecidas ativistas da causa- é, inclusive, vencedora do Prêmio Direitos Humanos 2011, concedido pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República – Creuza aponta acertos na trama de Filipe Miguez e Izabel Oliveira como a exibição de trabalhadoras lutando por seus direitos e denunciando na Justiça o abuso das patroas. “Achei uma maravilha, Penha (Tais Araújo) ter ido na Justiça denunciar a patroa que jogou sopa no seu rosto”, diz. Para ela o que não anda agradando é o romance de Otto Werneck (Leopoldo Pacheco) com Penha. “Acho que os dois não têm muito a ver. Ela não precisa de um homem rico para progredir (risos)”. E Creuza também faz uma revelação interessante. Ela foi uma das convidadas para discutir o texto da novela com os autores ainda na fase de produção. Confira na entrevista a seguir.

Cleidiana Ramos: Você tem gostado de Cheias de Charme?

Creuza Oliveira: Sempre que eu posso, em meio à correria, tenho acompanhado e estou achando a novela bem leve e que tem trazido discussões muito interessantes. O termo “empreguete” não me agrada muito, mas é uma novela e a gente também não pode cobrar muita coisa.

CR: Qual das protagonistas você acha que tem a história mais próxima da realidade das trabalhadoras domésticas brasileiras?

CO: Sem dúvida é Penha. Com certeza, a maioria das trabalhadoras domésticas no Brasil é formada por mulheres negras. Mas a história de Cida (Isabelle Drumond) também é muito comum que é a paixão por um rapaz rico, fruto da solidão, da carência de uma menina que cresceu achando que era parte de uma família, mas na verdade era explorada. Ele por outro lado não está muito interessado no romance, mas bem mais no sexo. Isso acontece muito.

CR: E o perfil das patroas?

CO: Menina, aquelas cenas das reuniões da Liga da Patroas são muito interessantes, pois muitas delas pensam daquele jeito mesmo. Acham que é um absurdo a empregada doméstica ter celular e agora querer estudar. É muito interessante ver isso sendo abordado em uma novela.

CR: É curioso ver que a novela não faz militância ou panfletagem, mas está falando de direitos.

CO: Sim. Isso mesmo. A questão da preocupação de Cida com Valda (Dhu Moraes), a madrinha, porque vai sair do emprego e ela vai ficar sobrecarregada. E logo quando Valda tá doente, ou seja, foi mostrado também um pouco de como o trabalho doméstico de forma excessiva traz prejuízos à saúde. Além disso, as trabalhadoras procuram a Justiça em casos de

³⁸⁷ RAMOS, Cleidiana. Tem sido bom ver trabalhadoras domésticas defendendo seus direitos. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/tag/fenatrad/>> Acesso em 02/07/2017

agressão. Achei uma maravilha Penha ter ido na Justiça denunciar a patroa que jogou sopa no seu rosto. E isso é realmente verdade. Há patroas que agredem mesmo. Está sendo muito interessante. Tem sido bom ver trabalhadoras domésticas defendendo seus direitos.

CR: Você comentou numa conversa preliminar que foi procurada pela Globo antes da novela. Conte mais detalhes.

CO: Realmente, os autores nos procuraram. Fomos eu e mais algumas representantes de instituições que trabalham com questões de gênero e dignidade no trabalho até o Projac. Conversamos com o pessoal que cuida do texto. Já havia algumas chamadas sobre a novela. Eles nos disseram que embora não fossem detalhar muito as questões da militância iam usar nossas informações para algumas abordagens na novela.

CR: A questão de gênero é muito forte nesse universo das trabalhadoras domésticas.

CO: Sim. Até porque é um relacionamento que envolve mulheres nas duas pontas: a trabalhadora e a empregadora. Embora haja situações de abuso, a empregadora também é uma mulher que vai para o mercado de trabalho, mas não deixa de ter que administrar a casa, o papel de mãe. Por isso a trabalhadora doméstica é fundamental para a inserção da sua empregadora. E isso muitas vezes não é percebido ou discutido entre elas. Outra coisa muito interessante nessa novela é que, pela primeira vez, as trabalhadoras domésticas têm história, ou seja, elas se casam, têm família, problemas, mas também sucesso, enfim elas não aparecem em uma cena trabalhando e depois somem.