



## Espaços de *in*-diferença e o trabalho doméstico no cinema latino-americano do século XXI: perspectivas decoloniais

## Spaces of *in*/difference and domestic labor in 21st century Latin American cinema: decolonial perspectives

Alessandra Brandão<sup>1</sup>  
Ramayana Lira de Sousa<sup>2</sup>

### Resumo

Na contramão das teorias hegemônicas do feminismo – eurocêntrico, branco, universalizador da mulher –, oferece-se uma perspectiva decolonial de reconhecimento da diferença, a partir da experiência da mulher racializada no contexto latino-americano. Busca-se entender como filmes latino-americanos do século XXI figuram mulheres que realizam trabalho doméstico remunerado e convivem entre os espaços da casa onde moram e/ou trabalham e os espaços da cidade em *O pántano* (La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *A teta assustada* (La teta asustada, Claudia Llosa, Peru, 2009), *O menino-peixe* (El Niño Pez, Lucía Puenzo, Argentina, 2009), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015). De formas distintas e com graus diferentes de visibilidade, esses filmes chamam a atenção para as diversas maneiras pelas quais as personagens reinventam formas de luta e sobrevivência em meio às múltiplas opressões que atravessam suas vidas como empregadas domésticas.

**Palavras-chave:** Audiovisual. Filme. Cinema latino-americano. Decolonial.

### Abstract

Contrary to the hegemonic theories of feminism – Eurocentric, white, universalizing women –, we offer a decolonial perspective of recognition of difference, based on the experience of racialized women in the Latin American context. We seek to understand how 21st century Latin American films feature women who perform paid domestic work and coexist between the spaces of the house where they live and/or work and the spaces of the city in *La ciénaga* (Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *La teta asustada* (Claudia Llosa, Peru, 2009), *El Niño Pez* (Lucía Puenzo, Argentina, 2009), *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, Brazil, 2015). In different ways and with different degrees of visibility, these films draw attention to the different ways in which the characters reinvent

**1.** Professora do Curso de Cinema e dos Programas de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) e Letras/Inglês (PPGI) da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o Grupo de Pesquisa Queerrâncias. Tem pesquisa e publicações sobre questões queer, de gênero e sexualidades em cinema, além da in/visibilidade social nas interseções de gênero e raça. E-mail: [alessandra.b73@gmail.com](mailto:alessandra.b73@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0002-7829-2256>.

**2.** Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina. Desenvolve atividades de curadoria e gestão cultural. Trabalha na interseção entre estudos de cinema e estudos feministas/gênero/lésbicos. E-mail: [ramayana.lira@gmail.com](mailto:ramayana.lira@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0002-3306-4540>.

forms of struggle and survival in the midst of the multiple oppressions that cross their lives as domestic servants.

**Keywords:** Audiovisual. Film. Latin American cinema. Decolonial.

## Introdução

I am interested in investigating the intersection of race, class, gender, and sexuality in a way that enables me to understand the indifference that persists in much feminist analysis.<sup>3</sup>

María Lugones

Falar sobre a mulher trabalhadora – mais especificamente da empregada doméstica<sup>4</sup> – no cinema latino-americano do século XXI requer algumas ponderações preliminares. Em primeiro lugar, é preciso dissipar uma ideia unificadora e redutora da mulher latino-americana a um mesmo comum, como se ela fosse uma só imagem repetida e multiplicada pelo movimento dos filmes. São, ao contrário, imagens diversas, e que colocam em evidência as singularidades das personagens, reconhecendo o traço subjetivo que carregam e o desenho de trajetórias que até as aproximam, pela força das opressões que compartilham, e que têm circulado com um pouco mais de visibilidade nas últimas décadas, sem, com isso, convertê-las em uma metonímia. Na contramão das teorias hegemônicas do feminismo – eurocêntrico, branco, universalizador da mulher –, a perspectiva aqui assumida é de reconhecimento da diferença, a partir da experiência da mulher racializada no contexto latino-americano, que justamente refuta um denominador comum porque não pode se equiparar à mulher branca em sua trajetória feminista pautada por gênero apenas. Daí nossa aposta na forma dialética da *in*-diferença: uma política mais justa e de maior solidariedade entre as mulheres precisa observar as condições desiguais de raça e classe, pelo menos, que impõem outros enfrentamentos para as mulheres que matizam nosso cinema, nos colocando diante do desafio de lidar com a complexidade dessas diferenças em relação. Ao mesmo tempo, procuramos contestar a atitude de invisibilização e indiferença que se imprime à figura da doméstica em nossas sociedades patriarcais de herança colonizadora e escravocrata, tal qual representada no cinema.

Do mesmo modo, não se pode subtrair o enredamento étnico, político e cultural do continente latino-americano, propagando-o como um corpo coeso, definido e fechado, alheio a todos os intrincados atravessamentos históricos que o fundaram. Como se suas veias não fossem irrigadas pelo sangue das inúmeras vidas oprimidas de sua história e que ainda constituem seu maior legado de violência e diferença, de opressão e colonialidade, dolorosamente perpetuado no presente. A leitura política que buscamos extrair dos filmes latino-americanos aqui analisados problematiza os limites nacionalistas a partir de uma perspectiva interseccional e decolonial de gênero. Para María Lugones, a própria ideia de nação já carrega a lógica da colonização para o contexto da mulher latina, pois o nacionalismo alimenta o colonialismo opondo o colonizado e o colonizador sob uma lógica heterossexual (2003, 173), produzindo o que em outro contexto ela chamou de um sistema moderno/colonial de gênero (2007). Ao contrário do apagamento das mulheres racializadas propagado pelo feminismo ocidental, com suas generalizações universalizantes, Lugones nos ajuda a pensar o contexto latino-americano sob uma perspectiva de insubmissão às normatizações patriarcais do ponto de vista também da raça e da sexualidade, resistindo

3. Interessa-me investigar a intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade de uma maneira que me permita entender a indiferença que persiste em grande parte da análise feminista. (Tradução nossa)

4. Falamos neste artigo da figura da trabalhadora doméstica remunerada.

não apenas ao contrato heterossexual imposto, mas às opressões que inferiorizam e reduzem as negras e indígenas à quase inexistência.

Além disso, é preciso levar em consideração que apesar das diversas conquistas alcançadas pelas lutas feministas ao longo do último século, condições desiguais de gênero, em seu entrelaçamento com questões raciais, ainda pautam o mercado de trabalho em diversas frentes dentro e para além do continente. Nesse sentido, evidenciamos que o trabalho doméstico prevalece majoritariamente protagonizado por mulheres, repercutindo, na esfera pública trabalhista, a adequação da mulher ao espaço doméstico, familiar, privado, em que a empregada, como uma espécie de “extensão” da esposa, da dona de casa, chega a assumir até mesmo o papel de mãe dos filhos da patroa. Nos contextos de inferiorização das mulheres racializadas, as negras e indígenas, comumente as outras de classe, contabilizam a maior porção das empregadas domésticas no continente latino-americano<sup>5</sup>.

Pensando o contexto específico brasileiro, Lélia González aponta a continuidade histórica entre a figura da mucama e a da doméstica: “Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano” (1984, p. 230). No Brasil colônia, a mucama era a escrava responsável pelo trabalho doméstico e pela criação dos filhos dos colonizadores. Segundo González (1984), se, por um lado, a mulher negra tem sua sexualidade explorada na figura da mulata, objeto do desejo do colonizador, e exaltada em boa parte da cultura brasileira, por outro lado, a mucama é invisibilizada exatamente por exercer funções indispensáveis para a sociedade, inclusive a figura materna. Nesse sentido, González argumenta que o trabalho do cuidado com os filhos, desempenhado pelas mucamas (e, depois, pela empregada doméstica), precisa ser invisibilizado, inclusive, para que não se problematize a figura da mulher branca como mãe. Ela diz: “A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá [sic] parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a ‘mãe preta’ é a mãe” (1984, p. 235).

## **O espaço doméstico**

A figura da emprega doméstica no contexto latino-americano, portanto, tem raízes na própria história da colonização da América Latina. Mulheres indígenas e negras escravizadas foram “docilizadas” para o trabalho no espaço doméstico, cuidando dos afazeres da casa em suas mais diversas atividades. No caso da mulher negra brasileira, por exemplo, da cozinha à sala, do quarto das crianças à cama do patrão, de “mucama” (imagem, por extensão, maternal) a “mulata” (sua imagem sexualizada). Essa herança histórica que subjuga a mulher racializada ao papel servil da classe dominante, desde a colonização, não pode ser descolada do presente, que repercute, na relação de classes atual, a violência da dupla inferiorização que, por um lado, suprime sua participação na esfera pública, e, por outro, a invisibiliza no espaço privado, onde só pode participar como “empregada”, a outra de classe.

<sup>5</sup>. De acordo com Luiza Batista (Presidente da Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas) e Liana Cirne, estima-se que no Brasil haja 7 milhões de trabalhadoras domésticas, das quais 82% são negras (2020). Na América Latina e Caribe, são 18 milhões de trabalhadoras(es) domésticas(os), dos quais 88% são mulheres, segundo dados da Organização Internacional do Trabalho (OIT).

Contratada para o cuidado exclusivo dos filhos dos abastados, a imagem da babá, no século XXI, tem a espessura de séculos de opressão da mulher negra no Brasil, mesmo quando se trata de uma mulher branca, já que não se pode separar a imagem da doméstica de nosso legado colonialista<sup>6</sup>. Ela nos é dada, pois, como uma imagem incrustada do passado no presente. O uniforme, utilizado ao mesmo tempo para impedir uma expressão cultural e subjetiva no vestir-se, negando a existência da babá como sujeito, também comunica “asseio”, “discrição”, “conformidade”, além de sugerir uma “higienização” da raça para a adequação ao convívio com os patrões brancos. É preciso, antes de tudo, despi-la de qualquer marca cultural, racial, social, de excessos e “luxos”, para reconfigurá-la no seu lugar de invisibilidade dentro da casa, na proximidade com a família. De forma semelhante, a trabalhadora doméstica veste o uniforme despersionalizador ou o avental que cortina suas roupas e sua individualidade.

**Figura 1- Os uniformes e os aventais despersionalizantes em *La nana* (2009), *Doméstica* (2013), *Roma* (2018), *Que horas ela volta?* (2015), *Babás* (2010), *Cama Adentro* (2005)**



**Fonte:** Frames captados pelas autoras.

**6.** No contexto brasileiro, vale notar a profunda alteração no ordenamento legal do exercício do trabalho doméstico remunerado introduzido pela Emenda Constitucional nº 72, no dia 2 de abril de 2013, que garantiu a igualdade de direitos trabalhistas entre os trabalhadores domésticos e os demais trabalhadores urbanos e rurais.

As figuras das trabalhadoras domésticas no cinema latino-americano estão intimamente imbricadas em espaços da casa. No caso brasileiro, por exemplo, vemos a reverberação colonial na repetição do quarto dos fundos que revela a arquitetura já projetada para assegurar a distância de classe nas casas e apartamentos da cidade, preservando a privacidade de ambas as partes, o direito ao privado, ao mesmo tempo que evoca, em certa medida, a imagem da senzala, reconfigurada como “dependência completa de empregada”, e que reproduz a estratificação social colonialista, assombrada também pela cultura do favor<sup>7</sup>. Mais adiante, discutiremos um outro lado dessa tomada de cômodos, quando Jéssica, a filha da empregada, Val, em *Que horas ela volta?*, (Anna Muylaert, 2015), reivindica o quarto de hóspedes durante sua estada na casa dos patrões ricos de sua mãe. Por caminhos distintos, estes filmes aqui citados exploram a ocupação dos espaços da casa em forte articulação com a i/mobilidade social da empregada ajustada aos interesses da classe dominante. Mas não nos detemos aqui apenas nos espaços privados, ou nos espaços de domínio das relações de classe, pois intentamos ativar a imagem da empregada doméstica nos intervalos múltiplos de reconhecimento de seu corpo como uma zona intersticial atravessada por questões de gênero e de raça em contato com o mundo que habita, localizando, assim, seus desejos e sua vivência também nos espaços da cidade.

Nesse sentido, a noção dialética de i/mobilidade é crucial para a compreensão das políticas dos filmes aqui discutidos. Por um lado, apontamos que a mobilidade se refere tanto ao deslocamento espacial quanto ao movimento produzido nas esferas sociais e políticas que envolvem as personagens; por outro, salientamos que a mobilidade deve ser pensada dialeticamente ao lado da ideia de imobilidade, reconhecendo aquelas que não podem ou não querem se mover e as razões de sua imobilidade. Além disso, o par mobilidade/imobilidade não deve ser reduzido a uma dicotomia que fixa a mobilidade como valência positiva e a imobilidade como negativa. Pelo contrário, a i/mobilidade é frequentemente uma simultaneidade. A política da i/mobilidade consiste, entre outras coisas, em reconhecer as forças que colocam os sujeitos numa relação dinâmica com o espaço e o tempo, na inevitável articulação entre o interior e o exterior, entre a conformidade e a recusa, e nas des/re/territorializações que operam na trajetória das personagens e determinam as formas como cada sujeito resiste e/ou se adapta ao seu espaço e tempo. A i/mobilidade diz respeito à circulação de pessoas e às tensões políticas que vêm à tona devido ao movimento físico e social. Envolve relações subjetivas e questões de gênero e sexualidade, ressaltando questões sobre o corpo e os afetos. A noção de i/mobilidade, portanto, tem a ver com o entrelaçamento do deslocamento espacial, mudanças sociais, sexuais e performativas de gênero, tudo em estreita conexão com o capital e o desejo.

Interessa-nos, pois, perceber o movimento das personagens empregadas domésticas e babás, suas entradas e saídas dos espaços (sejam urbanos ou rurais, públicos ou privados), evidenciando o que, narrativamente, lhes permite chegar e sair desses espaços, assim como o que as impele e o que as obriga à i/mobilidade, sem deixar de notar

---

**7.** Em *As ideias fora do lugar* (1992), Roberto Schwarz explica como a cultura do favor – epitomizada pela figura do agregado – construiu o laço de dependência de homens [e mulheres] livres do Brasil pós-escravatura. Sem propriedade, essas pessoas se tornaram um classe de despossuídos vinculada ao abastados pelo mecanismo do favor, “nossa mediação quase universal”, e que mascara “a violência que sempre reinou na esfera da produção (1992,p. 16)”. Podemos dizer que a empregada doméstica é, ainda hoje, resquício desse legado do favor, como uma agregada, cujo espaço de moradia na casa dos patrões – a dependência completa de empregada – escancara sua subordinação pela parte dos que têm.

que são espaços simultaneamente marcados por tensões de *in*-diferença aos seus corpos racializados. Em suma, perguntamo-nos quais as condições de ocupação dos espaços pelas domésticas em alguns filmes latino-americanos, tais como os já citados *Que horas ela volta?*, *Menino Peixe*, *Babás*, *Doméstica*, *Roma*. O ponto de partida é uma perspectiva decolonial, que busca situar a América Latina em um sistema moderno de poder onde a racialização e a exploração capitalista são inseparáveis (QUIJANO 1991) e que implica no “processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES 2014, 939). Assim, buscaremos entender como a i/mobilidade dessas personagens femininas está ligada à tensão que surge quando corpos começam a percorrer espaços “inapropriados”. Questionamos que corpos são esses que se encontram, se esquivam, se chocam. E o corpo dos filmes? Como o movimento das personagens (ou a impossibilidade dele) possibilita a criação do espaço fílmico? Sem termos a pretensão de esgotar respostas possíveis, atentamos para um grupo de obras latino-americanas que colocam essas questões em um contexto narrativo específico: a relação entre trabalhadoras domésticas e suas patroas, o controle sobre os espaços públicos e privados, movimentos de resistência à ideia de pureza e a capacidade de imaginar “espaços possíveis” para além daqueles que reproduzem desigualdades centenárias.

Bridget Anderson (2000) nos lembra que o trabalho doméstico remunerado permitiu que mulheres e homens de classe média contornassem os conflitos gerados pela divisão de gênero do trabalho doméstico, evitando assim o próprio questionamento do status quo da “família nuclear”. Como o trabalho doméstico remunerado está na intersecção de várias questões (gênero, classe, raça, nacionalidade), torna-se um terreno fértil para considerar como as mulheres retratadas no cinema latino-americano resistem/se submetem à sua imposição. Solange Sanches (2009 879) chama a atenção para os “incontáveis preconceitos, estereótipos e discriminações que pesam sobre essa atividade, que são fruto de heranças históricas do patriarcalismo, da servidão e da escravatura e que se reconstruíram, de outras formas, nas sociedades capitalistas modernas”. Ou seja, o trabalho doméstico remunerado ressoa conflitos coloniais que, em maior ou menor grau, estão presentes nos filmes que comentaremos a seguir. A própria noção de um trabalho *doméstico* já pressupõe um espaço específico de emergência desses conflitos: o lar. Contudo, podemos apontar que certa cinematografia latino-americana problematiza essa relação com um espaço único, colocando a figura da empregada doméstica em trânsito.

Nesse sentido, uma geografia de mulheres que realizam trabalho doméstico remunerado e convivem entre os espaços da casa onde moram e/ou trabalham e os espaços da cidade pode ser mapeada em filmes como *O pântano* (La ciénaga, Lucrecia Martel, Argentina, 2001), *A teta assustada* (La teta asustada, Claudia Llosa, Peru, 2009), *O menino-peixe* (El Niño Pez, Lucía Puenzo, Argentina, 2009), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015), entre outros. De formas distintas e com graus diferentes de visibilidade, esses filmes chamam a atenção para as diversas maneiras pelas quais as personagens reinventam formas de luta e sobrevivência em meio às múltiplas opressões que atravessam suas vidas como empregadas domésticas e sobre eles gostaríamos de nos debruçar.

## Colonização latino-americana

Na América Latina, dado seu passado colonial, a precariedade está diretamente relacionada a estruturas históricas que mobilizam raça, classe e gênero. Para Lugones (2007 206), o poder colonial que desenvolve um sistema de gênero tem um lado claro e um lado escuro. O lado claro, que define a constituição moderna do gênero, diz respeito ao comando das vidas de homens e mulheres brancos burgueses. Esse lado claro do sistema de gênero impõe as ideias de pureza sexual e de passividade como características cruciais das mulheres brancas burguesas, responsáveis pela reprodução da classe e da posição colonial e racial dos homens brancos burgueses. Nesse ordenamento, as mulheres burguesas brancas, construídas como fracas, são excluídas das esferas de autoridade, da produção de conhecimento e da maior parte do controle sobre os meios de produção. A heterossexualidade apresenta-se como compulsória e perversa, violentamente restringindo poderes e direitos das mulheres brancas burguesas e servindo para reproduzir o controle sobre a produção, limitando severamente o acesso ao sexo pelas mulheres. Por outro lado, a face escura do sistema de gênero impõe às culturas não eurocêntricas o binarismo de gênero ocidental, aniquilando subjetividades não-binárias tradicionais, retirando-lhes a participação na esfera pública, além de reduzir as pessoas racializadas à animalidade, ao sexo forçado com colonizadores brancos, a uma exploração do trabalho tão grave que muitas vezes leva à morte. O poder colonial age demarcando a diferença entre o humano e o não-humano (diferença que viria a ser o marco mesmo do surgimento de uma modernidade).

Lugones, no entanto, se recusa a reduzir a potência do/a colonizado/a. Ela escreve:

quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os 'lados' do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla (LUGONES, 201, p. 942).

O lócus fraturado onde habita o/a colonizado/a é o espaço intersticial onde aqueles a quem foram negadas a humanidade e a voz exercitam algum tipo de resistência. Procuramos, pois, essas pistas no cinema latino-americano do século XXI: não apenas como o cinema imagina a atuação de uma colonialidade do poder, mas, também, como a i/mobilidade das personagens de trabalhadoras domésticas redesenha espaços possíveis de existência, embaralhando as relações de classe, gênero e sexualidade, por exemplo, de forma a perturbar as hierarquias de poder, produzir torções na estrutura dominante da dicotomia colonizado/a e colonizador/a. Dentro da lógica cis-heteronormativa que rege a dinâmica desta relação, há, por um lado, uma família de caráter tradicional, formada por um homem, uma mulher e, em geral, filhos do casal; por outro, há a empregada, moradora do quarto dos fundos, sem direito a uma intimidade, a uma vida afetiva ou à convivência cotidiana com sua própria família, quando esta existe.

É aí que o filme argentino *O Menino peixe*<sup>8</sup> (El niño pez, Lucía Puenzo, 2009) opera uma torção nessa configuração cis-heteropatriarcal ao colocar em pauta o romance

8. Desenvolvemos com maior profundidade alguns argumentos sobre *O menino peixe* no texto "Mulheres que se (co) movem: cartografias queer latino-americanas" (2012) e "A Woman's Right to Move: The Politics of Female Walking in Latin American Cinema" (2018).

lésbico entre a empregada e a filha do casal. O *continuum* do modelo colonial de gênero, em que o homem branco usufrui do corpo da mulher escravizada, e que passa a ser mantido no imaginário da empregada doméstica moderna, é rompido e reconfigurado no filme de Puenzo, que sobrepõe a existência lésbica à heteronormatividade da colonialidade de gênero. No filme, as duas protagonistas adolescentes ensaiam a construção de uma pequena utopia que, em sua singularidade, oferece uma visão de mundo “possível”, a despeito das desigualdades racial e de classe de seus universos de diferença. A narrativa de Puenzo retrata o romance de Lala (Inés Efron), filha de uma família burguesa branca, e Ailín (Mariela Vitale), a *guayi*, paraguaia de origem indígena que trabalha como doméstica na casa de Lala. O objetivo das duas é economizar dinheiro para fugir para o lago Ypoá, no Paraguai, onde elas sonham morar juntas. Para isso cometem alguns furtos, mantendo o dinheiro arrecadado em uma pequena caixa que, uma vez aberta, tal qual a caixa de Pandora, dará origem a uma série de infortúnios, culminando com Ailín sendo acusada de matar o pai de Lala, embora o crime tenha sido cometido pela própria filha.

Podemos dizer que a morte do pai, simbolicamente assassinado pela filha lésbica, reitera a política antipatriarcal do filme, o desvio da norma heterossexual já instalado pelo relacionamento amoroso das jovens. Na compreensão de Monique Wittig (1992, p.13), a lésbica não apenas representa o amor entre as mulheres, mas um “ato político”, que coloca em evidência um poder assumido entre as mulheres e que prescinde da presença do homem. O relacionamento lésbico de Ailín e Lala diz não ao poder do homem branco. Assim, não se trata apenas de pensar a morte de um *pai*, mas de um *patriarca* e, por conseguinte, do homem branco universal de que a existência lésbica não necessita. Para Wittig, a lésbica quebra o vínculo da mulher como uma categoria que só existe porque subjugada ao homem. Ao final do filme, Ailín é transportada do presídio —tendo sido presa pela morte que não cometeu— para um bordel, onde seu corpo certamente será explorado sexualmente por homens ricos da região. Lala, no entanto, consegue resgatá-la, com a ajuda de um amigo, e as duas partem juntas para o Paraguai, para o Lago Ypoá, onde Ailín viveu sua infância e um início de adolescência conturbado por uma gravidez precoce antes de migrar para a Argentina.

Em *O menino peixe*, a figura do patriarca aparece como grande empecilho para o trânsito de Ailín e Lala. Em determinado momento, Lala chega em casa e flagra o que parecia ser um encontro íntimo entre seu pai e Ailín. Lala pergunta a Ailín se é por isso que ela não quer fugir, por causa do pai. É o pai que parece impedir o movimento, a construção da vida em comum. Esse pai apresenta-se como o grande orquestrador da ordem (e da *mise-en-scène*): ele convoca Ailín para sentar-se à mesa durante o jantar de despedida de Nacho, o filho. O pai diz, “agora sim, estamos todos juntos”, incluindo a *Gauyi* na sua ordem familiar. É para evitar esse arranjo de lugares pré-estabelecidos pela força patriarcal que Lala e Ailín planejam ir morar no Lago Ypoá. Para construir outras *mise-en-scènes*, uma outra distribuição de lugares, outras inscrições no espaço.

A narrativa de *O Menino Peixe* é motivada pela necessidade de fugir para escapar do contexto de diferença que não permitiria a consolidação do romance entre as duas. O objetivo mais importante das protagonistas, chegar à casa perto do lago, requer uma série de deslocamentos: Lala vai para o Paraguai; Ailín é levada para a prisão, depois para o bordel; elas eventualmente fogem para o lago. Aqui, as ambiguidades na noção de i/

mobilidade aparecem imbricada na *in-diferença*, já que Ailín, a personagem em situação mais precária, perde parte de sua agência na trajetória desenhada pelas duas quando é levada pelas autoridades. Lala é livre para se mover, para desejar mobilidade, fugir para o Paraguai, sem ser interpelada como fugitiva, enquanto Ailín, a “estrangeira” racializada, está contida, i/mobilizada. Ailín é uma personagem que condensa vários atravessamentos. Ela mesma acaba se revelando uma figura materna deslocada pois deixa-se entender, no filme, que matou seu próprio filho quando ainda morava no Paraguai. Ela é, também, a *Guayi*, a migrante que ocupa o lugar do trabalho manual e desqualificado. Ailín tem o corpo mais obviamente sexualizado, sendo mais desejada pelos homens, e cedendo a esse desejo, aparentemente sem prazer, como percebemos nas primeiras cenas do filme em que é mostrada em uma situação sexual onde não expressa nenhum sinal de gozo. É com Lala que vai expressar verdadeiro prazer. As fronteiras a serem cruzadas não se resumem àquelas que separam Argentina e Paraguai. As demarcações institucionalizadas que envolvem família, classe e gênero também são determinantes. A aposta do filme é que o trânsito sirva como modo de *des-marc*car territórios. Incluindo territórios existenciais, pois, para Lala, Ailín age preenchendo espaços comumente designados para a figura materna, trocando sua roupa, acordando-a pela manhã, cantando canções de ninar à mesa, ensinando-lhe guarany (e assim retirando-a de uma segunda *in-fância*). É preciso observar que essa figuração dos cuidados não está apenas relacionada aos cuidados maternos, mas desdobra-se na dupla função de cuidadora que historicamente tem marcado o trabalho doméstico pago. O afeto (assim como, veremos adiante, a musicalidade) são parte de um trabalho imaterial que os filmes colocam em cena. Amante/mãe/companheira, Ailín se multiplica diante de Lala. Contudo, se, por um lado, Lala mostra-se dependente dos cuidados de Ailín, o que enfatiza a fragilidade da garota branca de classe média alta, por outro lado, narrativamente, é o resgate final de Ailín, feito de maneira heróica por Lala, que vai permanecer como a resolução mais importante para os objetivos das personagens.

A ambigüidade de *O menino peixe* reside nessa fórmula de salvação: o filme consegue imaginar a possibilidade do trânsito para as protagonistas, até mesmo garantir-lhes uma promessa de final feliz. Contudo, a mobilidade mais livre é ainda exercida por Lala, que vai e volta do Paraguai, que salva Ailín do prostíbulo onde fora encerrada. Ailín, no entanto, só conhecerá espaços fechados e institucionalizados (a casa onde trabalha, o cárcere, o bordel); apenas ao lado de Lala, ela transita por outros espaços (o ferro velho de El Vasco, por exemplo). A *in-diferença* assume no filme de Puenzo uma feição redentora. É certo que a heterossexualidade compulsória é desafiada pelo desejo das duas garotas, mas Ailín parece permanecer em um nível de opressão racial que o filme não desafia e, talvez até acentue, ao mostrá-la na posição passiva de quem precisa ser salva. Por outro lado, é preciso reconhecer que há uma outra manobra operada no filme no que diz respeito à questão de classe. O dinheiro que as duas acumulam não serve para a manutenção de um padrão social, mas como uma forma de financiar a viagem para o Paraguai, onde tentarão a vida juntas, pois a decisão de ambas já estava tomada antes do crime acontecer. Em nome do amor a Ailín, Lala renuncia aos seus privilégios de classe para viver no interior sob outras condições de vida. É também por amor que Ailín resolve retornar a precariedade do seu passado. É porque desafiam as normas sociais do heteropatriarcado que precisam migrar. A sexualidade desviante das duas é, portanto, o

elemento que emaranha as intersecções de raça, classe e gênero na contramão de uma ordem dominante.

*O pântano* (2001), filme da diretora argentina Lucrecia Martel, também põe em questão a relação entre padrões de classe média e a trabalhadora doméstica, mais especificamente, entre a filha adolescente e a jovem empregada. A narrativa é ambientada no noroeste da Argentina durante dias quentes de verão, quando torrenciais chuvas tropicais transformam a terra ao redor da casa decadente em um pântano infestado de insetos. O filme de Martel se debruça sobre as vidas de duas famílias. Mecha (Graciela Borges) e Gregorio (Martin Adejmian) passam o verão com seus filhos em sua casa de campo dilapidada. Mal-humorados e mal-amados, passam os dias assistindo à televisão e sentados ao redor da piscina enlodada. Momi (Sofia Bertolotto), uma das filhas de Mecha e Gregorio, desenvolve um relacionamento doentio e possessivo com Isabel (Andrea Lopez), a jovem empregada racializada da casa de verão. Não muito longe, na cidade de La Ciénaga, a prima de Mecha, Tali (Mercedes Moran), mora com o marido, Rafael (Daniel Valenzuela), e seus quatro filhos. O filme não poupa a classe média média branca. Com um certo humor ácido, por exemplo, mostra o debate acalorado entre as famílias sobre a necessidade de comprar o material escolar das crianças do outro lado da fronteira, na Bolívia, onde é mais barato.

Isabel, assim como Ailín, é marcada como o “outro” da família burguesa branca, que dela depende. Momi, da mesma maneira que Lala, também é tratada por Isabel, em vários momentos, como uma criança, como filha, a despeito da proximidade da idade entre elas. Isabel leva comida à boca da adolescente, ralha quando esta não toma banho, projetando a figura da babá, discutida acima. Na construção do jogo de olhares, Isabel é frequentemente colocada como o contraplano do olhar controlador, curioso e obsessivo de Momi. Quando não enquadrada pelo olhar de Momi, Isabel quase sempre aparece nas bordas do quadro, ou encoberta por outros personagens. Esse distanciamento do centro das atenções encontra ressonância na desajeitado contato físico: Isabel muitas vezes rechaça a aproximação de Momi e, quando a toca, é através de um descuidado tapa na cabeça, quando Momi confessa lhe ter roubado bijuterias.

Isabel é chamada de “*china carnavalera*”, expressão marcadamente depreciativa, primeiro por Mecha e, depois, por Momi. Momi, adolescente que tipicamente critica o comportamento da mãe, não escapa à circularidade da reprodução da família branca burguesa. Aos poucos, espelha a mãe, inicialmente chamando Isabel de “*china carnavalera*”, até o final da narrativa, quando deita à beira da piscina, mimetizando a *mise-en-scène* dos adultos bêbados do começo do filme. Momi, na verdade, reforça a “pureza” da classe, mesmo dela se separando. Assim, o espaço sufocante e decadente da casa da família burguesa torna-se indissociável da construção da classe social que o filme retrata. A casa está praticamente em ruínas, requer cuidados que já não são possíveis pela situação financeira da família. Mas ela permanece lá, arquitetura da separação entre os que têm acesso à propriedade e os que não, como Isabel. Assim como a casa resiste às intempéries, recusando-se a tombar, também a classe média argentina se recusa a abandonar suas manias e tradições, mesmo que essas apareçam, no filme, na sua versão mais “suja”, desde o incidente inicial à beira da piscina, onde Mecha se corta e o sangue suja os ladrilhos, até a insistência de Momi em não tomar banho. Ao redor da propriedade, crianças encontram

um boi atolado em um charco. Imóvel, agonizando, o animal remete à própria condição agonizante de Momi e sua família.

Isabel circula discreta pela casa entre momentos de maior aproximação com a família para quem trabalha e instantes de abuso verbal. Passeia com Momi e seus irmãos pela cidade, vai em um passeio para um dique, diverte-se em um baile. No dique, Isabel prefere não se molhar, ficando à margem da água até que dois garotos a tomam nos braços e a obrigam a se juntar aos banhistas. Na festa de carnaval, seu namorado se envolve em uma briga com José, irmão de Momi. José aproxima-se de Isabel como que esperando que seu corpo de mulher inferior, subjugada pela classe e pela raça, esteja disponível para ele, homem branco e patrão, como o pai de Lala em relação a Ailín. Há, pois, frequentemente uma tensão que aflora por sua presença. Essa tensão encontra resolução quando Isabel decide abandonar o emprego. Ao deixar a família em plena temporada de verão – sendo, com isso, achincalhada por Mecha –, Isabel recusa a extensão entre a vida pessoal e a vida profissional, separação sempre problemática no contexto da colonialidade onde o trabalho doméstico é visto como contiguidade da família. Isabel, assim, escapa à lógica da repetição que o filme constrói, foge da lama, do pântano que imobiliza e sufoca Momi e sua família.

Se a narrativa de *O menino peixe* investe em uma relação lésbica entre a empregada doméstica e a filha burguesa de modo a desenhar outro mundo possível, tal desenho passa, no filme de Puenzo, necessariamente por um gesto de salvação que a garota branca executa, pois o privilégio da branquitude lhe facilita a mobilidade. Já em *O pântano* a relação entre a jovem empregada racializada e a adolescente branca encena, na contramão, a impossibilidade dessa aliança. Essa encenação carrega uma perspectiva crítica que se aproxima da desconfiança de Lugones quando diz, “eu não acredito na solidariedade ou no amor homoerótico entre mulheres que afirma o sistema de gênero colonial/moderno e a colonialidade do poder” (2007, p. 188). Em outras palavras, desconfiar da *in-diferença*.

Se Ailín deseja o movimento, mas é presa pela violência do Estado, Fausta (Magali Solier), protagonista de origem indígena no filme peruano *A teta assustada*<sup>9</sup> (La teta asustada, Claudia Llosa, 2009), está livre para se mover, mas teme as ruas. Como Lala e Ailín, Fausta também precisa de dinheiro para pagar uma viagem. Ela começa a trabalhar como empregada doméstica para Aída, um musicista branca bem-sucedida. Tendo vindo de uma cidade pequena, superprotegida por sua mãe, Fausta se sente alienada em Lima, onde mora com seu tio. O lar é ao mesmo tempo um refúgio e um claustro para Fausta; é o lugar de onde ela tem que sair diariamente para poder levantar o dinheiro que possibilitará levar o cadáver da mãe para ser enterrado em sua cidade natal. O enterro garante a conclusão de um ciclo, um ciclo iniciado quando a mãe de Fausta foi estuprada no contexto dos conflitos entre o grupo Sendero Luminoso e o governo peruano, enquanto estava grávida e que “contaminou” Fausta, quando bebê, com o mal da “teta assustada”, transmitindo o medo de violência sexual através do leite materno, o que é materializado por Fausta na batata que enterra dentro de sua vagina como um meio de evitar o estupro. Assim, Fausta, para enfrentar o mundo exterior, passa pelos limites da janela que, no início do filme, a convida a olhar para a rua da qual ela parece ter tanto medo. Mas “o mundo não é um lugar seguro para se viver”, diz Gloria Anzaldúa, pois “uma mulher não pode se sentir segura quando sua própria cultura e a cultura branca a

<sup>9</sup>. Para uma perspectiva a partir do devir não humano de Fausta, ver o texto “A teta assustada e a estrangeiridade do/no corpo” (2010) que desenvolve algumas das ideias aqui colocadas sobre *A teta assustada*.

criticam, quando homens de todas as raças a caçam como presa”<sup>10</sup> (2007, p. 42).

De origem provinciana, Fausta é ao mesmo tempo estranha e estrangeira na cultura branca de Lima, onde se vê marginalizada pelo discurso dominante que dá ao branco os privilégios da classe e do poder. Além disso, é estranha/estrangeira em si mesma, dominada pelo medo, contaminada por uma memória que não é sua, mas que herda pelo leite-memória da mãe; e com a mãe partilha a violenta experiência que fora dividida na cumplicidade da gestação. Fausta é uma personagem que habita um lócus fraturado. Como propõe Anzaldúa, “estrangeira em sua própria cultura e estrangeira na cultura dominante, a mulher racializada não se sente segura nem mesmo em seu próprio ser. Petrificada, ela não consegue responder, seu rosto preso nos interstícios, no espaço entre os dois mundos que habita”<sup>11</sup> (2007, p. 42). Esse espaço liminar ganha imagem nos diversos planos em que Fausta nos é apresentada olhando/sendo olhada através de janelas ou, ainda, em pé diante de portões e soleiras de portas, ou mesmo em calçadas, roçando as paredes na tentativa de se desviar do contato humano que considera ameaçador. Na sua vila, diziam que era preciso andar rente ao muro para não ser pego por almas perdidas e morrer. Assim perdera seu irmão, acredita. E segue margeando as ruas com(o) os muros. O muro é uma fronteira, um limiar entre a vida e a morte, um campo de força que protege e imuniza contra um outro, carregando em si a ambivalência do seguro e do inseguro, do dentro e do fora, do estranho e do familiar, da passagem e do obstáculo. Sem nunca estar verdadeiramente dentro ou fora, Fausta ocupa esses espaços em relação direta, também, com sua função de empregada de Aída.

A noção de i/mobilidade em *A teta assustada* está atrelada à própria forma do filme, que privilegia planos-sequência, investindo no movimento como um contínuo dentro do plano e na sutileza de *pans* vagarosas e *travellings* suaves. Na casa de Aída, compositora solitária e em crise criativa, seus movimentos são pontuados por entradas e saídas de vãos escuros, corredores sombrios, cômodos com pouca luz e, do lado de fora, um jardim iluminado. Aída apropria-se da canção que Fausta entoava timidamente pela casa, uma melodia inventada. Parecendo mostrar interesse pelo universo da jovem, em uma falsa aproximação afetiva, a pianista promete pérolas para que Fausta cante mais vezes.

Novamente temos a construção de uma dependência da mulher branca em relação à doméstica racializada. Aída, cujo nome ironicamente já remete à icônica ópera de Giuseppe Verdi, depende da espoliação da musicalidade de Fausta para continuar compondo. Não basta, pois, o laço do trabalho material, é necessário também expropriar o trabalho imaterial, comodificar a subjetividade. Fausta olha das coxias o sucesso de Aída, o canto tradicional agora codificado segundo as convenções da música ocidental. Aguarda as pérolas prometidas em troca do canto roubado. No entanto, Aída não cumpre os termos do acordo, uma forma de violência que Fausta não conhecia. Voltamos à cena das primeiras invasões européias nas Américas, onde a riqueza nativa, transformada em mercadoria pela cosmologia capitalista, era trocada por quinquilharias.

Fausta, Isabel e Ailín são deslocadas de suas origens e estão em flagrante contraste com as famílias brancas de classe média alta para quem trabalham. A diferença cultural

**10.** No original: The world is not a safe place to live in... Woman does not feel safe when her own culture, and white culture, are critical of her; when the males of all races hunt her as prey. (Tradução nossa).

**11.** No original: Alienated from her mother culture, “alien” in the dominant culture, the woman of color does not feel safe within the inner life of her Self. Petrified, she can’t respond, her face caught between *los intersticios*, the spaces between the different worlds she inhabits. (Tradução nossa)

é reforçada por questões de classe. Enquanto Fausta teme as ruas, pois representam o perigo onipresente de agressão sexual, Ailín dificilmente é vista do lado de fora – ambas estão presas ao interior das casas e ao trabalho doméstico. Tomar as ruas, para essas personagens, é também um gesto de desafio contra o confinamento a espaços privados de trabalhadoras domésticas. Em *Menino Peixe*, *O pântano* e *A teta assustada*, no entanto, os conflitos resultantes dos estereótipos racistas que insistem em restringir os movimentos de Isabel, Ailín e Fausta são dramatizados quando finalmente tomam a estrada, quebrando os limites que separam os mundos privado e público. Bridget Anderson argumenta que “a trabalhadora doméstica, como a prostituta, ocupa o espaço imaginário entre os dois mundos, simbolicamente ordenado e imaginado de maneiras muito diferentes” (2000, p. 5). As famílias heteronormativas de classe média branca nos três filmes dependem do trabalho doméstico remunerado para manter um certo aspecto da ordem. Quando Ailín, Isabel e Fausta quebram os laços que as mantêm sufocados na domesticidade, elas também estão sugerindo maneiras de sobreviver à/na in-diferença.

Em *Que Horas Ela Volta?* (2015), Val (Regina Casé) é empregada doméstica de uma família abastada em São Paulo. Além dos afazeres domésticos de limpeza e cozinha, ela também desempenha o papel de mãe substituta – projeção da mucama, como discutido acima – do filho adolescente mimado da família<sup>12</sup>, tendo deixado a própria filha para trás, no nordeste brasileiro, reconhecidamente uma fonte de mão-de-obra barata para as regiões mais desenvolvidas industrialmente, como São Paulo. Anos depois, a filha Jéssica (Camila Márdila), já adolescente, chega na casa para passar uns dias com Val, e anuncia que vai prestar vestibular para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), uma das universidades mais prestigiadas da América Latina, e lugar de difícil acesso para as classes desfavorecidas. Se a notícia surpreende a patroa, pela ousadia da menina pobre em almejar ocupar uma vaga na FAU, é com espontaneidade que Jéssica a coloca, fazendo parecer uma consequência natural de sua trajetória de estudante. O filme claramente opõe a postura de Jéssica, insubmissa, independente, esclarecida e segura de si, à lógica anterior de dependência que i/mobiliza Val nos enredamentos colonialistas da família de classe alta brasileira ainda hoje.

Na construção clássica da narrativa do filme, Jéssica chega para desestabilizar a ordem inicial da casa, ambiente em que o escalonamento das classes institui a distância abissal entre Val e seus patrões. Sua presença estreita e comprime os espaços de in-diferença, funcionando como uma espécie de mecanismo que desorganiza a zona de conforto tanto dos patrões – que in/visibilizavam Val sob o falso manto de pertencimento à família – quanto da própria mãe – que ignorava a violência de sua condição oprimida dissimulada pela cordialidade da relação com a família, em muito alimentada pelo afeto do menino Fabinho, aquele que preenchia a lacuna da ausência de Jéssica no coração de Val. Jéssica condensa e faz achatar a hierarquia da estratificação, recusando o papel submisso da mãe diante da inação do casal de patrões. Sua atitude não se acende em chave melodramática por mero ciúme da mãe, mas por uma aguda consciência de classe que deflagra o desequilíbrio, como que a declarar com insistência, que o Brasil que ela habita hoje está em claro desacordo com esses conchavos classistas de exploração do trabalho da doméstica.

12. Não é à toa que o filme de Muylaert ganhou o título internacional de *The second mother*, literalmente traduzido como “a segunda mãe”.

Desde o princípio, Jéssica circula com liberdade pelos cômodos da casa, como uma visita, não como uma outra de classe. Para o desespero de Bárbara, a patroa, ela é flagrada tomando banho de piscina com Fabinho e alguns amigos da escola, sem se dar ao trabalho de pedir autorização porque já se sente autorizada, uma vez que sua mãe mora na casa. Jéssica se torna intrusa, portanto, confundindo os espaços da casa antes preservados pelo desempenho de separação das classes. Jéssica não se rende a essa restrição espacial, pois sua chegada também instaura uma outra temporalidade que se choca com a temporalidade<sup>13</sup> tradicional da cidade separação e pureza. Sua presença contamina o ambiente com o poder do impuro, que justamente funciona como “resistência à lógica do controle, à lógica da pureza”<sup>14</sup> (LUGONES, 2003, p. 144), operando com instrumento de oposição à *in*-diferença. A piscina é, então, esvaziada, como forma de impedir a aproximação das classes, elemento proibido para inclusão de Jéssica ou Val, que, provavelmente, nunca desfrutou de suas águas. Vale lembrar a cena de abertura do filme, em que o pequeno Fabinho se banha, enquanto Val o espera, de uniforme branco, do lado de fora, a postos, obediente ao papel de babá, que bem sabe seu lugar na equação da *in*-diferença. A postura de Jéssica, ao contrário, repolitiza a *in*-diferença, apropria-se dela, ressignificando a ordem das coisas, devolvendo-a com altivez.

Val é retratada no papel tradicional da empregada benevolente, seu corpo contido nos limites da casa onde trabalha e mora, ocupando o espaço restrito de um pequeno quarto nos fundos da casa, o recôndito quartinho da empregada. Quando vista do lado de fora da casa, Val é geralmente emoldurada por janelas ou espremida nos enquadramentos de afazeres domésticos, quando pendura lençóis no varal, por exemplo. O espaço de lazer, o jardim, da propriedade, assim como a piscina, que será marco de sua “virada” na narrativa lhe são negados como espaço de convivência. Ao circular pela cidade, a vemos dentro do transporte público, o rosto pequeno na janela do ônibus, vislumbrando o mundo de fora sem grandes expectativas. Um pequeno alívio deste confinamento é dado em uma breve cena mostrando Val em um bar com amigas. A “libertação” de Val dessa *i*/mobilidade só ocorrerá no final do filme, quando ela se muda com a filha para uma casa própria. Quando a presença de Jéssica perturba tão profundamente a dinâmica da família, chegando ao ponto de ser aprovada no mesmo vestibular em que Fabinho não é admitido, estrangula-se de vez a relação. Seu sucesso e a iminente mudança para São Paulo com a filha pequena, faz Val vislumbrar uma outra vida possível, desvencilhando-se de vez da corrente de dependência encarnada no quarto do fundos. Chega a entrar clandestinamente na piscina semi-esvaziada, de onde liga para Jéssica, em busca de reconhecimento e cumplicidade para sua pequena contravenção. Esse gesto simbólico, comparado ao mergulho completo de Jéssica, ainda sugere que a libertação de Val está em processo. O filme vai insistir, no final, em sua presença dentro de casa. Livre das restrições impostas pelo trabalho doméstico remunerado, Val se encontra novamente no espaço confinado da domesticidade, assumindo o papel de mãe e agora avó da filha de Jéssica que chegará para morar com as duas.

**13.** Em um movimento semelhante de choque de temporalidades, *Aquarius* (2016, Brasil) de Kleber Mendonça Filho, traz a figura fantasmal da doméstica/mucama do passado, com seu uniforme branco, em oposição à personagem Ladjane, empregada doméstica de Clara, a protagonista branca de classe média, no presente. Embora não seja possível desvincular o espectro do passado colonial da experiência de Ladjane, há uma sensível transformação no que tange à sua mobilidade quando a comparamos com o confinamento da figura do passado, encerrada nos corredores do apartamento de Clara, assombrando sua consciência.

**14.** No original: resistance to the logic of control, to the logic of purity. (Tradução nossa)

## Conclusão

Procuramos, nessa articulação entre filmes latino-americanos, apontar algumas políticas que emergem a partir da relação das personagens de empregadas domésticas remuneradas com os espaços e a noção de i/mobilidade. No campo extrafílmico, vale lembrar que o trabalho doméstico remunerado corresponde, em alguns países da América Latina, a quase 20% da população feminina<sup>15</sup>. Historicamente, essa ocupação está conectada a estruturas coloniais que construíram noções dos lugares próprios e apropriados para a circulação das mulheres racializadas e das trabalhadoras domésticas. O que nos interessou foi a maneira como alguns filmes latino-americanos colocam em questão esses lugares, às vezes para reafirmá-los, outras vezes para figurar possíveis.

Ao analisarmos *O pântano*, *O menino peixe*, *A teta assustada* e *Que horas ela volta?*, nos deparamos, à princípio, com os espaços socialmente demarcados, demarcados por convenções. A própria noção de trabalho *doméstico* já estipula o espaço da domesticidade, da casa, do privado. No entanto, as personagens, em sua i/mobilidade, ressignificam esses espaços. A coalizão entre Ailín e Lala, ainda que carregada de tintas salvacionistas, aponta para uma possível gesto de resistência onde as duas jovens criam um horizonte de existência às margens do lago Ypoá, distantes da violência que buscava reduzir a humanidade de Ailín. Isabel discretamente abandona o ciclo vicioso de uma classe burguesa em decadência. Fausta retoma a estrada, faz do trânsito, da passagem, uma forma de lidar com o trauma herdado da memória materna. E Jéssica desafia a arquitetura da separação e da *in-diferença*.

Além disso, na esteira dos feminismos decoloniais, tais como postulados por María Lugones (2014, 2007, 2003) e Françoise Vergès (2020), buscamos realçar as linhas invisíveis que ainda circundam as figuras das empregadas domésticas, e que só muito recentemente têm ocupado as imagens do cinema latino-americano com maior vigor subjetivo. Com direito não a um mero protagonismo, ou reduzidas a uma “outra de classe”, mas como pessoas que agem e que de algum modo rasuram a assimetria social em nome de um direito à vida, à família, à afetividade, a uma sexualidade. Alguns desses filmes colocam em evidência essa fatura, na tentativa de contornar a in/visibilidade e colocar em pauta o abismo que ainda resta a ser suplantado com pontes e alianças que se façam políticas de recusa aos pilares coloniais que ainda regem as vidas modernas: racismo, sexismo, capitalismo, classismo.

Não se trata de dizer que esses filmes chegam a romper com as noções de público e privado, de espaços públicos e espaços privados. O que cabe questionar é se o modo como essas personagens desenham espaços ambíguos de opressão e resistência não seria exatamente uma chance de hibridizarmos o que chamamos de esfera pública e admitirmos que o acontece à soleira da porta, à sombra dos portões, na penumbra do quatinho é uma forma de construir sentido sobre o mundo que precisa vir à tona. Os filmes aqui mencionados se tornam políticos não porque apresentam transformações conspícuas na esfera pública, mas porque revelam formas mais amplas de dominação. O crítico argentino Gonzalo Aguilar, ao discutir o cinema argentino contemporâneo, defende uma reformulação do conceito de “político” por uma via que “é definitivamente uma discussão sobre estética: não o que o cinema faz com uma política que é exterior

15. Dados da Organização Internacional do Trabalho mostram que entre 2004 e 2008 cerca de 17% das mulheres ocupavam posição como trabalhadoras domésticas remuneradas no Brasil e na Argentina, por exemplo (OIT 2010).

a ele, mas o que a política oferece na forma desses filmes”<sup>16</sup> (AGUILAR, 2006, p. 136). Aguilar argumenta que a redefinição do político deve levar em conta o quanto esses filmes se recusam a entregar valores que precisam ser defendidos. Uma possível política do cinema é, pois, essa que se constrói nos interstícios de uma domesticidade sempre em tensão, que nos faz encarar a história continental agora pelo viés de quem coloca em xeque o espaço público estruturado para excluí-la. **Quando a discussão política se desloca da sala de jantar para a cozinha, os gêneros cinematográficos são igualmente tensionados e desconstruídos.**

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. 2006. **Otros Mundos**: un Ensayo Sobre el Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos.

ANDERSON, Bridget. 2000. **Doing the dirty work?**: the global politics of domestic labor. Londres: Zed.

ANZALDÚA, Gloria. 2007. **Borderlands/La frontera**. The new mestiza. 3. ed. Aunt Lute Books: San Francisco.

BATISTA, Luiza; LINS, Liana Cirne. 2020. **Guia da patroa feminista**. Disponível em: <fenatrad.org.br/2020/05/26/confira-o-artigo-de-luiza-batista-e-liana-cirne-lins-guia-para-patroa-feminista/. Acesso em: 18 jul. 2022.

BRANDÃO, Alessandra. 2010. “A teta assustada e a estrangeiridade do/no corpo”. **Devires**, v. 7, n. 2, p. 86-97, Jul/Dez.

GONZALES, Lélia. 1984. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244

LIRA, Ramayana e Alessandra Brandão. 2012. “Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas”. **Imagofagia 6**, (outubro).

LUGONES, Lugones. 2014. “Rumo a um feminismo descolonial”. **Revista Estudos Feministas**, vol. 22, n. 3, 935-952.

\_\_\_\_\_. 2007. “Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System”. **Hypatia**, vol. 22, no. 1 (Winter 2007)

\_\_\_\_\_. 2003. **Pilgrimages/Peregrinajes**: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions. Nova Iorque: Rowman and Littlefield Publishers.

Organização Internacional do Trabalho. 2010. “O trabalho doméstico remunerado na América Latina.” Disponível em: <ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/---ilo-brasilia/documents/publication/wcms\_229664.pdf>. Acesso em 17 jun. 2021.

QUIJANO, Anibal. “Colonialidad, modernidad/racialidad”. 1991. **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-29.

**16.** No original: Se trata, en definitiva, de una discusión de estética: no lo que hace el cine con la política que aguarda en su exterioridad, sino como ésta se nos entrega en la forma de estas películas. (Tradução nossa)

SANCHES, Solange. 2009. "Trabalho doméstico: desafios para o trabalho decente." **Revista Estudos Feministas**, v. 17, n. 3, p. 879, set. 2009.

SCHWARZ, Roberto. 1992. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria duas cidades.

SOUSA, Ramayana Lira de; BRANDÃO, Alessandra S. 2018. "A Woman's Right to Move: The Politics of Female Walking in Latin American Cinema". In **Human Rights, Social Movements and Activism in Contemporary Latin American Cinema** (2018), editado por Mariana Cunha & Antônio Márcio da Silva. Londres: Palgrave MacMillan.

VERGÈS, Françoise. 2020. **Um feminismo decolonial**, São Paulo: Ubu.

WITTIG, Monique. 1992. "One is not born a woman". In: **The Straight Mind and Other Essays**. Boston: Beacon Press.

## Filmografia

A TETA assustada. Direção de Claudia Llosa. Peru: Paris Filmes, 2009. (94 min.), DVD.

BABÁS. Direção de Consuelo Lins. Brasil: Consuelo Lins, 2010. (20 min.), digital.

CAMA adentro. Direção de Jorge Gaggero. Argentina, Espanha: Argentina Video Home, 2005. (83 min.), DVD.

DOMÉSTICA. Direção de Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2013. (90 min.), DVD.

LA NANA. Direção de Sebastian Silva. Chile, México: R4, 2009. (95 min.), DVD.

O MENINO-PEIXE. Direção de Lucía Puenzo. Argentina, Espanha: MK2, 2009. (96 min.), digital.

O PÂNTANO. Direção de Lucrecia Martel. França, Argentina: Medeia Filmes, 2001. (103 min.), digital.

QUE HORAS ela volta?. Direção de Anna Muylaert. Brasil: Paris Filmes, 2015. (112 min.), DVD.

ROMA. Direção de Alfonso Cuarón. México: Vitrine Filmes, 2018. (135 min), digital.