

**Desigualdades Afetivas de Raízes Ancestrais: Uma
Análise de Imagens e Discursos acerca de Amas de Leite
e Babás na Formação do Brasil**

**Affective Inequalities of Ancestral Roots: An Analysis of Images and
Discourses about Wet Nurses and Nannies in the Formation of Brazil**

Meire Oliveira Silva*

*Universidade de São Paulo, USP, São Paulo – SP, 05508-220,
e-mail: meire_oliveira@uol.com.br

Resumo: Por meio do excerto “Quase todo o Brasil cabe nessa foto” (ALENCASTRO, 1997, p. 440), Consuelo Lins inicia o documentário *Babás* (2010), valendo-se da iconografia do século XIX e seus resquícios na sociedade brasileira contemporânea. A partir de sua própria experiência, empreende dialogismos com a História em suas origens coloniais e escravocratas dispostas a naturalizar e demarcar estruturas sociais excludentes ancoradas em raízes ancestrais de desigualdades afetivas. Ao se valer de uma narração *off* e de materiais de arquivo – fotografias, jornais, vídeos pessoais e de outros –, a cineasta busca reconstruir uma imagem de país capaz de ultrapassar as fronteiras do tempo para erigir reflexões cada vez mais urgentes dada a atual conjuntura social que desconsidera os corpos e subjetividades responsáveis pela sustentação do país, como babás e empregadas domésticas, cujas ascendências remetem às amas de leite, às mucamas e às mulheres escravizadas. Ao decidir retratar e registrar empregadas próximas, Lins passa a fomentar um exercício reflexivo afeito ao passado do país e à manutenção das relações de classe que, a partir da câmera, denotam claras assimetrias de poder (FOUCAULT, 2008). Como um lugar social que alude a lugares de memórias, as babás reverberam-se em alteridades que ressignificam identidades silenciadas na formação do Brasil envolto em lacunas interseccionais (GONZÁLEZ, 1984). Desse modo, o curta-metragem parece desnudar traumas históricos continuamente revividos pela sociedade brasileira em sua formação pautada pela mistura das relações sociais e pela pretensa troca de afetividades para perpetuação de violências raciais e simbólicas.

Palavras-chave: *Babás*; cinema documentário brasileiro; afetividade.

Abstract: Through the excerpt “Almost all of Brazil fits in this photo” (“Quase todo o Brasil cabe nessa foto”, ALENCASTRO, 1997, p. 440), Consuelo Lins starts the documentary *Babás* (2010), drawing on 19th century iconography and its remains in contemporary Brazilian society. Based on her own experience, she undertakes dialogues with history in its colonial and slave-based origins, willing to naturalize and demarcate exclusionary social structures anchored in ancestral roots of affective inequalities. By making use of an off-the-record narration and archival materials - photographs, newspapers, personal videos and others -, the filmmaker seeks to reconstruct an image of a country capable of overcoming the boundaries of time to erect increasingly urgent reflections given the current social situation that disregards the bodies and subjectivities responsible for sustaining the country, such as babysitters and domestic servants, whose ancestry refers to wet nurses, mucamas and enslaved women. When deciding to portray and register nearby employees,

Lins started to promote a reflective exercise related to the country's past and to the maintenance of class relations that, from the camera, denote clear asymmetries of power (FOUCAULT, 2008). As a social place that alludes to places of memories, nannies reverberate in othernesses that resignify silenced identities in the formation of Brazil surrounded by intersectional gaps (GONZÁLEZ, 1984). In this way, the short film seems to expose historical traumas continually relived by Brazilian society in its formation guided by the mixture of social relations and the alleged exchange of affection for the perpetuation of racial and symbolic violence.

Keywords: *Babás*; Brazilian documentary cinema; affectivity.

INTRODUÇÃO

Ao se valer de narração *over* e materiais de arquivo – fotografias, jornais, vídeos pessoais e de outros –, o documentário *Babás*, dirigido por Consuelo Lins, busca reconstruir uma imagem de sociedade capaz de ultrapassar as fronteiras do tempo. A fim de erigir reflexões cada vez mais urgentes dada a atual conjuntura social, intensificada no que se refere ao descaso com os corpos e subjetividades responsáveis pela sustentação do país. Dentre esses corpos invisibilizados, mas muito conhecidos e numerosos, situam-se as empregadas domésticas e babás, cujas ascendências imediatamente remetem às amas de leite, às mucamas e às mulheres escravizadas em um Brasil que parece não ter se libertado de certas práticas comuns aos períodos colonial e imperial português.

Decidindo-se por retratar esse segmento social, a cineasta passa a fomentar um exercício reflexivo afeito ao passado brasileiro e à manutenção das relações de classe que, a partir da câmera, denotam claras assimetrias de poder (FOUCAULT, 2008). Como um lugar social que alude a outros espaços de memórias, essas babás do círculo próximo ou familiar de Lins reverberam-se em alteridades que ressignificam identidades silenciadas na formação do país envolto em lacunas interseccionais (GONZÁLEZ, 1984). Analisando as afirmações de Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo* (2003), o crítico Fernão Ramos ressalta que “[se aborda] a questão do popular dentro de um recorte que problematiza a posição do sujeito que enuncia a representação” (RAMOS, 2003). Assim, aprofunda-se a hipótese de que “Jean-Claude põe em evidência o que chama de ‘modelo sociológico’, no qual, na representação do universo popular, a voz *off* seria composta por enunciados que reafirmam o saber sobre o outro, reduzindo a nada a dimensão da expressão desse outro” (RAMOS, 2003, grifos originais do autor). Ramos ainda propõe o aprofundamento do debate ao tecer outras considerações acerca desses

pressupostos, tais quais os exemplos do cinema direto dos anos 1960, quando os cineastas brasileiros foram ao encontro da “representação popular” (RAMOS, 2003).

Partindo-se dessas reflexões, no estudo presente, ocorre que é preciso investigar quais ou em que momento, a postura do cineasta diante do povo ou do evento social aproximam-se no que se refere ao tempo histórico e à abordagem. Desse modo, esta hipótese de trabalho pode ser iniciada do ponto em que o curta-metragem de 2010 chega a desnudar traumas históricos continuamente revividos pela sociedade brasileira em sua formação pautada pela mistura das relações sociais e pela consequente – e pretensa – troca de afetividades que parecem operar em estilo eficaz para a perpetuação de violências raciais e simbólicas.

DAS NARRATIVAS PERMANENTES

As estratégias de enunciação, no caso deste curta-metragem a voz *off*, chamam a atenção para alguns fatos relevantes sobre *o que*, sobre *quem* e de *onde* se fala. E a partir de quais perspectivas, os discursos são construídos. Conforme Bakhtin (2000), um enunciado é atravessado por visões de mundo ao compor um discurso. Logo, é preciso atentar para as diferentes experiências veiculadas e contidas tanto na imagem quanto na narração que se faz dela. Com a locução de Flávia Castro, também produtora executiva do filme, evidencia-se uma leitura de texto escrito por Consuelo Lins – acerca de sua própria experiência –, porém narrado por outra pessoa. Desdobramento talvez vinculado a uma possível tentativa de distanciamento objetivo daquilo que se conta; já que a linguagem se pretende *documental*¹ e trata de um fenômeno histórico. Apesar das subjetividades das vivências da infância da autora – nos entrelaçamentos de suas trajetórias com as de crianças do século XIX e também de seu filho, Joaquim; presente e

¹ Entretanto, é preciso considerar o gênero documentário em toda a sua complexidade artística: “Um documentário pode ou não mostrar a verdade (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (*over* ou dialógica) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. A definição do campo documentário passa ao largo da existência de narrativas documentárias que ardilosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a conceitos como realidade ou objetividade (RAMOS, 2013, pp. 29-30).

futuro herdeiro das mesmas experiências –, o aspecto histórico-social da análise da sociedade escravocrata ressoa como o maior pilar do curta-metragem.

Dessa maneira, em tom ensaístico, justamente por mesclar o relato de um fato – histórico – a partir de um material de arquivo pessoal, *Babás* recorre ao relato em primeira pessoa que automaticamente se interpõe como o olhar que filtrará os eventos narrados:

Quando vi essa foto pela primeira vez, pensei que, se um dia eu fizesse um filme sobre babás, ele começaria com essa imagem. Ela foi feita no Recife, em 1860. O menino veio com sua ama. Pra ter direito à foto, ela certamente foi sua ama-de-leite, sua mãe preta, quem o amamentou desde as primeiras horas de vida. O menino se apoia nela com afeto e intimidade. Ela provavelmente transferiu pra ele o amor pelo filho que lhe foi tirado. Pra que ela pudesse ser a sua ama de leite. Talvez, por isso, a dureza no olhar que confronta a câmera. Ao comentar essa imagem, um historiador escreveu: “quase todo o Brasil cabe nessa foto” (BABÁS, 2010, 1min19seg).

Por meio dessa memória materializada na fotografia, é possível conceber discursos e construções históricas que dialogicamente unem passado e presente. A cineasta parte desse lugar congelado no registro fotográfico de cerca de 1860 para buscar a compreensão do papel social das babás e das amas de leite nesse limiar do afeto e da obrigação; da proximidade servil ao olhar (repleto de discursos implícitos) de afronta para a câmera. É o que traz o texto original do historiador Luiz Felipe de Alencastro (1997) parafraseado e utilizado como mote inicial para o desenvolvimento do curta:

[...] o menino inclinou-se e apoiou-se na ama. Segurou-a com as duas mãozinhas. Conhecia bem o cheiro dela, sua pele, seu calor. Fora no vulto da ama, ao lado do berço ou colado a ele nas horas diurnas e noturnas da amamentação, que os seus olhos de bebê haviam se fixado e começado a enxergar o mundo. Por isso ele invadiu o espaço dela: **ela era coisa sua, por amor e por direito de propriedade** [...] O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma **união paradoxal mas admitida**. Uma **união fundada no amor presente e na violência pregressa**. A violência que fendeu a **alma da escrava**, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo **filho do senhor**. Quase todo o Brasil cabe nessa foto (ALENCASTRO, 1997, p. 440, grifos meus).

Para se aproximar da dimensão conflituosa presente no misto dessa “união fundada no amor e na violência pregressa” (ALENCASTRO, 1997, p. 440), será estabelecido um recorte temporal discursivo pautado por aspectos sociais, econômicos, históricos, culturais, materiais e simbólicos a ancorar questões éticas relativas a valores que se mantêm atuantes na sociedade brasileira. Segundo Patrick Charaudeau (2006),

analisar tais discursos pressupõe a interdisciplinaridade de suas complexidades enredadas:

E o discurso, onde se situa? Ele atravessa todas essas dimensões do fenômeno político. Isso parece evidente para as dimensões moral e jurídica (a definição dos valores e das leis através e pela linguagem), mas também para as dimensões social e acional [...] Eu buscarei mostrar como a linguagem se junta à ação no discurso político e qual incidência isso tem para as diferentes estratégias discursivas que se desenvolvem nesse campo (CHARAUDEAU, 2006, p. 252).

Se o discurso é atravessado pelos constituintes políticos, as ações daí decorrentes revelam-se nas relações de poder presentes na linguagem. Dessa forma, o curta-metragem consegue ilustrar os diversos domínios e submissões presentes nas relações sociais a partir da câmera (como veículo da enunciação discursiva) sobre as babás e suas vivências. Está tudo mediado pelo(s) discurso(s) de autoridade que, mesmo ao buscar(em) compreender, reproduz(em) algumas disparidades das quais quer(em) se desvencilhar. Por outro lado, ao ser retomada a fotografia da babá no Recife do século XIX, em sua aparente imobilidade, desvelam-se ações que a desconectam do simples ato de posar para a câmera, ao mesmo tempo em que a ama se posiciona diante do contexto subjugador. Posição na qual o silêncio, pautado pelo olhar, emite outros discursos sobre os quais se erige a formação nacional excludente.

A descrição da assimetria de poder e, logo, de afeto porque este também está tensionado pelas relações entre a ama e a criança que, muito provavelmente, ocupa forçadamente, o lugar do filho que concebeu, retrata os engendramentos sociais suscitados por desigualdades. Além disso, apesar do avanço das técnicas de captação audiovisual, a narração *over* representa autoridade na enunciação de filmes documentários, sendo uma mediação recorrente. Está dissociada, portanto, da voz das personagens documentadas no filme. Outra voz, portanto, se impõe sobre a cena e dela nos restam as imagens, também discursivas e atravessadas por contextos múltiplos. No caso de *Babás*, o ido-devir histórico atua socialmente no campo das subjetividades.

Nesse sentido, a narração que pode operar entre a ficção e a *verdade*, assume uma cumplicidade com os espectadores individualizando a sua experiência das demais. De uma foto de babá e um menino, vai às imagens de seu filho e, ao final, à babá que lhe acompanhou na infância. O documentário de Consuelo Lins parte do exame dos materiais familiares conservados pela Cinemateca Brasileira e estabelece dialogismos com as imagens de sua própria família buscando, talvez, “unir duas pontas da vida” (ASSIS, 1997, p. 810) para utilizarmos uma das maiores referências da Literatura Brasileira, o

romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, escrito em 1899. Ou seja, um outro retrato ainda escravista do mesmo Brasil em tentativa de reconstrução de uma memória perdida.

Reflete-se, pois, acerca de sua memória individual atrelada à memória coletiva da história do país. Dessas imbricações emergem outros discursos e imagens comumente presentes nas literaturas nacionais em suas diversas manifestações artísticas como aspectos da sociedade (CANDIDO, 2002) pautados por uma formação histórico-social específica:

A integração é o conjunto de fatores que tende a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. A diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. São processos complementares, de que depende a socialização do homem; a arte igualmente, só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas (CANDIDO, 2002, p. 23).

Nesse processo de socialização do indivíduo com as experiências artísticas, em pouco mais de um minuto, a cineasta Consuelo Lins inicia o documentário valendo-se da iconografia do século XIX e seus resquícios na sociedade brasileira contemporânea. A partir dessa experiência, empreendem-se dialogismos com a História em suas origens coloniais e escravocratas dispostas a naturalizar e demarcar estruturas sociais excludentes ancoradas em raízes ancestrais de desigualdades afetivas.

A primeira cena no calçadão de Ipanema, entre transeuntes e praticantes de atividades físicas, tem ao fundo uma mulher de branco com um carrinho de bebê. A vestimenta já demarca um lugar social que se distende em outras mulheres ou fragmentos de corpos metonímicos conduzindo carrinhos de bebê por bairros nobres do Rio de Janeiro. Os vocábulos “amolengar”, “adocicar”, “amaciar” – justapostos – transmitem a mistura das culturas de origens africanas e indígenas à “cultura portuguesa”. Essa fusão quase enleva o relato para discorrer acerca das afeições oriundas desses encontros: “As amas tiveram essa função na formação das crianças pelo afeto, pelo apego, pelo carinho dedicado” (02min04seg). A voz *over* assume a condução das cenas das babás com as crianças na praia em frente aos altos edifícios à beira-mar carioca; entre os endereços mais caros da América Latina.

Do presente flagrante, o corte seco para uma notícia de 02 de maio de 1925, do *Jornal do Brasil*, reitera as semelhanças ao tempo ainda não superado com os anúncios na seção de classificados de aluguel de mulheres escravizadas para atuar no cuidado de crianças brancas. A crueza das palavras assombra, mas também não deixa de evocar discursos correntes já naturalizados no âmbito da sociedade brasileira em que alguns

corpos seguem subalternizados (SPIVAK, 2010). Muitas vezes essa subjugação se dá em contextos arraigados ao âmbito social tornados práticas naturalizadas de manutenção de violências cotidianas.

“Aluga-se uma ama de leite de côr, muito forte, levando uma criança de quatro mezes; à rua Dr. Pereira de Araujo n. 63, casa IV [...]”². Os demais anúncios são lidos sem a projeção da notícia, mas a partir de imagens de arquivos de mulheres negras – o que não era comum, sobretudo nos anos 1920-40, tomados por ideias eugenistas de embranquecimento nas quais os negros precisariam desaparecer dos contextos sociais nem que fosse, a princípio, nos materiais fotográficos e registros produzidos (AGUILLAR, 2011). Dessa constatação, é possível depreender que tais imagens também fazem parte dos acervos domésticos consultados pela diretora a fim de mostrar uma estrutura: aqueles que retratam e os que são retratados. Por conseguinte, os que dominam a produção de imagens, pensamentos e discursos. O historiador Sidney Aguilar (2011) defendeu, em sua pesquisa de Doutorado, a ideia de que, entre as décadas de 1930-40, no Brasil, houve deliberada organização política do Estado a fim de disseminar ideias eugenistas. Sua investigação transita por setores ligados à educação e à saúde que, em nome de uma modernização que apagasse os traços escravocratas, pudesse embasar teorias pseudocientíficas de exploração do outro por meio de segregação:

Depois da Segunda Guerra Mundial (1939-45), a temática do racismo/eugenia e de suas práticas no Brasil foi transformada em tabu e o mito da “nação sem preconceitos” e da “democracia racial” se consolidou. A política do esquecimento tornou-se padrão e as memórias ficaram contidas. Essa narrativa contrariou essa tendência ao esquecimento e por uma conjunção de fatores veio à tona (AGUILAR, 2011, p. 20).

Como já afirmado anteriormente, Jean-Claude Bernardet (2003) alerta para essas questões na análise da relação entre os documentaristas e seus personagens documentados. Sobretudo, na realização de filmes documentários, a ideia de que se está veiculando uma verdade e a espontaneidade dos sujeitos filmados é um mito, afinal existe uma construção consciente por meio do cineasta. Segundo Fernão Ramos (2013):

No documentário contemporâneo mais criativo, há uma forte tendência em se trabalhar com a enunciação em primeira pessoa. E geralmente o "eu" que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida [...] A voz do saber, em sua nova forma, perde a exclusividade da modalidade

² Foi mantida a grafia original do jornal até o ponto narrado em voz *over*, aos 03min10seg.

over. Ainda temos a voz *over*, mas os enunciados assertivos são assumidos por entrevistas, depoimentos de especialistas, diálogos, filmes de arquivo (flexionados para enunciar as asserções de que a narrativa necessita). O documentário, portanto, se caracteriza como **narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si** (RAMOS 2013, pp. 23, 24, grifos meus).

Das sequências que trazem os anúncios de aluguel de amas de leite, algumas crianças aparecem coadjuvantes – os próprios filhos dessas mulheres – que seriam os recém-nascidos primeira e naturalmente nutridos pelo aleitamento que seguiria a gravidez que lhes oportunizou o ofício de amas. Esta prática está descrita em outro clássico da estética literária naturalista brasileira; *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Trata-se, pois, da reificação dos corpos femininos, sobretudo ao abordar o emprego de ama de leite como função alternativa para as mulheres livres de origem escravizada:

Era o caso que o Henriquinho da casa do Miranda ficava às vezes à janela do sobrado, nas horas de preguiça, entre o almoço e o jantar, entretido a ver a Leocádia lavar, seguindo-lhe os **movimentos uniformes do grosso quadril e o tremular das redondas tetas à larga dentro do cabeção de chita**. [...] — **Avia-te! Anda!** apressou ela, lançando-se de costas ao chão e arregaçando a fralda até a cintura; as coxas abertas. O estudante atirou-se, sôfrego [...] — **Olha! pediu ela, faz-me um filho, que eu preciso alugar-me de ama-de-leite...** Agora estão pagando muito bem as amas! A Augusta Carne-Mole, nesta última barriga, tomou conta de um pequeno aí na casa de uma família de tratamento, que lhe dava setenta mil-réis por mês!... E muito bom passado (AZEVEDO, 2021, pp. 85 e 86, grifos meus).

E as relações entre o documentário e outros elementos da cultura nacional, tal qual a literatura, vão-se esboçando com a naturalidade da descrição de uma cena largamente conhecida dentre os processos de desumanização dos indivíduos como construção histórico-social. A técnica de filmagem opta por não mostrar o rosto das babás transeuntes pelas ruas do Rio de Janeiro, em movimento ambíguo: ao mesmo tempo em que garante o anonimato das mulheres filmadas, acaba tornando-as uma massa uniforme sem subjetividades. Portanto, arquétipos do vocábulo *babá*; signo que, no português falado no Brasil, enquanto significado e significante, perpassa diversas tensões, pois é quase amorfo historicamente, já que entranhado às raízes de uma formação nacional afeita à exclusão:

Essas imagens não remetem a “nada além delas mesmas”. Isso não quer dizer que elas sejam, como se fala comumente, intransitivas. Significa que a alteridade entra na própria composição das imagens, mas também que essa alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico (RANCIÈRE, 2012, p. 11).

Assim, as imagens das babás enfileiradas em dada sequência do curta, perpassa uma padronização, por vezes, até disfarçada pelas diferentes cores de blusas e nomes, mas que é desmentida inclusive pelas configurações de peles, gestos e tons; são quase todas mulheres racializadas³. A mestiçagem brasileira aclamada por Gilberto Freyre (1933) revela interseccionalidades (AKOTIRENE, 2019) latentes e indissociáveis do momento-histórico que ainda retorna em ido-devir, dado o processo em que as marcas temporais de uma exclusão étnica e racial são presentificadas – filmadas e tornadas imagem – em movimento que mimetiza a formação histórica.

Por outro lado, a cineasta revela que decidiu não filmar nenhuma de suas empregadas domésticas a fim de evitar qualquer assimetria de poder. No entanto, como representação da patroa, sua figura ecoa imediatamente no filme como o indivíduo que detém o poder de captar e modular os discursos como interlocução mediada pelo crivo consciente de filmagem, edição e montagem, mas primeiramente pelo recorte escolhido; um olhar sobre as babás. Assim, em novo corte, todas as mulheres lado a lado, apresentam-se em camisetas e sapatos brancos uniformemente com o *jeans* e as mãos ao longo do corpo. Enquanto a narração discorre sobre a gratidão a essas mulheres por estarem e formarem as diversas camadas de sua vida familiar e doméstica, seja nas compras e no cuidado com os filhos, revelam-se tais crianças como extensão desse domínio por serem os objetos de cuidado. Elas podem ser a representação desse entrelugar ou indefinição das relações. Nas nuances de afeto residem as desigualdades de tratamento e, mais ainda, a impossibilidade de conquista de novas perspectivas para além de uma vida apenas dedicada aos afazeres domésticos nas casas de famílias de maneira subalternizada.

No filme, as narrativas de que as babás são parte do cerne das famílias não seguem isoladas e talvez possam indicar a incoerência de separação entre uma função de trabalho e os vínculos criados a partir de relações trabalhistas quando operadas dentro do âmbito familiar; mesmo que não o dessa mulher trabalhadora. Em meio às reflexões, vídeos de mais arquivos domésticos e familiares são exibidos.

E, enquanto a narrativa de uma das babás próximas à família da diretora se desenvolve, outras vozes *off* surgem confundidas, mas aos poucos configuram diálogos que trazem falas corriqueiras sobre o fato de que essas trabalhadoras precisam abdicar de suas identidades para viverem em servidão quanto ao outro. Temas como o casamento

³ Ao serem considerados essencialmente os grupos étnicos em suas especificidades.

aparecem como conflito diante de uma profissão em que o feminino parece servir somente para a substituição conveniente da figura materna em cuidado, alimentação e afeto propícios. A prerrogativa de que um dia também se tornem mães e esposas em suas próprias famílias encontra interdição. A babá começa, a partir dos próximos depoimentos, a ser vista somente como uma sombra, um auxílio, uma companhia; nunca protagonista de uma ocupação que lhe garanta individualidade. A babá é o Outro, aquele que deve se manter recalcado (FREUD, 1919), mas que pode vir à tona causando incômodo. Nesse sentido, tanto “o outro de classe” (BERNARDET, 2003) em esfera social detentora e erigida sobre traumas históricos. Ser estranho, mas sempre presente na sociedade brasileira como um problema social difícil de se perceber e também de esconder. Na fala de uma delas, a patroa demonstra inclusive revolta pelo fato de que a babá não aceitara ser “parte de sua família” abdicando de filhos e casamento, ao que lhe desfere uma maldição, narrada posteriormente para a câmera, de forma ingênua e jocosa: “Tenho fé em Deus, na Virgem Santíssima, em Nossa Senhora sei lá das quantas, que ele [o marido da babá] vai ter uma doença e você nunca vai pegar filho dele.” E sua voz consegue devolver, na enunciação do presente, o enfrentamento não realizado no passado: “E eu tive uma filha perfeita! Quando ela era criança, ficava brincando com as coleguinhas de patroa e empregada. Um dia eu vi que ela [estava] de avental e disse ‘vá tirar esse avental, não quero que você brinque sendo empregada’” (BABÁS, 2010, 13min29seg). Observa-se, inclusive, a utilização do discurso como enfrentamento ao ciclo estrutural (no passado e no presente) diante do que determinaria socialmente o destino de sua filha: também ser empregada doméstica.

A própria narração retoma uma das histórias e não ameniza o fato de que essas mulheres são submetidas às mais diversas privações para trabalhar em um ofício que mormente lhes exige a abdicção de suas próprias sexualidades e personalidades. As babás parecem ser destituídas da condição de mulheres para encarnar um outro gênero, neutralizado e sufocado. E, dentre essas disparidades que relegam o gênero feminino às mais diversas opressões, eclodem as relações étnicas e de classe que pautam o social.

Denise trabalha comigo há 12 anos. Durante os primeiros anos, ela dormia na nossa casa de segunda a sábado. Joaquim, meu filho, tinha três anos. Eduarda, filha de Denise, quatro anos. De segunda a sábado, ela ficava longe da filha, que era cuidada pela avó. Eu não podia imaginar um trabalho que me obrigasse a ficar seis dias longe do meu filho (BABÁS, 2010, 06min51seg).

E, em enunciação aproximada ao *mea culpa*, afirma: “Preferi não pensar na situação dela nessa época. Aos poucos, isso foi se tornando incômodo para mim, para dizer o mínimo” (BABÁS, 2010). A barreira imposta é automática. Há distância inegável entre o que se filma, narra e vivencia. E até movimentos de empatia requerem cuidados na perpetuação de práticas, mesmo quando se as tenta combater, afinal estão enraizadas nos arcaouços sociais da história nacional.

A mesma barreira que equipara a “dança da bundinha” ensinada ao filho da cineasta por uma das babás ao *Charleston*, dançado por uma criança nos anos 1920-30, também incentivada por outra babá. Ambas as situações inusitadas, já que Lins afirma que dificilmente ela ensinaria tal dança para a criança, são resgatadas entre as imagens consultadas para delinear o *corpus* de análise e pesquisa do documentário a partir do acervo da Cinemateca. Aqui ficam claras as posições das babás por apresentarem um mundo diverso do oferecido em ambiente familiar. Outro universo, repleto de cultura popular e meneios corporais, os mesmos atribuídos aos sambas e outras manifestações de origem africana consideradas inadequadas aos códigos morais do comportamento convencional, no início do século. O estigma da diferença entre essas culturas é um dos pontos altos na discussão entre o que é popular e sua validade social e como tais disparidades perpetuam preconceitos.

DUAS PONTAS DA VIDA

O tecido social emerge entre os discursos fílmicos e literários calcados no momento histórico. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis), a cena entre a acusação seguida pela injustiça do “menino-diabo” (ASSIS, 1997, p. 526) pode se referir a nuances da formação histórico-social do país pleno de opressões raciais na qual a figura da babá, atravessada por interseccionalidades, revela condutas institucionalizadas reverberadas em diversas obras que reproduzem o imaginário brasileiro:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer a minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu

tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” [...] **mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração;** e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (ASSIS, 1997, p. 526, grifos meus).

Nota-se uma questão formadora, de subjugação dos empregados e de convivência paterna, em incentivo indireto à índole perniciososa da criança como indica o título desse nono capítulo da obra “O menino é pai do homem”. E, nesse sentido, a desumanização dos sujeitos submetidos ou enredados ao contexto escravocrata, ainda que nas relações de mestiçagem, torna-se uma ocorrência usual. A filósofa Lélia Gonzalez, no ensaio “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (GONZALEZ, 2000, pp. 75-93) é pontual. A questão de a mulher negra ser tratada como “produto de exportação” (GONZALEZ, 2020, p. 181) alardeada como orgulho nacional pela venda de suas riquezas – e produtos – soa, não somente violenta, mas constrangedora por ser uma espécie de lugar-comum arraigado a uma formação que se habituou a objetificar os corpos dos indivíduos responsáveis pela manutenção das estruturas sociais. Novamente, em *O cortiço*, por exemplo, Rita Baiana é a responsável pela destruição do casamento e da família do português Jerônimo, na acusação da mulher negra como hipersexualizada, logo, responsável pelas mazelas que lhe são impostas:

[...] ninguém como a Rita; só ela, só aquele **demônio**, tinha o mágico segredo daqueles movimentos de **cobra amaldiçoada**; aqueles requebros que não podiam ser sem o **cheiro** que a mulata soltava de si [...] ela era a **luz ardente do meio-dia**; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das **baunilhas**, que o atordoara nas matas brasileiras; era a **palmeira virginal** e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o **veneno** [...] **cobra verde e traçoeira**, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, **assanhando-lhe os desejos**, [...] de **gemidos de prazer**, [...] **Outras raparigas dançaram, mas o português só via a mulata**, [...] e **não deu pela retirada da mulher**” (AZEVEDO, 2012, pp. 78-79, grifos meus).

Outro exemplo retirado dos anos 1920-30, mesmo entre a intelectualidade do período, logo, os autores da chamada segunda fase modernista, como Jorge de Lima, desenham um país harmonioso racialmente no qual a mulher negra ocupa lugares ao

mesmo tempo de tentação e servidão. Seu poema “Negra Fulô” descreve a rotina da mulher escravizada tentadora, culpada e subalternizada por todos na casa-grande, desde o(s) pai(s) até o filho(s) e estabelece dialogismos com Gilberto Freyre (1933⁴):

Ora, se deu que chegou
 (isso já faz muito tempo)
 no banguê dum meu avô
 uma negra bonitinha,
 chamada negra Fulô.
 [...]
 Ó Fulô! Ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá)
 vem me ajudar, ó Fulô,
 vem abanar o meu corpo
 que eu estou suada, Fulô!
 vem coçar minha coceira,
 vem me catar cafuné,
 vem balançar minha rede,
 vem me contar uma história,
 que eu estou com sono, Fulô!
 [...]
 Ó Fulô! Ó Fulô!
 Vai botar para dormir
 esses meninos, Fulô!
 "minha mãe me penteou
 minha madrastra me enterrou
 pelos figos da figueira
 que o Sabiá beliscou".
 [...]
 (LIMA, 2016, pp. 18-22)

Destarte, na obra mais famosa de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*, a partir da naturalização do corpo da mulher escravizada, saltam passagens, para além de estarrecedoras, muito conhecidas, tanto nos estudos sociais brasileiros quanto nos ditados populares:

[...] mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico. A moda de mulher loura, limitada aliás às classes altas, terá sido antes a repercussão de influências exteriores do que a expressão de **genuíno gosto nacional**. Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a **preferência sexual pela mulata** [...] (FREYRE, 2006, p. 72, grifos meus).

⁴ Data da primeira publicação de *Casa-grande & senzala*.
 Volume 22
 Número 52

Ainda na Literatura Brasileira, a obra de Maria Firmina dos Reis surpreende pelo fato de ser produzida no século XIX, junto a nomes consagrados reconhecidos atualmente como canônicos, mas só começar a ser referenciada muito posteriormente, ainda que com certa desconfiança epistemológica. No entanto, sua autoria de mulher negra carrega uma série de menções memorialísticas que acometeram seu corpo como extensão das outras mulheres negras – escravizadas ou não – contemporâneas àquele período em exclusões físicas e simbólicas até hoje na literatura nacional mantendo-a no esquecimento. É o caso da narrativa “A escrava” (REIS, 2008) em que a mãe escravizada dá sua vida em troca da liberdade de seu filho:

A lei retrogradou. Hoje protege-se escandalosamente o escravo, contra seu senhor; hoje qualquer indivíduo diz a um juiz de órfãos. Em troca desta quantia exijo a liberdade do escravo fulano – haja ou não aprovação do seu senhor. Não acham isto interessante? – Desculpe-me, senhor Tavares, disse-lhe: **Ironia da vida – mãe vive... Em conclusão, apresento-lhe um cadáver e um homem livre. Gabriel ergue a frente, Gabriel é livre!** O senhor Tavares, cumprimentou, e retrocedeu no seu fioso alazão, sem dúvida alguma mais furioso que um tigre (REIS, 2018, p. 193-207, grifos meus).

De fato, as imbricações estruturais que permeiam os fatos históricos encontram ressonância nos diálogos intersemióticos: o documentário de 2010 é composto por referências diretas e indiretas que culminam em um quadro social que se repete em uma cadeia infinita de signos voltados à exclusão.

Publicado pela primeira vez em 1899, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, descreve a vida da personagem título que, na velhice, tenciona reaver as memórias por meio da reconstrução minuciosa da antiga casa onde viveu. Entre os detalhes de quadros e móveis, acredita recuperar o passado para readequar suas dolorosas memórias:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas **falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo** (ASSIS, 1997, p. 810, grifos meus).

O mecanismo de retomar e reconstruir imagens ou espaços na busca de recuperar o tempo perdido está na literatura e, talvez, a *madeleine* proustiana⁵ seja um ponto que se

⁵ Cf. *À la recherche du temps perdu (Du côté de chez Swann)*, como o primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido* (1913), *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, com os dispositivos das memórias narradas.

volta a algo material para ativar tensões. No conto “Pai contra mãe”⁶⁶, também de Machado de Assis, para além das memórias, discute-se quem tem direito a manter memórias ou quem merece viver, ao retratar a história de uma escravizada fugitiva que aborta ao ser capturada por um capataz branco que, com a recompensa, pode sustentar os primeiros dias de seu recém-nascido:

O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, **mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação**. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, **algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga**. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto. **Nem todas as crianças vingam**, bateu-lhe o coração (ASSIS, 1997, p. 667, grifos meus).

Logo, na fotografia em torno da qual se constrói a narrativa fílmica, uma série de questões são tratadas para delinear os encontros entre as subjetividades da autora Consuelo Lins tensionadas, já que dispostas paralelamente à História, de maneira ressignificada. No excerto em que a narradora do curta reitera a provável transferência à criança branca do afeto da ama de leite no lugar do seria dedicado ao filho legítimo remete à atemporalidade dos fenômenos histórico-sociais, segundo o filme. Contudo, é preciso atentar para o fato de que o pronome possessivo – “seu filho” –, por mais apego que seja dedicada à situação, denota a desigualdade das relações, por mais que a descrição do filme direcione o menino apoiado em sua ama. A passagem é pungente: “[...] para ter direito à foto, ela certamente foi sua ama de leite, sua mãe preta, quem o amamentou desde as primeiras horas de vida” (BABÁS, 2010). Assim, conclui-se que o menino, seu consequente dono, apoia-se nela espontaneamente apenas porque lhe concedeu o “direito” de ser um apoio.

Nas sequências finais, são dispostas notícias de jornais do século XIX: “01 de maio de 1955, o anúncio do Jornal do Brasil: Babá – Precisa-se com referência, branca e de boa aparência, pode ser portuguesa, para crianças de trato” (BABÁS, 2010). E, após mais leituras de anúncios, localizados na zona sul do Rio, saltam elementos sociais, dentre a [rua] “Vieira Souto”, as exigências de “boa aparência”, “sem compromisso” etc., que

⁶⁶ Publicado inicialmente em *Relíquias da casa velha* (1906).

moldam o caráter da reificação desses seres buscados; sempre com a disposição de servir destacando-se como característica primordial.

Por fim, pode-se retomar o fato de que a cineasta decide filmar Dona Iraci, sua babá na infância naquele momento trabalhadora de uma padaria em Santa Catarina. Outro mapeamento é realizado na persistência dos povos imigrantes empobrecidos que vieram ao Brasil:

Os bisavós de Iraci vieram da Itália no final do séc. XIX. A família continuava pobre no início da década de 60 quando ela começou a trabalhar na casa de meus pais. Ela tinha 15 anos.” [...] “Não sei se todo o Brasil cabe nessa imagem, mas da história de minha família e de tantas outras famílias brasileiras, essa fotografia certamente faz parte (BABÁS, 2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da icônica imagem, tudo é anunciado antes mesmo que o letreiro surja com o título, como um prólogo a fim de empreender um percurso histórico sobre o lugar social ocupado pelas babás contemporâneas. Lins parte da segunda metade do século XIX, mas encontra ressonância na atualidade, uma década após a realização do curta. Triste coincidência o fato deflagrado na pandemia de covid-19, em 2020, de uma empregada doméstica⁷ também no Recife, ter perdido seu filho ao levá-lo para o trabalho. Afinal, não tinha com quem deixá-lo se não havia escola e a patroa insistia para que continuasse a exercer seu ofício, mesmo diante de uma crise sanitária mundial.

O documentário, ao partir da relação de afeto desigual presente no olhar profundo da babá da fotografia desenvolve uma análise do que era para aquelas mulheres, separadas de seus filhos, terem de cuidar, alimentar e criar filhos de outras pessoas; impossibilitadas de estar próximas dos seus. O filme, sem nada de visionário, choca ao ser analisado, 10 anos após sua estreia, pela perpetuação de estados de invisibilização de boa parcela da população constituída por descendentes de africanos escravizados no Brasil dos séculos XVI até o fim – oficial, mas não de fato – da escravização, em 1888.

⁷ Referência ao caso de Mirtes Souza cuja morte do filho Miguel Otávio, de 5 anos, em 02 de junho de 2020, no acidente em prédio de luxo no Recife, elevou ao debate público, entre outras diversas questões, a pauta da desumanização das relações de trabalho.

Pode-se observar o caminho da (tentativa de) materialização do passado por meio das imagens de arquivos familiares, portanto restritos ao espaço privado guardado pelas memórias que se misturam aos eventos históricos ou o que deles veio à tona:

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores (LE GOFF, 1990, p. 535).

Todavia, as narrativas dali oriundas permitem o estabelecimento de uma espécie de elo entre um passado que já não pode se recuperar e sua permanência arraigada a camadas sociais aparentemente imutáveis. Desse momento, em reminiscências pontuais, emergem enredo e pensamento de um grupo, de uma época, de uma sociedade que segue amalgamada a um tempo que persevera em conservar-se recorrente, afinal “esta [a memória] envolve não só uma realidade individual, mas também uma incorporação de elementos construídos coletivamente” (HALBWACHS, 2009, p. 126). No caso de *Babás*, diversas fissuras históricas são expostas como lacunas discursivas a fim de recuperar reminiscências e apontar possibilidades dialógicas. É também a tentativa de unir as pontas e arestas epistemológicas para questionar estruturas sociais violentamente perpetuadas na atualidade da sociedade brasileira ancorada em suas origens coloniais e escravocratas com consequências que requerem urgentemente o debate.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR FILHO, S. *Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2011, 357 p.
- AKOTIRENE, C. *O que é interseccionalidade?* São Paulo: Ed. Letramento, 2018.
- ASSIS, M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. 3 v.
- AZEVEDO, A. *O cortiço*. 8. ed. São Paulo: Martim Claret, 2012.
- BABÁS. Direção: Consuelo Lins. Produção: Flavia Castro. Rio de Janeiro, cor, 22 min.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOSI, A. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 3. ed. 1995.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

- CANDIDO, A. “De cortiço a cortiço”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 30, jul. 1991, pp. 111-112.
- CHARAUDEAU, P. *Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. (Org.) Núcleo de Base de Análises do Discurso. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras (POSLIN/FALE). Trad. Wander Emediato, Ida Lúcia Machado e William Menezes. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2000.
- FREYRE, G. 1933. *Casa-Grande & senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- GONZÁLEZ, L. “Racismo e sexismo na Cultura Brasileira”. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs.) *Por um feminismo afro latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZÁLEZ, L. “Democracia racial? Nada disso!”. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (Orgs.) *Por um feminismo afro latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GONZÁLEZ, L. “Alô, alô, Velho Guerreiro! Aquele abraço!” In: RIOS, Flavia; Márcia (Orgs.) *Por um feminismo afro latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Rev. Tribunais, 2009.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. Silva; Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LIMA, J. *Poemas negros*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- NOVAIS, F.; ALENCASTRO, Luiz Felipe. *História da vida privada no Brasil*. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- POLLAK, M. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, vol. 2, n. 3, 1992, pp. 03-15.
- RAMOS, F. P. *Mas.... afinal o que é documentário?* 2. ed. São Paulo: Senac, 2013.
- RAMOS, F. P. “O outro somos nós.” In: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1110200312.htm> Acesso em: 06.03.21
- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- REIS, M. F. “A escrava” In: *Revista maranhense*, n. 3, 1887. In: *Úrsula*, 7. ed. 2018, p. 193-207 Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafrro/autoras/24-textos-das-autoras/977-maria-firmina-dos-reis-a-escrava> Acesso em: 04.03.21
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Almeida; Marcos Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Data de recebimento: 03/03/2021
 Data de aprovação: 10/07/2021