

Mamãe Dolores, Nice e Val: comoções (e razões) nacionais,

Denise Tavares da Silva¹
Max Milliano Tolentino Melo²

Resumo: País apontado como aquele que detém o maior número de empregadas domésticas no mundo (OIT, 2013), o Brasil acumula, em suas produções audiovisuais, inúmeros personagens que, exercendo tal função, funcionam, quase sempre, como complemento cênico. No entanto, em alguns momentos deste percurso, esse papel praticamente invisível é catapultado à primeira grandeza, provocando comoções nacionais que, amarradas historicamente, transitam entre o devido reconhecimento do sujeito à elevação da notoriedade da atriz. Investigando tal trajeto, este artigo foca as personagens domésticas *Mamãe Dolores, Nice e Val*, sob o horizonte dos limites e cobranças que estas repercussões carregam no cenário midiático, discutindo, também, os elos que as narrativas constroem com a matriz melodramática latino-americana.

Palavras-chave: doméstica; audiovisual; cenário midiático; melodrama; cultura nacional.

Abstract: Country touted out as one that has the largest number of domestic workers in the world (OIT, 2013), Brazil accumulates in their audiovisual productions, numerous characters that operate often as scenic supplement. However, at times this route, this virtually invisible role is catapulted to the first magnitude, causing national commotions. The role has historically moved between the due recognition of the subject to the high reputation of the actress. Investigating such a path, this article focuses on domestic characters *Mamãe Dolores, Nice and Val*, in the horizon of the limits and demands that these effects carry on the media scene, discussing also the links that the narratives built with the Latin American melodramatic matrix.

Keywords: domestic maid; audiovisual; mediascape; melodrama; national culture.

Introdução

Inserido hoje, talvez com menos força, no circuito do cinema de lágrimas³, o Brasil já se comoveu muito com suas heroínas e heróis melodramáticos, que

¹ Doutora em Integração Latino-Americana (PROLAM/USP). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano na Universidade Federal Fluminense. E-mail: denisetavares51@gmail.com

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC) da Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsita da Capes. E-mail: max.milliano.melo@gmail.com

transitaram do rádio ao cinema, passando a habitar a televisão também, desde que esta descobriu a força atrativa da telenovela. Na prática, isto significa um extenso “caso de amor” dos meios de comunicação de massa com as narrativas que se sustentam - a mais ou a menos, ou também em releituras que se conectam às atualizações comportamentais -, com as antigas normas que constituem a matriz do melodrama, cujo esquema articula uma forma narrativa de grande aceitação popular: fortalecimento dos valores morais vigentes e heróis cujos impasses são facilmente identificados pelo espectador (OROZ, 1992). Na situação brasileira, focando agora na personagem que nos interessa – a empregada doméstica – não é difícil localizar os momentos nos quais este vínculo se estabeleceu em dimensões bastante ampliadas, com repercussões que revelam, quase sempre, as dinâmicas culturais atuantes no país.

Não se trata aqui de esgotar um panorama que detém diversos marcos e marcas. O objetivo do artigo é destacar o que considera três personagens emblemáticos do momento-país, na perspectiva do relacionamento que este mantém com a empregada doméstica. Trata-se de reconhecer na cultura midiática, que se movimenta e redesenha o imaginário social, tanto o seu poder de reforçar os arquétipos que estruturam a identidade nacional, quanto as brechas que também oferecem. Nesse sentido, a escolha de “Mãe Dolores”, personagem da radionovela e depois da telenovela *O Direito de Nascer* - esta com texto de Talma de Oliveira e Teixeira Filho baseada no original do cubano Félix Caignet e exibida pela extinta TV Tupi e pela TV Rio nos anos 1964-65⁴ -, tem como propósito discutir a centralidade de uma quase-protagonista empregada doméstica, no momento em que o imbricamento rádio-televisão era bastante consistente e que o país se permitiu consagrar uma artista negra.

³ Apropriação do título da obra de Nelson Pereira dos Santos, realizada em 1995 em função das comemorações dos 100 anos do cinema, cujo roteiro foi baseado em pesquisa de Oroz (1992).

⁴ A TV Tupi, em seus últimos anos, produziu uma segunda versão da telenovela, exibida em 1978. (ALVES, 2008). Houve, ainda a versão da Televisa (México), exibida pelo SBT entre setembro de 1983 a março de 1984, e outra versão nacional, também produzida pelo SBT em 1997, e exibida em 2001. Curiosamente, neste ano, o canal “fechado” FOX Life começou a veicular esta última, a partir de 25 de maio.

Já a babá Nice, da telenovela *Anjo Mau*, escrita por Cassiano Gabus Mendes e exibida em primeira versão pela Rede Globo, em 1976, e em versão *remake* de Maria Adelaide Amaral, em 1997, representa a aderência da telenovela à personagem principal de caráter ambíguo, algo já assinalado em outros protagonistas, particularmente em *Beto Rockfeller*, cuja criação, em 1968, deve-se ao mesmo Gabo Mendes. Foi ele quem procurou Bráulio Pedroso para desenvolver esta trama, que ainda precisou ser adaptada por Lima Duarte. A diferença é que, enquanto Beto conquistava o público por um viés identitário valorizado em diversos momentos da cultura nacional (a figura do malandro, aquele que sobrevive graças às suas engenhosidades tenuemente equilibradas à mínima distância da contravenção), a babá Nice envolveu o público pelo viés melodramático do amor impossível entre classes sociais distintas, em uma narrativa que vergava sob o peso da tragédia anunciada, na primeira versão da novela.

Por último, o artigo marca a contemporânea Val, personagem do filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, exibido no Brasil em 2015, que conquistou público significativo, ampliado ainda mais após a indicação ao Oscar⁵. Esta empregada identifica um debate público que ganha nova dimensão em 2012 graças à chamada PEC da Doméstica⁶, e também participa de uma narrativa que desdobra críticas de vários matizes. Destes, um conjunto gira em torno da afirmação do maniqueísmo da trama, enquanto outro filia-se à observação positiva do filme por este dar conta de um novo cenário no país, em função da ascensão da chamada “Classe C”, – movimento que hoje parece mais frágil⁷– provocada pelas políticas

⁵ O filme foi escolhido para representar o Brasil como postulante à indicação de melhor filme em língua estrangeira no Oscar 2016 (EUA). Em função da ampla cobertura midiática do Prêmio, o brasileiro comum aprendeu a acompanhar, razoavelmente, a indicação brasileira.

⁶ Apelidada de “PEC das Domésticas”, a Emenda Constitucional 72 foi sancionada em 2 de abril de 2013. Com apenas um parágrafo, a norma “altera a redação do parágrafo único do art. 7º da Constituição Federal para estabelecer a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais”. Na prática, isso significou para as empregadas o ganho de direitos como Fundo de Garantia por Tempo de Serviço, indenização por demissão sem justa causa, e seguro contra acidentes. A norma passa a vigorar, de fato, apenas a partir de novembro de 2015. (EMENDA CONSTITUCIONAL. Ver referências).

⁷ Em função de maior explicitação da crise econômica brasileira, em 2016.

sociais implementadas desde o primeiro governo do ex-presidente Lula da Silva, iniciado em 2003.

Tais questionamentos adensam-se quando se recupera, mesmo rapidamente, o investimento recente do cinema brasileiro na personagem doméstica e/ou nas relações entre patrões e empregadas, como fizeram, por exemplo, Gabriel Mascaro, diretor do documentário *Doméstica* (2012) ou a ficção de Felipe Barbosa, *Casa Grande* (2014) que, por trilhas diferentes, trazem ao primeiro plano a complexa teia criada em torno de uma trabalhadora relegada, quase sempre, no audiovisual brasileiro, ao papel de coadjuvante caricata ou participando da narrativa com importância similar a um adereço cênico. Situações que, se desenhavam um território hegemônico, não escapam das interlocuções que o audiovisual estabelece com o cenário histórico-cultural, formatando danças imprevistas que desnudam, também, as contradições e persistências de uma cultura ainda fortemente permeada pelo preconceito social, racial e o conservadorismo.

Imbricamentos audiovisuais e a empregada doméstica

Trabalhadora que carrega o estigma de ocupar uma função que, no Brasil⁸, habita o território da ausência de algum nível de especialização – em que pesem as variações que indicam o contrário, como babá, por exemplo –, a empregada doméstica, como dito, raramente ocupou lugar de protagonista nas produções audiovisuais brasileiras que, quase sempre, destinou este lugar a representantes das classes média e alta do Rio de Janeiro e, eventualmente, de São Paulo. Um número evidencia bem este diagnóstico: a Rede Globo, ainda hoje detentora das maiores audiências no país, produziu 263 telenovelas entre 1965 e 2011. Destas, apenas 12 tiveram empregadas em papel de destaque, seja como protagonistas ou como coadjuvantes, cuja trama paralela fez grande sucesso. Mas, mesmo este saldo mínimo

⁸ Em função da proposta do artigo não entraremos no debate do empregado doméstico em nível mundial. Apenas como referência, o relatório de 2009 da Organização Internacional do Trabalho, informava que o Brasil tem 7,2 milhões de empregados domésticos, sendo 6,7 milhões de mulheres e 504 mil homens. Em termos absolutos é o país, entre 117 pesquisados, que tem a maior população de trabalhadores domésticos do mundo. O mesmo relatório indica a Ásia e o Pacífico com 21, 4 milhões de trabalhadores domésticos enquanto a América Latina e Caribe tem 19,6 milhões e a África 5,2 milhões contra 3,6 milhões dos países desenvolvidos e 2,1 milhões no Oriente Médio. Estes números excluem crianças que ocupam a função. Do total mundial, de 52,6 milhões, 83% são mulheres. (OIT, 2013).

merece a ressalva de se constituir restrito aos horários de menor audiência, como nas faixas das 18h e 19h e, frequentemente (em metade dos casos), abrandado na figura da governanta, uma espécie de intermediária entre a criadagem, na cozinha, e os patrões, na sala.

Agora, se esta totalidade desenha quase uma regra, o caminho das exceções passa, como não é difícil diagnosticar, pelo contexto dos imbricamentos que rádio, televisão e cinema vivenciaram no Brasil em diversos momentos, e que continua não desprezível ainda hoje, embora tenhamos que excluir o rádio do contexto atual, se nos concentrarmos na dramaturgia. Neste sentido, não se pode ignorar, por exemplo, o próprio início da televisão no país, marcado pelo trânsito de atores, técnicos e programas saídos do rádio em direção à nova mídia, instaurada nos anos 1950. Esse movimento significou, inclusive, a adaptação para a televisão da radionovela *O Direito de Nascer*, um procedimento pautado pela garantia de aprovação do público já conquistado pelo rádio, o que renderia também outras versões desta novela.

Na verdade, se há um celeiro de sucessos no Brasil dos anos 1930 a 1950, em termos de dramaturgia, este era o rádio, em especial a emissora Nacional no Rio de Janeiro, que transformava os intérpretes das suas radionovelas em figuras populares. Como ocorre com Zezé Macedo, atriz cômica, que depois de trabalhar durante 5 anos na Nacional foi convidada para o papel de uma doméstica engraçada na novela da TV Tupi, *Eu, a mulher e os filhos*, em 1953 (SILVA, 2010). A repercussão acabou lhe rendendo novas versões como empregada, em especial nas chanchadas da Atlântida⁹, o que não a impediu de atuar em dramas como em *O Petróleo é nosso* (1954), dirigido por Watson Macedo. De todo modo, não se pode desprezar a contribuição das chanchadas para a valorização da versão da empregada que, mesmo coadjuvante, acaba “roubando” a cena, situação que as telenovelas vão explorar muitas vezes, inclusive na versão masculina.

⁹ A Atlântida Cinematográfica, companhia criada, em 1941, no Rio de Janeiro por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle, apesar de ter inicialmente investido em roteiros dramáticos, logo descobriu o sucesso das chanchadas, gênero cômico/musical que combina narrativas simples com confusões garantidas por um humor ingênuo, que perduraram por mais de 15 anos e alçaram a dupla Oscarito e Grande Otelo como uma das mais populares do período (GONZAGA/SALLES, 1966).

Entretanto, o sucesso de “Mamãe Dolores” e o de “Nice”, por exemplo, confirmam que a empregada engraçada ou caricata não é um viés exclusivo para a representação da doméstica na TV brasileira. Afinal, exibidas no Brasil desde a gênese da televisão, as telenovelas tornaram-se, a partir dos anos 1970, o produto de ficção mais consumido no país e, a TV, como herdeira do rádio, importou da tradição radiofônica, textos, narrativas e profissionais, como já destacado. Deste bojo saíram as duas “fundadoras” do formato telenovela no Brasil: a roteirista cubana Glória Magadan, responsável pela organização do departamento de dramaturgia da Rede Globo, no início dos anos 1960, e Janete Clair, novelista responsável pela consolidação da estética realista dos folhetins televisivos, em contraponto ao melodrama de Magadan. (PROJETO MEMÓRIA GLOBO, 2003 e 2010). A mudança acabou atraindo o cinema pois, como já assinalava Bernardet (1979), nos anos 1970, o sucesso de filmes nacionais devia-se, muito, a estes terem incorporado elementos melodramáticos consolidados pela telenovela brasileira, particularmente das telenovelas da TV Globo, rede já hegemônica em termos de público.

Os elementos de que fala o autor estão acompanhados de um realismo bastante peculiar que é, aliás, um das marcas deste produto nacional. Trata-se de conferir verossimilhança a partir da identificação do público com os laços de afetividade desenhados pela trama. Ou seja, o realismo novelístico é calcado em uma construção de real nem sempre conectado com a realidade. “É revelador que essas representações naturalistas, que flertam com o documentário e com o noticiário, tenham sido reconhecidas como espaços verossímeis apesar de discrepâncias óbvias” (HAMBURGER, 2005, p. 118). Uma, evidente, é a ambientação da maior parte das telenovelas restringir-se, maciçamente, a uma ampliação do território da elite carioca, do qual se originou grande parte dos profissionais envolvidos com a dramaturgia televisiva.

No entanto, esta trilha não é apenas uma linha reta, pois a busca por audiência e uma concorrência que minguava, mas ainda existia, estimularam a campeã de audiência a incorporar alguns personagens marcantes do imaginário social brasileiro, ou pelo menos carioca. Nesta perspectiva, tipos como o jogador de futebol (*Irmãos Coragem*, 1970), o bicheiro (*Bandeira 2*, 1971) e o taxista (*Pecado Capital*, 1975) tornaram-se também porta-vozes privilegiados para o discurso novelístico,

frequentemente associado à modernização do país que se urbanizava e adotava hábitos sociais (o divórcio, o trabalho feminino) e de consumo (novas tecnologias como a própria televisão) tidos como “comportamentos do futuro”.

Em tal contexto a trabalhadora doméstica apresentou-se como personagem onipresente na teledramaturgia brasileira, em parte por seu espaço estratégico no imaginário social, e no cotidiano de todas as classes sociais que compõem o tecido social brasileiro. Roncador (2008; 2015) conta que, a despeito do senso comum, a doméstica vem sendo utilizada como personagem para veiculação ideológica no país desde meados dos oitocentos, quando se amplia a presença da trabalhadora doméstica livre no Brasil. Assim, seja na figura da mãe-preta, como veremos em seguida, ou na forma da mulata sexualizada (*Gabriela*, 1975), a doméstica tonou-se símbolo de ideais de nação - nestes casos, a do Brasil da confraternização racial proposta pelo modernismo de Gilberto Freyre.

Enquanto isso, o cinema brasileiro, em seu percurso de descontinuidade, só assumiria uma doméstica moderna em 1988, com *O Romance da Empregada*, filme de Bruno Barreto, com Betty Faria (então uma estrela de televisão) no papel da protagonista. A obra, apesar de relativo sucesso, não repetiu a performance de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), do mesmo diretor- que durante 34 anos foi o filme mais visto do cinema brasileiro. A película, adaptação de título homônimo de Jorge Amado, chegou perto da cozinha, mas Sônia Braga, que viveu a protagonista, estava muito mais próxima do cotidiano de uma trabalhadora autônoma do que da clássica serviçal da sociedade brasileira. Vale dizer que, depois dela, só em 2001 a empregada doméstica voltaria a protagonizar um filme de relativo sucesso: *Domésticas – o filme*, de Nando Olival e Fernando Meirelles, cuja construção do roteiro, segundo o diretor, incluiu uma ampla pesquisa com esta trabalhadora. O que não foi suficiente para que conquistasse público e crítica¹⁰.

Temos certeza que o filme foi feito com bom coração e intenções as mais nobres, de verdade. Só que se ele documenta uma classe invisível e traz à

¹⁰ Segundo dados do Observatório Brasileiro do Audiovisual [2015?], o filme levou 91,5 mil pessoas ao cinema, somando R\$ 422,5 mil em bilheteria. A obra foi indicada ao Tiger Award, do Festival de Cinema de Roterdã (Holanda), e recebeu, entre outros prêmios, o *Grand Prix* do Festival de Cinema Latino de Toulouse (França). O roteiro e o elenco feminino foram premiados no Festival de Cinema de Recife. (IMDB, ver referências)

tona toda uma realidade, não é a das domésticas não. E sim a dos publicitários paulistas fazendo filmes em 2001. Um mundinho bizarro e peculiar, invisível mesmo, pelo menos para mim. Só acredita no contrário quem acha que *Cleópatra* é um documento sobre o verdadeiro antigo Egito. (VALENTE, [2001?])

O amor! (Ou, a sublimação do cotidiano)

Esteio da cultura judaico-cristã, o amor é assumido nesta como a força que tudo pode, tudo muda, tudo justifica. Valor universal na cultura ocidental, o amor duplicou-se na estruturação do melodrama, indo além do sentimento com fins matrimonial. “O outro tipo de amor está estreitamente ligado à renúncia. O amor/sacrifício é importantíssimo para a conquista do céu. Assim, aparece com frequência obsessiva nos laços filiais [...]” (OROZ, 1992, p.50) No melodrama familiar que sustentou a produção audiovisual latino-americana nos anos 1950, incluindo a radionovela, a figura da empregada doméstica emerge como elemento que, de certo modo, vai compensar algum desequilíbrio do eixo formado pelo núcleo familiar, onde se situa a composição arquetípica do pai, provedor, e da mãe, submissa, coroando a família burguesa.

Enquanto macrogênero, o melodrama vai abrigar uma série de variações, coladas às diversas fontes da sua origem o que, no caso do melodrama materno, inclui o romance sentimental escrito pela mulher e a ela destinado, no século XIX. “Estes textos incorporavam o elemento melodramático com o objetivo de promover um relaxamento para os sofrimentos e frustrações dessa mulher de classe média, para quem a passividade se transformava em heroísmo” (BRAGANÇA, 2011, p. 172). No entanto, como gênero, o melodrama e/ou seus subtipos abriga(m) a tradição sem desprezar que é necessário inovações no esquema, sob o risco de não se construir o pacto com o público. Pois, se é verdade que a antecipação dos acontecimentos é uma das estratégias para se fisgar o espectador, por outro, o gênero, enquanto linguagem, guarda espaço para o artístico. “A arte popular não condena seus criadores a um papel secundário. Ao contrário, enfatiza a relação entre o artista e o material artístico, por um lado, e entre o material artístico e o público, por outro.” (BUSCOMBE, 2004, p. 314)

De todo modo, não há como descolar o gênero e suas inovações ou não, ao período histórico. O que poderia dar uma dimensão épica ao feito de Isaura Bruno,

primeira atriz negra a protagonizar uma telenovela, não fosse o Brasil, Brasil. Ou seja, não fosse o país seduzido pela auto-imagem da convivência harmoniosa entre raças e classes sociais. Neste sentido, a própria vida da atriz, que morreu anônima, em 1977, em Campinas, sobrevivendo de vender doces depois de ver sua carreira declinar nos anos 1970, incorpora diversos aspectos da distância entre o imaginário e o mundo real. Órfã, é criada pela avó e, mesmo menina, passa a trabalhar como cozinheira no interior de São Paulo, acompanhando os patrões quando estes mudam para a capital, onde engravida. Sozinha, aluga um quarto para ela e o filho, mas este morre de pneumonia. Eis, no entanto, que o destino – o *fatum*, essência da tragédia - lhe aparece invertido e, graças à amizade que faz com a cozinheira do ator Walter Foster, inicia sua carreira de atriz, em 1949, no filme *Luar do Sertão*. No trânsito entre cinema e televisão, ela acaba atuando nos filmes de Mazzaropi e também interpreta Tia Anastácia, no Sítio do Pica-pau Amarelo, na TV Cultura, em 1964. Neste mesmo ano, assume a “Mamãe Dolores”, em *O Direito de Nascer* (ARAÚJO, 2004).

Primeira novela que parou a Brasil, com seu último capítulo apresentado ao vivo no Maracanzinho lotado, em 13 de agosto de 1965, *O Direito de Nascer* consagra o amor sublime da mãe-preta, com a personagem de Isaura Bruno renunciando ao emprego e à própria história para salvar o bebê que foi renegado pelo avô rico, Don Rafael. O cenário destes acontecimentos é Havana, Cuba, 1899, e, depois, Santiago, Chile, para onde Mamãe Dolores foge com a criança. Como radionovela¹¹, a trama fez também muito sucesso, facilitando, assim, a identificação do público. “O dramalhão assola o Brasil em duas imensas vagas. A primeira chega em 1951, quando os capítulos de ‘O Direito de Nascer’ começam a ser transmitidos pela Rádio Nacional do Rio. A segunda em dezembro de 1964, quando as desventuras de Albertinho Limonta, o filho sem pai, invadem o País pela televisão.” (VEJA, 1969, p.27)

A revista, embora credite à trama do cubano Félix Caignet a consolidação do hábito brasileiro de ver novela, ignora, solenemente, o papel de Isaura Bruno na narrativa e todo suspense que marcou o último capítulo, quando o seu filho adotivo,

¹¹ A intérprete de Mamãe Dolores na Rádio Nacional é a atriz Yara Salles. A radionovela estreou em 8 de janeiro de 1951 e permaneceu no ar até setembro do ano seguinte, mantendo uma audiência considerada impressionante até hoje, de 73%. (AGUIAR, 2007)

branco, a reconheceria ou não como mãe verdadeira. A matéria, publicada quatro anos após o fim da novela, indica a fragilidade do sucesso da personagem em um país que, naquele momento, convivia com o violento silêncio sobre a dura repressão que tornava ainda mais sombria a ditadura militar, enquanto acompanhava as mudanças de comportamento provocadas pela urbanização acelerada. Esta se refletiu na valorização da televisão em contraponto ao entretenimento coletivo, como acompanhar os festivais de música (é o último ano do Festival da Record, que premiou “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola).

Mas, este momento de um país que optou por *Beto Rockfeller*, da Tupi, e colocou *A Cabana do Pai Tomás*, da TV Globo, de lado, é mais um dos instantes de inflexão que espelham a oscilação conflituosa entre o arcaico e o moderno que coabitam o imaginário social da cultura brasileira. Tanto que a relação sublime entre a mãe-preta adotiva e o filho de bom caráter que a acolhe ecoa em outras personagens domésticas, atravessando gerações e oferecendo-se, naturalizada, no afeto que une Val, a empregada de *Que horas ela volta?*, ao filho da patroa. Um vínculo cultivado no cuidado cotidiano que a doméstica dispense enquanto a patroa rica, que não trabalhava em *Anjo Mau*, mantém a pose, nos anos 2000, mas encara o emprego sem dispensar o *glamour*, que se revela no seu gosto refinado, seja na decoração da casa ou no próprio figurino.

A distância que separa uma e outra empregada - a que nasceu no rádio e ganhou a televisão, Dolores, e a última, Val, que levou tanto público ao cinema - diz muito das persistências e mudanças do país. Assim, se a primeira comoveu o público e consolidou a autoimagem de um Brasil que se redime e se pacifica pelo amor virtuoso, capaz de superar, inclusive, o preconceito racial; a segunda aciona a polêmica, à beira de um instante que parecia ter colocado no horizonte o fim mesmo da profissão. Pelo menos no desenho escravocrata que lhe serviu de matriz e que garantiu anos a fio de vida em quarto e banheiros minúsculos e exclusivos. E, também, pagamento zero de horas extras, trabalho contínuo - inclusive nos fins de semana - e, claro, nenhum direito ao pagamento de FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), algo que todas as outras profissões com carteira de trabalho assinada sob legislação brasileira têm acesso.

A conquista, portanto, de novos direitos, não poderia deixar de ser polêmica. E o filme de Muylaert se insere neste território, justamente porque não se recusa às diversas pontas que, com certeza, sobrevivem socialmente, dado o pouco tempo dos avanços mínimos destinados ao trabalho de doméstica. Por isso, a construção de Val reforça-se no clichê da empregada engraçada cuja consciência “do seu lugar” foi garantida por anos e anos de realidade e ficção. E mesmo que o cidadão médio não se reconheça nos padrões – afinal, abastados do Morumbi não são tantos assim –, sobram os descompassos entre a convivência real com uma trabalhadora com direitos bem mais próximos do seu, e a imagem da doméstica constituída entre o não-pertencimento da família e alguém que conhece a intimidade do lar alheio. Neste lugar, em que os rituais de afeto podem ser rompidos a qualquer momento – seja pelos padrões seja pela empregada –, sobrevivem as interrogações sobre como se pode (ou se deve) fazer agora já que a casa é muito mais um “local de trabalho” para alguém.

Esta ambiguidade permite ao público médio envolver-se e torcer para que Val, finalmente, mude o rumo da sua vida¹². Uma atitude facilitada pela fácil rejeição à patroa do filme, cuja composição inclui uma falsa afetividade. No entanto, antes da mudança de Val, é preciso o confronto, também, com a insinuação do novo país, espelhado pela filha da empregada que não se alinha à lógica de um tecido social que parece antigo. Talvez, por isso, o filme não dispense a partida de “Fabinho”, o adolescente criado pela doméstica que abriu mão de cuidar da própria filha e que parece mais à vontade com os abraços do filho alheio, permitindo, inclusive, que este divida a cama com ela – algo que o jovem não consegue fazer com a própria mãe. Eis a proximidade, o cuidado e a generosidade sublimes aqui repetidos, em versão moderna, na qual a renúncia à maternidade real, trocada pelo envio de dinheiro à família que cuida da sua filha, é problematizada por esta, que se recusa a chamá-la de mãe. No desarranjo dramático, a distância do melodrama não se realiza tão larga, mas tem cá seus traços nacionais: o final redentor, com direito ao enfrentamento malandro de Val, quando esta “dá o troco” à violência sublimada no cotidiano, ao infringir, ocultamente, as regras dos padrões, sem perder o ar submisso diante deles.

¹² Apesar de ser uma especulação, o questionamento quanto ao que faria cada um caso Val fosse a “sua empregada”, atravessa este momento do filme.

Assim, comemora em segredo ter enganado os poderosos, em uma atitude típica das estratégias de sobrevivência no Brasil. Certeau (1994), com certeza, entenderia.

O amor! (Ou a persistência da Cinderela)

Se o público hoje se empolga com as pequenas vinganças de uma empregada que, finalmente, se libertou de um trabalho que nunca lhe garantiu deslocamento econômico significativo, também convive bem com o imaginário romantizado da força que mobiliza a busca pelo amor impossível. Este fica melhor ainda quando permite à personagem galgar a escala social, em releituras do mito da Cinderela, cujo esquema narrativo é recorrente na produção ficcional ocidental, tanto na literatura, como cinema e TV. Não à toa, das 12 telenovelas protagonizadas por domésticas mapeadas pelo levantamento citado anteriormente, nove adotaram essa perspectiva: a relação de amor entre patrões e empregadas. Tal abordagem, sugere-se, está em consonância com a narrativa folhetinesca da ficção seriada televisiva, na qual os personagens são criados como tipos-padrão, com funções específicas e caracterização frequentemente superficial e contraditória (PALLOTTINI, 2012).

Provavelmente confiante na sobrevalência deste esquema em relação ao pacto com o público, a Rede Globo ousa, agregando uma nova variável em *Anjo Mau*, telenovela escrita por Cassiano Gabus Mendes e dirigida por Régis Cardoso e Fábio Sabag, que estreou em 2 de fevereiro de 1976, no horário das 19h. A trama é centrada na anti-heroína Nice, jovem pobre que, inconformada com sua condição social, consegue emprego como babá na mansão dos Medeiros, uma rica família carioca. Ali, com acesso ao cotidiano de todos os moradores da casa, a jovem (primeira protagonista vivida por Suzana Vieira), tenta seduzir o primogênito da família, Rodrigo (José Wilker, na primeira versão).

Nice foi a primeira – e possivelmente a única – doméstica criada exclusivamente para televisão a “parar o Brasil”¹³, expressão que traduz o fenômeno da telenovela se tornar o assunto mais comentado em todos os estratos sociais e alcançar índices superiores à média de audiência. Assim, através de uma perspectiva

¹³ Some-se a Nice a personagem-título de *Gabriela* (1975). Esta, contudo, já era conhecida do público da literatura de Jorge Amado e de adaptação anterior para a TV, feita pela TV Tupi em (1960), dirigida por Maurício Sherman. No elenco nomes como Paulo Autran, Grande Otelo e Glauce Rocha. (MEMÓRIA GLOBO, ver referências).

pouco tradicional, a babá se localiza na contramão da tendência do folhetim televisivo que, ainda hoje, segundo Pallottini (2012), é dominado por caracteres rasos e estrutura maniqueísta, especialmente entre as protagonistas. Isto é, a heroína na TV é, via de regra, portadora de características positivas, como a bondade e a generosidade, e geralmente movida por sentimentos nobres, como a busca do grande amor ou o senso de justiça¹⁴.

A ambivalência da personagem-título que, movida por sentimentos como a inveja e a ambição, arquiteta um clássico golpe do baú, mas acaba se apaixonando verdadeiramente pelo patrão, rompeu, ainda que de forma limitada e circunstancial, com a perspectiva maniqueísta da construção da personagem na telenovela. O público torceu não apenas para que a anti-heroína lograsse êxito em sua escalada social como, após a descoberta dos sentimentos verdadeiros da moça, fosse perdoada pelo amado. Quase quarenta anos depois da exibição da novela, é difícil determinar com exatidão quais foram as causas do sucesso estrondoso de *Anjo Mau*, mas algumas questões parecem ter tido papel fundamental no triunfo da obra, exportada para mais de 20 países, como França, Nigéria e Rússia.

O carisma da atriz protagonista, Suzana Vieira, possivelmente teve influência positiva na aceitação da obra. Suzana fora escalada para viver Nice em função do grande sucesso de sua personagem anterior, Candinha, de *Escalada* (1975). Além disso, Nice corresponderia à doméstica maligna, tipo recorrente na literatura e imprensa brasileiras da *Belle Époque*, período compreendido entre o final do século XIX e início do século XX. O discurso higienista do período povoou o imaginário social brasileiro com uma tipificação da empregada, ora associada à ruptura da ordem do lar, através dos mimos excessivos às crianças ou à transmissão de doenças, ora portadora de sentimentos negativos como a inveja e o recalque em relação aos padrões (RONCADOR, 2008) – justamente as motivações de Nice. Dessa forma, ao acessar um tipo historicamente construído e consolidado no imaginário social brasileiro, Cassiano Gabus Mendes, autor de *Anjo Mau*, teria promovido de maneira

¹⁴ Mesmo que esta assuma ares de vingança, como ocorreu recentemente, com a personagem Nina, também uma empregada doméstica (na versão chefe de cozinha), interpretada por Débora Falabella, na novela *Avenida Brasil*, de João Emanuel Carneiro, exibida em 2012 às 21h, na Rede Globo, com enorme sucesso.

excepcional o envolvimento emocional entre espectador e televisão, estratégia adotada pela produção audiovisual realista. Vale dizer ainda que Nice extrapolou as fronteiras da telenovela: a imagem de Suzana Vieira de uniforme branco passou a fazer parte do domínio imagético nacional, mesmo dos espectadores que não assistiram à telenovela.

Na visão de Jaguaribe (2007), o estabelecimento de uma estratégia de engajamento do público focada no envolvimento emocional promovido pelo realismo sentimentalizado das novelas atua como forma de apreensão do cotidiano. O resultado seria o controle e balizamento das expectativas de presente e futuro, e a abertura de uma janela para a promoção de um mundo encantado e delirante, ao qual o espectador buscaria acessar através do consumo. Em um contexto em que o Brasil experimentava seu “milagre econômico” e predominava o discurso de modernização dos hábitos, a perspectiva da experiência afetiva associada ao consumo possibilitado pela ascensão social teria um poder mobilizador das audiências, potente o suficiente para transformar *Anjo Mau* de uma simples trama baseada em um golpe do baú em um marco na teledramaturgia brasileira.

Marco este que, na primeira grande crise da telenovela, em meados dos anos 1990, quando a concorrência com os aparelhos de videocassete e com a TV a cabo, além da diversificação de canais, pôs fim ao ciclo de soberania absoluta da Rede Globo (HAMBURGER, 2008), foi recrutado junto com outros grandes sucessos dos anos 1970, como *Pecado Capital* e *Irmãos Coragem*, numa tentativa de reconciliar público e emissora. Neste contexto, a produção ganha nova vida em um *remake*. Mas, na segunda versão de *Anjo Mau*, exibida em 1997, no horário das 18h, com texto de Maria Adelaide Amaral e direção de Carlos Manga, Nice (Glória Pires) agora vive em São Paulo (a novela coincide com o auge da decadência econômica do Rio de Janeiro) e as diferenças de classe com os padrões são frisadas – perspectiva inviável na primeira versão, escrita durante o Regime Militar brasileiro, que atuou intensamente na censura às temáticas “subversivas” das telenovelas.

Assim, se na versão original o último capítulo revoltou o público – quando finalmente consegue conquistar seu amado, Nice morre no parto, final típico de vilã que, de certa forma, a protagonista também era –, na segunda versão, a babá tem o

desfecho desejado pelo espectador. Mais de 20 anos depois de se infiltrar na casa dos Medeiros – e dos brasileiros –, finalmente, Nice vive seu final feliz: a babá, agora, é patroa. Na lógica da conciliação de classe, tão cara à cultura oficial brasileira, a segunda versão de *Anjo Mau* promove a redenção pelo amor, que dribla, inclusive, a morte, em uma chave que desvela também a domesticação da televisão frente às expectativas do público, pois este, naquele momento, já experimentava os canais de fuga que começavam a assombrar a poderosa Rede Globo. E, talvez saudosa dos dias de glória ou, quem sabe, em um processo de autoironia, esta promove o retorno da Nice original, que é contratada, no último capítulo, para cuidar do bebê da nova Nice, a heroína moldada para, sem final trágico, ser esquecida facilmente.

Considerações Finais

Responsável pelo envolvimento do público brasileiro com a televisão, a teleonela vive agora, aparentemente, oscilações que sugerem um momento agônico. Pelo menos para quem amealhou em sua trajetória audiência de quase 100% dos televisores ligados no país¹⁵. Neste percurso, o folhetim televisivo encontrou em *O Direito de Nascer* a chave que ampliou seu poder de sedução: ancorado no melodrama tingido pelas características latino-americanas, de idealização de uma sociedade rural, escravocrata e cristã, acrescida pela autoimagem de civilização fraterna e pacificadora que comove o país, a radionovela, ao ganhar imagem, assume, pela primeira vez, uma protagonista duplamente invisível: doméstica e negra. Emoldurada pela grandeza de seu ato heróico ela brilha, mas não ofusca o protagonista Albertinho Limonta, que batizou uma geração de brasileiros enquanto “Mamãe Dolores” passava a identificar o tecido de florezinhas do seu uniforme diário (SILVA, 2010).

¹⁵ Embora alguns folhetins das décadas de 1960 e 1970 tenham atingido excepcionais índices de audiência, alcançando 100% de *share*, ressalta-se que se trata de um período ainda de consolidação da TV no Brasil. O impacto dessas produções no imaginário social não está diretamente conectado com o acesso direto do público a tais obras. Segundo Hamburger (2005), em 1970, apenas 22,8% dos lares brasileiros tinham acesso aos televisores, concentrados no Sudeste e nas grandes capitais; percentual que sobe para 56,1% em 1980. A despeito do discurso de utilização do veículo como instrumento de integração nacional pelo regime militar, a universalização da TV só ocorreu após a redemocratização, e coincide com a já citada crise de audiência da TV Globo, no início dos anos 1990. Foi somente a partir daquela década que mais de 70% das residências brasileiras passaram a ter acesso à TV.

A diferença evidencia, de forma significativa, o lugar da doméstica no imaginário social. Por outro lado, como destacamos, o trânsito entre as mídias – rádio, televisão, cinema – esclarece, um pouco mais, como se consolida a construção dos estereótipos que garantiram o sucesso das domésticas no audiovisual, demarcando um território que sempre esteve muito colado ao cenário sócio-cultural-midiático brasileiro. Neste sentido, discutir os platôs que acolheram “Mamãe Dolores”, “Nice” e “Val” implica em também observar os largos espaços de invisibilidade desta profissional na mídia brasileira. E, ainda, reconhecer que se colam na personagem, identificações que se recusam às transgressões que impliquem em qualquer problematização mais profunda das relações entre domésticas e patrões.

Mas, mesmo entre as três, ou quatro, se considerarmos as diferenças entre a primeira e segunda “Nice”, há uma ressalva importante: *Que horas ela volta?*. Mesmo acionando controvérsias, o filme parece à frente da mídia ainda hegemônica em termos de público, que é a televisão, pois a redenção de Val não a desloca do seu meio social, ao contrário. O que lhe garante redenção não é o sofrimento, mas a volta para uma casa que de fato será sua e a tentativa de recompor seus laços afetivos com a filha a partir da parceria de ambas na criação do neto. Ou seja, uma nova família, sem a figura masculina provedora, em amplo contraste com a recente aprovação do Estatuto da Família pelo Congresso Nacional, que retoma um desenho único tracejado em um modelo que nada tem a ver com a realidade do país. Já na televisão, os laços afetivos, como dito, parecem continuar se sobrepondo na cumplicidade forjada pelas diversas caricaturas que desenharam um sem número de relação entre patrões e empregadas, nas telenovelas. É claro que há nuances e até mesmo apropriação da lógica cultural, como em *Cheias de Charme*, novela de 2012 da Rede Globo, cujo trio protagonista era formado por três jovens domésticas que ascendiam graças ao seu talento musical. Aliás, arte e futebol formam a dobradinha, até hoje, de possibilidade de mudança social. Afinal, foi a arte que garantiu a Isaura Bruno sair da miséria. Pelo menos por um tempo.

O cenário não parece muito promissor para possíveis avanços na representação da doméstica na telenovela brasileira. O recente embate entre o folhetim *Os Dez Mandamentos*, da Record, dramalhão bíblico, e a moderna *A Regra do Jogo*, que amargou baixa audiência, pode insinuar um movimento radical ao fértil

baú que a Globo soube acumular. Isto porque, se houve a chance da empatia entre Val e o público, há ainda, fora deste universo, um público gigante que, ao que tudo indica, acredita, piamente, que a solução para as mazelas do país está na recuperação de uma moral conservadora e que aposta no silêncio cúmplice arquitetado sob o argumento da generosidade perversa (pois pretende manter tudo no lugar, ou seja, no território da dramática desigualdade social).

Sob este argumento e sob a atual ruína financeira do país, não é difícil temer que as conquistas duramente amealhadas na vida real escorram, dia-a-dia, acionando a inversão prenunciada em *Que horas ela volta?*, no qual a filha da doméstica ousa, com naturalidade, sonhar-se arquiteta. E, talvez em paralelo, no audiovisual brasileiro dos mais diversos formatos, a doméstica volte à sombra ou, quem sabe, ganhe algum destaque, graças à imensa facilidade com que o país abraça a caricatura, a paródia, o inverossímil, confirmando um antigo *slogan* de que o brasileiro, antes de tudo, gosta de rir. Mesmo que seja de si mesmo.

Referências

- ALVES, Vida. **TV Tupi**: uma linda história de amor. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil**: o negro na telenovela brasileira. 2. ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BRAGANÇA, Maurício de. “Metáforas à mesa: Bustillo Oro, Buñel, Ripstein e o Melodrama Familiar Mexicano” in AMANCIO, T. E TEDESCO, M. C. (orgs). **Brasil-México**: Aproximações Cinematográficas. Niterói: Ed. Da UFF, 2011.
- BUSCOMBE, Edward. “A ideia de gênero no cinema americano”. In RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema** – Documentário e narrativa ficcional – Volume II. São Paulo: Senac, 2004.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**. 1. Artes de Fazer. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- EMENDA CONSTITUCIONAL Nº 72**. Brasília, DF, 2 de abril de 2013. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm>. Acesso em: 23 maio 2015.
- GONZAGA, Adhemar; SALLES, P. E. **70 Anos de Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A., 1966.

-
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil Antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- IMDB.COM, INC. “Doméstica, o filme” (awards), [2001?]. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0279783/awards?ref_=tt_ql_4>. Acesso em: 29 set. 2015.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. São Paulo: Rocco, 2007.
- MEMÓRIA GLOBO. “Paulo Autran: trajetória”, [2008?]. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/paulo-autran/trajetoria.htm>>. Acesso em: 29 jul. 2015
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL – OCA. **Filmes Brasileiros Lançados: 1995 a 2013**, [2015?]. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-22052015.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2015.
- ORGANIZAÇÃO INTERNACIONAL DO TRABALHO (OIT). **Domestic workers across the world**: Global and regional statistics and the extent of legal protection. Genebra: OIT, 2013.
- OROZ, Silvia. **Melodrama**: O Cinema de Lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo ed., 1992.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Dicionário da TV Globo Vol. 1**: Programas de Dramaturgia & Entretenimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. **Guia Ilustrado TV Globo**: Novelas e Minisséries. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- RONCADOR, Sônia. **A Doméstica Imaginária**: Literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889 – 1999). Brasília: Editora UnB, 2008.
- _____. Um Legado Colonial Oneroso: A Servidão Doméstica na Cultura e na Literatura Brasileiras. In: GUIMARÃES, Victor (org). **Doméstica**: Coletânea de Textos + Filme. Recife: Desvia, 2015.
- SILVA, Sérgio Luís Lima. **TV Tupi do Rio de Janeiro**: Uma Viagem Afetiva. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- VALENTE, Eduardo. “Domésticas, o filme – de Nando Olival e Fernando Meirelles”. **Contracampo – Revista de Cinema**. [2001?]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/criticas/domesticas.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2015.
- VEJA. **Os Filhos do Direito de Nascer**. São Paulo, 35. ed., 7 mai 1969, p. 27-33.