

Alguém para tomar conta: intersecções entre cuidado, afeto, violência e cárcere em Suíte Tóquio e As Boas Maneiras

FERNANDA CAPIBARIBE LEITE

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de

Pernambuco - UFPE

Professora Efetiva

País Brasil

Profa. Dra. do Departamento de

Comunicação na Universidade

Federal de Pernambuco - UFPE;

Profa. Colaboradora do Programa

de Pós-Graduação em Comunicação

da UFPE; Coordenadora do curso

de Cinema e Audiovisual da UFPE.

Atua nas interfaces entre fotografia/

audiovisual e estudos de gênero/

feministas. Há 14 anos, se dedica

à pesquisa e incursões artísticas

de reflexão, análise e criação em

experiências de sexo, gênero e

sexualidades para além da hetero-

cis-normatividade: suas fricções,

resistências e devires. Possui dois

pós-doutoramentos na McGill

University, Montreal, onde articulou

conceitos e temáticas tais como:

corpos monstruosos entre abjeção

e enfrentamento; binarismos,

violências e desigualdades de sexo-

gênero-sexualidade; política do

dissenso e regimes de visibilidade

feministas e queer. Atualmente,

desenvolve projeto de pesquisa

associado às narrativas cruzadas

de enfrentamento às violências

de gênero através das imagens e

audiovisuais que expandem para

a vida. Como fotógrafa, já realizou

exposições fotográficas, individuais

e coletivas, além de participar de

processos de criação, produção e pós-

produção em cinema e audiovisual,

comissões avaliadoras em fotografia e

cinema/audiovisual e curadorias.

RESUMO

Esse artigo propõe uma análise comparativa de duas narrativas, o filme *As Boas Maneiras* e o romance *Suíte Tóquio*, a partir da figuração das personagens principais em cada obra, que se relacionam enquanto patroa e babá. Entendendo cada uma dessas pedagogias culturais como tecnologias de gênero, que abordam a ética do cuidado como demarcada por sexo-gênero, o intuito é investigar que elementos das ficcionalidades próprias de cada obra transbordam para a experiência como indicadores interseccionais em torno do ato de cuidar. Abordando as contradições entre afeto e abjeção inerentes à alocação do trabalho do cuidar associado às mulheres, interessa perceber os efeitos de um engendramento da referida ética, e, sobretudo, os processos de estratificação entre mulheres quando consideramos um contexto de desigualdades demarcadas por raça e classe.

Palavras-chave: Ética do Cuidado. Interseccionalidade. Tecnologias de Gênero.

ABSTRACT

This paper proposes a comparative analysis of two narratives, the film *As Boas Maneiras* and the novel *Suíte Tokyo*, based on how sets of two main characters figure within each work, as they are related as boss and nanny. We understand each of these cultural pedagogies as technologies of gender, which address the ethics of care as marked by sex and gender. The aim is to investigate which elements from each of those fictional works spill over into experience as an intersectional indicator regarding the act of caring. Approaching the contradictions between affection and abjection as inherent to the allocation of care work associated to women, it is of interest to understand the effects the referred ethics is engendered, and, above all, the stratification processes among women when we consider the inequalities in a context marked by race and class.

Keywords: *Ethics of Care. Intersectionality. Technologies of Gender.*

IMAGENS E IMAGINÁRIOS EM NARRATIVAS CRUZADAS: SOBRE GÊNERO, CUIDADO E VIOLÊNCIA

Que vestígios carregam as narrativas ficcionais de seu referente-fato: historicidades, memórias, configurações sociais e dinâmicas cotidianas? Parto dessa questão para intersectar duas narrativas ficcionais: o longa-metragem *As Boas Maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2018), e o romance *Suíte Tóquio*, de Giovanna Malalosso (2020). Interessa pensar tais obras enquanto dispositivos políticos que nos permitem trabalhar interseccionalmente demarcadores de sexo-gênero nas experiências envolvendo a ética do cuidado. Ainda, verificar o que transborda de tela e livro, ou seja, pensar ambas as obras enquanto pedagogias culturais que tensionam os discursos em torno dos demarcadores de sexo-gênero, raça, classe e sexualidade. As obras em conexão abordam, ambas, as contradições envolvendo o “cuidar” na relação entre patroa e babá, nas figuras de suas personagens centrais. Partindo daí, analiso, em suas proximidades e distanciamentos, a abordagem do *cuidado* no âmbito doméstico, ou seja, a articulação de temas como afeto, abjeção, intimidade, subserviência, trabalho e violência em filme e romance, além de suas implicações interseccionais quando pensamos o cenário brasileiro no qual as histórias se passam.

O filme *As Boas Maneiras* (AS BOAS..., 2018) é um *thriller* que remonta ao imaginário popular do lobisomem, adaptado ao contexto urbano de São Paulo, utilizando-se de elementos ficcionais do realismo fantástico. Tem início quando Clara, uma mulher negra, comparece a uma entrevista de emprego na casa de Ana. Filha de fazendeiro rico em Goiás, Ana segue para São Paulo abandonada pela família, ao descobrir que engravidou do encontro com um desconhecido, traindo seu noivo. Sendo motivo de exposição e vergonha no seio familiar conservador – e branco –, ela é “isolada” num apartamento de luxo em São Paulo, para ter seu bebê sozinha. Resolve, então, antes do parto, contratar uma babá para ajudá-la nos serviços domésticos e cuidados com a criança.

Ao longo da trama, Clara e Ana vão estreitando as relações de afeto, chegando a um relacionamento íntimo, homoafetivo, sem que as hierarquias deixem de existir, o que inclui a sobreposição de tarefas nas atribuições de Clara. Em paralelo, vai sendo descortinado algo estranho na gravidez de Ana: ela está gestando um lobisomem. Assim, o nascimento de Joel, o bebê-monstro, muda definitivamente a vida de Clara, que é encerrada nos cuidados dessa criança e na necessidade de esconder, tanto do seu ambiente de convívio social quanto da própria criança, os segredos que envolvem o seu nascimento. Até que tal mistério não pode mais permanecer obscuro. O filme, assim, é dividido em duas partes, quase independentes, demarcadas por antes e depois do nascimento de Joel. O que as une são a personagem de Clara e o espectro do cuidado. Clara cuida de Ana em seus últimos meses de gestação, e segue cuidando de Joel após seu nascimento.

Já em *Suíte Tóquio* (MADALOSSO, 2020), a história se passa também em São Paulo – e em

parte na rodovia SP-PR –, por via das narrativas alternadas, em primeira pessoa, de Fernanda e Maju: respectivamente, patroa e babá. A primeira, uma reconhecida produtora audiovisual, optou pelo sucesso profissional como escape dos cuidados e responsabilidades domésticos e para com sua filha, Cora, de quatro anos; ela é assolada pela culpa, ao mesmo tempo em que não consegue lidar com a maternidade. Mantém um casamento *perfeito-de-conveniência* com Cacá, o pai de Cora, e contrata a babá quando a filha é ainda bebê. Maju, a babá, por sua vez, vai gradativamente se afeiçoando à criança, ao mesmo tempo em que abdica de sua vida pessoal. Em paralelo, Fernanda e Maju vão traçando caminhos opostos. A primeira aceita um novo cargo num canal multinacional e se apaixona por uma mulher, Yara, com quem passa a manter um relacionamento às escondidas. Como consequência, aciona mais e mais a babá, quem efetivamente se responsabiliza pela rotina da criança. A patroa se orgulha da reforma no *quarto de dependência*, realizada a fim de manter Maju mais tempo em sua casa, e o nomeia “Suíte Tóquio”, fazendo referência aos quartos de hotel compactos. A suíte que, contraditoriamente, é nominada “casulo” por sua ocupante.

No desenrolar da trama, no entanto, Maju descobre que Fernanda quer demiti-la, pois acha que a babá não está disponível tempo suficiente. E se desespera, já que não lhe resta mais nada além de Cora. Resolve, então, raptar a criança, pondo-nos em movimento na estrada ao tentar levá-la até sua cidade natal, Mandaguacu, no Paraná. Essas duas narrações, de Fernanda e Maju, são intercaladas em capítulos e ligadas pela figura da criança, Cora. De forma anacrônica, vamos percebendo pontos-de-vista das duas mulheres e, como no filme descrito anteriormente, as ambivalências que permeiam a relação entre afeto, cuidado e aprisionamento, para cada uma e entre ambas.

Co-dirigida e escrita, respectivamente, por mulheres, as duas obras nos envolvem num universo crítico e repleto de simbolismos relativos a esse cenário espinhoso do trabalho com o cuidado no contexto do Brasil. Em ambas, demarcadores de gênero, sexualidade, raça e classe promovem existências e convívios tensos, já que é abordada a relação ambígua e exploratória que abarca o serviço doméstico. Ainda, ambas trazem experiências com a homoafetividade lésbica, através da qual percebemos questões como solidão, maternidade compulsória, racismo, classismo e a violência naturalizada nos padrões morais e de conduta impostos às mulheres. Isso se dá por meio de traços comuns entre os enredamentos das personagens das “patroas”, Fernanda e Ana, e daquelas que exercem o cuidado, Maju e Clara, de modo a indagar sobre as relações de poder e as violências naturalizadas pelas desigualdades. Assim, por ambos os cenários descritos, partimos à reflexão de como as ficcionalidades presentes nessas duas narrativas funcionam como tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987), fornecendo indicadores sobre mulheres e ética do cuidado na realidade brasileira.

PEDAGOGIAS CULTURAIS ENTRE FICCIONALIDADE E EXPERIÊNCIA

Clara toca a campainha do prédio de luxo. A vemos por trás do vidro dizer que vai para a casa de Ana, no décimo quinto andar. Espera um pouco pela conferência do porteiro, que abre as duas portas de acesso e lhe indica o elevador de serviço. Cena seguinte: ela entra no apartamento, olhando em volta. Vemos elementos que remontam a uma memória das origens de Ana, em Goiás: uma carcaça de boi no chão, outra cabeça na parede. No plano aberto, Clara anda pela ampla sala e segue até a varanda.

Na entrevista, Ana já diz: “É o seguinte, Clara, eu preciso de uma pessoa pra ficar, pra dormir aqui, pra me ajudar com a casa, com a comida”. “Não era só pra babá?”, Clara pergunta. “Sim, mas até a criança nascer, eu vou precisar de ajuda com a casa. É difícil tomar conta dessa casa sozinha”, Ana responde. “Sim, é grande”, complementa Clara (AS BOAS..., 2018, 4’17”). Assim, as funções de Clara logo se mostram, já no início do filme: além de acompanhar a patroa em todas as saídas, ela monta o berço, pinta as paredes do quarto, vai ao mercado, arruma a casa, faz comida, transforma-se em enfermeira da patroa e a segue na madrugada, quando percebe que há algo errado nas noites de lua cheia. À medida que essa relação aparece como exploratória, também vai se intensificando nos afetos: Clara passa a cuidar da patroa, grávida e solitária, e elas se aproximam.

Essa contradição entre afeto e poder emerge em *Suíte Tóquio* (2020) através de Cora. Diante da ausência materna, Maju passa a ter com a menina uma relação cada vez mais próxima, mas não sem ônus, pois, percebendo a conexão entre as duas, Fernanda demanda da babá mais tempo e responsabilidades. Como consta em sua narração, no início do livro:

Acabei indo parar na dona Fernanda, e no começo fiquei feliz porque trabalhava o mesmo tanto de horas que trabalhava na dona Tarsila, mas ganhava mais e só cuidava de criança, da Corinha, que na época era um bebê. Só que um dia não sei o que deu na dona Fernanda [...]. Me disse que tinha uma proposta, perguntou se eu não queria ganhar mais, em vez de dois salários, três mínimos para trabalhar direto, folgando só um domingo por quinzena (MADALOSSO, 2020, p. 36).

O rapto da criança é o fio condutor de Maju, de onde parte sua reflexão sobre a vida que deixou para trás a fim de estar com Cora. E ela justifica para si mesma com a indiferença da patroa. Nas palavras da personagem: “Pensei que aquele amor proibido do bebê e babá também era culpa da dona Fernanda. Ela tinha deixado a filha no cantinho da vida, e lá no cantinho da vida tinha eu” (MADALOSSO, 2020, p. 141).

Guardadas as peculiaridades da fabulação, os pontos de partida em ambas as histórias retratam condições verossímeis nas relações que permeiam o trabalho da babá: sobreposição de funções; exploração da força de trabalho; contradições nos laços de afeto instituídos. Ambas as

histórias comunicam sobre tais paradoxos, e, nesse sentido, produzem informações acerca de nossa conformação social.

Maria Augusta Babo (1996) defende a ficção como confluência entre os campos da literatura e da comunicação, onde o romance literário aparece como “cisão inabalável”, tornando a narrativa modelo estruturante e estruturado da ficcionalidade. Nela, observamos a proximidade entre as modulações de ficção e realidade. Significa dizer que narrativas históricas e jornalísticas se configuram como ficcionais, da mesma forma em que a recíproca procede. “O que se passa é que a condição da própria ‘mise-en-intrigue’ ou narratividade é a da produção, configuração do sentido, independentemente da referência” (BABO, 1996, p. 2). Apesar de podermos considerar que a ficcionalidade corresponde a uma enunciação de acontecimentos que são de ordem e responsabilidade do autor, cabe ao contexto comunicacional “decidir seu caráter de ficcionalidade” (BABO, 1996, p. 5). Dito de outro modo, trata-se um conjunto de comunicações possíveis e compartilhadas que nos fazem associar determinada narrativa ficcional com contextos da nossa experiência, que nos atravessam, nos enredam em tramas possíveis, reais e vivenciáveis.

Indo por um caminho mais ligado ao aparelho cinematográfico, Teresa de Lauretis (1987) aborda as pedagogias culturais segundo a perspectiva do que define como tecnologias de gênero. Isso significa, em primeiro lugar, pensá-las como engendradas, para em seguida, questionarmos as relações de poder que decorrem daí. Para além das narrativas binárias polarizadas na nomenclatura homem ou mulher, Lauretis entende que engendrar o olhar sobre as pedagogias culturais também nos permite propor conteúdos que se coloquem enquanto experiências de mulheres, e não apenas em oposição ao outro-homem. A autora atenta, por exemplo, para a importância da junção, através dessas tecnologias, da esfera pública e da privada, não sendo essas demarcadas apenas pela diferença entre masculino e feminino. Ao contrário, afirma que “[...] poderíamos imaginar vários conjuntos inter-relacionados de relações sociais - relações de trabalho, classe, raça e sexo-gênero [...]” (LAURETIS, 1987, p. 10) *entre* mulheres.

Por sua teoria, portanto, a relação entre representação social nas tecnologias de gênero e autorrepresentação de espectadoras/es nos fornece dados potentes para investigarmos sobre as relações travadas entre masculino e feminina, em suas reiterações e desconstruções. Contudo, indo além, podemos trabalhar as relações que atravessam o gênero não numa perspectiva binária, e sim interseccional, ou seja, como o gênero é abordado em cruzamento com outros marcadores sociais, e que perspectivas tem proposto como regimes de visibilidade possíveis.

Assim, se pensamos ficcionalidade e tecnologia de gênero a partir das obras aqui descritas, vemos como engendram processos sociais situados nas ideias de cuidado, trabalho doméstico e maternidade em experiências entre mulheres, propondo que as olhemos de forma interconectada. Tanto Ana quanto Fernanda são mulheres brancas, de classe média alta, vivendo processos de

solidão por motivos e em níveis distintos. Mulheres que oscilam entre resiliência e resignação em relação a expectativas sociais. No caso de Clara e Maju, são personagens que vivem igualmente um processo de solidão, porém, atravessado por outras camadas de exclusão. Na posição de babás, em meio a situações diversas de abjeção e rejeição, encontram um lugar afetivo no serviço subvalorizado e explorado do cuidado, que ao invés de confortá-las, as aprisiona ainda mais em suas possibilidades de existência, encarcerando a ambas na entrega absoluta e apego às crianças (no caso de Clara, também apego à patroa).

CORPO AMOROSO OU CORPO VIOLENTADO? O LEGADO DE OPRESSÃO ESCRAVAGISTA NA FIGURA DA BABÁ

Jurema Brites (2007) concentra sua discussão na desigualdade implicada no trabalho reprodutivo, isto é, aquele que engendra aspectos emocionais e psíquicos no cuidado com os afazeres domésticos e pessoas da casa, sejam crianças, idosas ou outras. Mencionando o conceito de trabalho reprodutivo estratificado, a autora demarca um recorte interseccional para analisar como a emancipação de mulheres das classes média e alta se dá em função da contratação do trabalho de outras mulheres, de classes desfavorecidas e, geralmente, racializadas. Nessa interação, há uma ambivalência afetiva entre cuidadora e dona-de-casa: estabelecida num campo de cumplicidade e rechaço que coexistem, contribuindo para reforçar relações desiguais subentendidas e instituindo, pelo cuidado, típicos casos de estratificação do trabalho doméstico.

No caso de *As Boas Maneiras*, vemos desde o princípio a extensão das funções atribuídas à Clara na mesma intensidade dos sistemas de afecção que passam a operar entre as duas. O filme mostra, já no primeiro contato entre as personagens, a ambiguidade que leva Ana a contratar a babá, já que, ao fim da entrevista, Clara a ampara num acesso de dor, e Ana se sente acolhida. O sobressalto causado pela reação de Clara em tocar sua potencial patroa com dor é o mesmo que a acalenta em sua solidão. E segue a trama nos mostrando que, a medida da aproximação afetiva entre as personagens é a mesma da relação de poder de uma sobre a outra.

Como pontua Brites, nas relações do convívio doméstico, espera-se da empregada que cuide da casa, de crianças e idosas/os, de animais domésticos etc., de forma “discreta e afetiva” (2007, p. 96). No filme, é exatamente o que Ana demanda de Clara. Do início ao final da relação das duas, quando já são amantes, a postura servil da babá é demarcada. Uma cena em que tal contradição emerge fortemente é a do início do trabalho de parto de Ana. Elas estão juntas, Ana ansiosa

sentada à mesa, pede à Clara que vá comprar pinhão cozido à noite. Ela acata. Quando a amante agradece, Clara responde: “É o meu trabalho”. Da forma extrema como essa relação é mostrada no filme, ela incomoda, justamente por desvelar o paradoxo desse sentimento que aflora com base na lógica exploratória e acomodado no manto do cuidado. A estranheza do amor lésbico entre ambas é intensificada pela naturalização da lógica servil que molda a reivindicação de Ana e disponibilidade de Clara. Quando a narrativa põe as duas coisas em conexão, de sobressalto nos revela a incomensurabilidade da diferença, na qual os processos afetivos e desumanizantes coexistem.

Em *Suíte Tóquio*, a ambivalência dessa coexistência não advém da relação entre Maju e Fernanda, e sim da tríade entre ambas e Cora. Em função da recusa ao exercício materno por Fernanda, Maju passa a aproximar-se cada vez mais da criança. O abandono de Cora atravessa o seu próprio. Mas o processo desumanizante não é agenciado por Cora, e sim por sua mãe, a patroa que, quanto mais percebe a interação entre as duas, mais delega à babá os cuidados, podendo assim estar mais tempo fora do ambiente doméstico. Na história, Maju narra em dado momento sobre um companheiro que teve, Lauro, com quem morou junto durante um tempo e com quem planejava ter filhos. Até que Fernanda solicita o aumento de sua carga horária, reformando a “Suíte Tóquio” (casulo). Uma vez Maju tendo aceitado, passa a praticamente não ter folgas, apenas uma a cada 15 dias, além do dia que a patroa chamou de “visita íntima”. Nas palavras da narração de Maju:

Teria direito a uma noite de visita íntima por mês. Na hora aquelas palavras me incomodaram, visita íntima, parecia coisa de presidiária, mas logo a dona Fernanda desatou a falar do dinheiro, que aquele valor ia ser com carteira assinada, que eu ia poder financiar uma casa, pôr meu filho numa escola particular, essas coisas. Eu disse que precisava falar com meu marido, fui lá no casulo e liguei para ele. O Lauro disse que preferia que eu não aceitasse, mas como não tinha condições de me oferecer o que a dona Fernanda estava oferecendo, que eu fizesse o que meu coração mandasse. Fui até a janela da área de serviço, fiquei olhando pra fora, lembrando da fila de mulheres na agência de emprego, lembrando de mim mesma procurando serviço, das patroas que na entrevista diziam que tinham me adorado e que iam ligar logo para eu começar, mas não ligavam nunca. [...] Então disse para a dona Fernanda que tudo bem, eu aceitava (MADALOSSO, 2020, p. 36-37).

O que se segue a esse momento da trama é que Maju passa a não mais ter tempo de estar em sua própria casa, levando seu companheiro a abandoná-la. A suposta emancipação que a babá teria para constituir a sua família termina sendo justamente o que a impede de alcançá-la. É onde se dá o ponto de virada da narrativa, o seu sobressalto, quando Maju resolve raptar Cora e levá-la ao Paraná, com planos de adotá-la sob o novo nome de “Ana”. Ela já havia perdido o marido, e a patroa não se contentava mais em respeitar nem as três folgas mensais de sua empregada. Resolve demiti-la. O que lhe restava? Apesar da temporalidade não-linear da história,

na qual Maju já inicia sua narração com “Estou raptando uma criança” (MADALOSSO, 2020, p. 9), vamos nos dando conta gradualmente de seu contexto, quando, já no fim, entendemos o porquê do rapto. Foi seu salto de resiliência diante do processo desumanizador empenhado pela patroa. A partir do momento em que busca sua liberdade, encarcerando a babá de sua filha, Fernanda retira de Maju todas as suas outras possibilidades afetivas. E ela reage.

Se transpomos do livro para a experiência, percebemos, a partir de estudos como os de Jurema Brites (2007) ou de Nanah Vieira e Tânia Mara de Almeida (2019), como a caracterização da personagem de Maju aproxima-se da prática adotada pelas classes média e alta no Brasil, na qual as mulheres têm a oportunidade de adentrar no mercado de trabalho, afastando-se do âmbito do privado, apenas quando deixam outras dando conta das tarefas de cuidado. Isso não resolve nem a reiteração do trabalho doméstico alocado numa divisão sexual e desigual do trabalho, nem a lógica exploratória – e muitas vezes violenta – através da qual o trabalho doméstico veio sendo historicamente constituído.

A esse respeito, é interessante trazer as reflexões de Lélia González (2020) através da expressão “neurose da cultura brasileira”, cunhada pela autora ao contextualizar os demarcadores de exclusão racial. Para ela, o mito da democracia racial promoveu um apagamento sistemático da memória da escravidão no país, e tal neurose decorre justamente da dialética da conformação racial no Brasil, por meio da qual uma consciência nacional de branqueamento veio, duplamente, minando a exposição da história violenta da escravidão e invisibilizando o legado econômico e cultural que a população negra trouxe e traz na construção da sociedade brasileira. A simbologia da mulher negra, portanto, incorpora e escancara tal neurose. Isso, porque a síntese entre essa “consciência”, baseada no branqueamento, e uma “memória” da escravidão apagada do processo de formação brasileira encontra sua síntese na mãe preta: a mulher negra e escrava que veio, durante séculos, cuidando dos filhos e filhas dos senhores e sinhás. Nesse cuidado, que envolveu dar afeto, ensinar a portar-se, brincar, realizar as tarefas cotidianas e acompanhar o desenvolvimento de uma maneira geral, a mãe preta foi também quem ensinou a essas crianças suas referências de matriz africana, o seu *pretuguês* (GONZÁLEZ, 2020).

Pelo fio condutor que a autora nos apresenta, podemos compreender o que Brites (2007) nomina como a “ambivalência afetiva” que rege as relações em torno da figura da babá. O processo exploratório do trabalho doméstico contrasta com o afetivo. Sobre isso, Nanah Vieira e Tânia Mara de Almeida (2019) discorrem ainda que o corpo, estudado na dimensão do trabalho e pelo viés da economia, normalmente leva em conta sua importância numa perspectiva racional e rentável, mas não em suas dimensões de afeto e abjeção. No caso do trabalho doméstico, sobretudo das babás, a dimensão econômica não é contabilizada, devido à sua origem na “mãe preta” e por não ser considerado serviço rentável. Assim, a sociedade segue invisibilizando a complexa rede

que envolve a ética do cuidado na figura das babás, que carrega marcas contraditórias de zelo e cárcere, de dengo e violência.

Tiramos daí que essa ambiguidade tem suas bases nas marcas de uma sociedade colonialista, escravocrata e erigida por meio de uma política da distinção, na qual as divisões sociais vieram sendo historicamente demarcadas pela categorização de “superioridades” e “inferioridades” supostamente naturais. Nessa lógica, que incide em acessos e recusas, as mulheres negras são as mais subjugadas, tanto na exploração do trabalho quanto na naturalização de violências outras. Assim, o mito de uma “natureza bondosa” fundante das macro narrativas associadas à ideia de nação brasileira, além de restringir o imaginário do corpo feminino, sobretudo negro, a esse suposto estado natural do cuidado, deixa velados os conflitos que se relacionam às condições das mulheres no Brasil. No caso da mãe preta, por exemplo, sua condição de cuidadora caminha junto com seu apagamento histórico enquanto sujeito social e político.

Voltando às ficções aqui analisadas, é interessante perceber que, de modos distintos, a simbologia do monstruoso aparece como deflagradora desse lugar de violência. No caso de *As Boas Maneiras*, começamos a perceber isso quando Clara, ouvindo sons estranhos na madrugada, resolve sair de seu quarto para ver o que está havendo. Encontra Ana, sonâmbula, debruçada sobre a geladeira, procurando algo. Clara tenta retirá-la dali, e Ana investe sobre ela e a beija. Clara retribui, mas no momento seguinte Ana morde sua língua e a arranha. A rasura que desvela a contradição entre afeto e subserviência, a partir daí vai ser simbolizada pelo sangue de Clara, que aparece em diversos momentos da trama. Quando Clara entende que há algo de errado com a gravidez de Ana, por exemplo, uma espécie de feitiço da lua cheia, percebe sua necessidade de ingerir carne fresca e corta a palma da sua mão para “temperar” a comida da patroa.

O sacrifício permanece na cena que fecha a primeira parte do filme. Joel nasce durante a lua cheia, na forma de lobisomem. Ele rasga o ventre de sua mãe para sair. E Clara é a primeira a dar-lhe de comer. Com Ana morta, ela se depara com a besta sem saber o que fazer. Ele gane, como quem chora. Sem conseguir abandoná-lo, termina por levá-lo para sua casa, na periferia. Diante da insistência de seu choro, tira o peito e coloca em sua boca. Ele a morde, mama sangue. Nesse momento, a ficção transborda na realidade. Talvez a mais marcante do filme, essa cena nos conta muito mais do que sobre uma lenda do monstro adaptada ao contexto urbano.

Em *Suíte Tóquio* a simbologia do monstruoso aparece através da relação de Maju com a religião. Devota de Nossa Senhora Aparecida, a quem carinhosamente apelida de Nega, a babá desenvolve uma relação de comunicação com a santa, através de presságios e aparições, entendidos como recados que a santa lhe dá. Em dado momento da trama, quando ela e Cora estão numa parada da estrada em direção a Mandaguaçu, acabam perdendo o ônibus por um capricho da menina. Sem bateria de celular, sem a mala e sem a Nega, que havia partido junto

com a condução, Maju resolve caminhar pela estrada com Cora a fim de chegar na cidade mais próxima e comprar outra passagem para seguir adiante. Se deparam com uma casa abandonada, em ruínas e permanecem ali por um tempo, até que Maju sente um presságio ruim e chama a menina para irem embora. Na saída, encontram um cachorro, que Maju imagina ter sido dos antigos donos. No entanto, o estado debilitado do animal a assusta, sobretudo quando ela descobre, nos papéis antigos, que o local estava abandonado há quase vinte anos. Maju então associa a imagem daquele animal a algo demoníaco, um mau presságio.

Mais adiante, quando se vê obrigada a descansar num quarto de motel com Cora, a única opção naquele momento, e diante de um chlique da criança, que pela primeira vez chama pela mãe desde que saíram de casa, Maju vê a mensagem da Nega através do espelho de teto do motel. Em sua narração:

Meu nosso Senhor, você tá comigo?, digo, e olho pra cima, e então vejo uma imagem estranha. Nem Jesus, nem a Nega, nem o teto, nem o céu. Vejo eu, a Nossa Senhora despedaçada e a Cora pelo espelho. E ao ver a gente percebo que a Nossa Senhora e o Jesus Cristo estão falando comigo, porque perder o ônibus foi um sinal, perder a naninha e a Nega foi um sinal, ver o cachorro do tinto na estrada foi um sinal, a imagem quebrada foi um sinal, e o espelho também é (MADALOSSO, 2020, p. 136).

Em ambas as narrativas, cuidado, medo e sacrifício estão a todo tempo friccionados, sobretudo nas personagens de Clara e Maju. Soraia de Melo (2011), ao discorrer sobre o engendramento da ética do cuidado, remete à ideia do cuidar do/a outro/a como negar-se. A demarcação da esfera do cuidado no recorte de gênero envolve dar conta da alteridade, o que pressupõe também uma invisibilização de si. E porque o cuidado confunde trabalho e afeto, a invisibilidade se coloca num duplo espectro: não se pode questionar os problemas com o trabalho refugiando-se nas questões pessoais, já que ambas as esferas se confundem. Sendo assim, o trabalho de cuidar exclui duplamente do poder e da política. Entre corpo-objeto, do trabalho, corpo-afeto, do carinho, e corpo-abjeto, dos lugares de rechaço e abominação (VIEIRA; ALMEIDA, 2019), a incorporação do imaginário das babás aparece num lugar de recusa, uma recusa social à visibilidade.

MATERNIDADE E A SOLIDÃO ENTRE FUGA E RESIGNAÇÃO

Jurema Brites (2007) concentra sua discussão na desigualdade implicada no trabalho reprodutivo, isto é, aquele que engendra aspectos emocionais e psíquicos no cuidado com os

Em paralelo à abordagem do cuidado, é interessante trazer algumas questões referentes à maternidade. Através das personagens de Ana e Fernanda, que papéis podemos pensar para as mulheres, a partir dos lugares sociais que elas ocupam, da condição de branquitude que atravessa a ambas e de como encaram a maternidade? Se a ética do cuidado para mulheres que exercem a função de babás se dá na precarização das condições de trabalho, exploração da mão-de-obra e zonas conflituosas de afeto e abjeção, sobretudo quando racializadas, para aquelas representadas nas personagens das patroas, o discurso de controle de seus corpos se faz por via da realização de sua condição de mães.

Isso se dá porque, tal como apontado por Lélia González (2020), nosso legado escravocrata também define um imaginário histórico da mulher branca, que é o de submissão aos maridos, reprodução e recato. Um legado que vem do modelo das cortes europeias, em acordo com o projeto colonialista que funda as elites brasileiras. Não à toa, recentemente, a expressão “bela, recatada e do lar^[1]” apareceu para nominar as virtudes da então primeira-dama Marcela Temer, no cenário político conservador e de retrocessos que passa retomar o poder no país a partir de 2016. Essa rotulação repercute na versão contemporânea da *sinhá* de outrora. E funciona como mantenedora da mulher branca no ambiente do privado. À mãe preta, o status de subalternidade atinge camadas mais profundas de discriminação, ou mesmo de desumanização. Ela deixa de cuidar de seus filhos e filhas, para “tomar conta” dos bebês e crianças na casa da elite, onde é duplamente subjugada e encarcerada num local que não constitui a sua casa, mas continua sendo privado. No caso da mulher branca e de classe média, o recato e os bons modos são atributos associados a um imaginário de conduta aceitável e têm sua concretização na maternidade.

Como nos traz Silvana Bittencourt (2019), discursos que conectam os corpos de mulheres à natureza vêm encontrando por via da maternidade uma forma de justificar certa “plenitude existencial” para as mulheres. “Experiência essa que durante muito tempo funcionou como um padrão cultural feminino, responsável por reduzir as mulheres a seres naturalmente destinados à reprodução” (BITTENCOURT, 2019, p. 263). Isso significa dizer que a condição da maternidade passou a ser construída como necessária a *todas* as mulheres. Uma inerência à própria condição do feminino. No discurso de uma determinação biológica, isto é, de que as mulheres “naturalmente” nasceram para procriar, ser mãe veio servindo como um fator de conexão primeira das mulheres à esfera do cuidado. Como consequência, liga-se a outros parâmetros, como o da passividade, da paciência, do zelo e de pertencimento ao espaço privado.

Por tal acepção, percebemos como a maternidade se constitui como condição implicitamente compulsória às mulheres. Conectando com o imaginário das personagens de Fernanda e Ana, é fácil perceber, em ambas as personagens, esse peso. Apesar de ser chefe de família, quem trabalha fora e “sustenta” a casa, Fernanda não se liberta da relação de culpa: ela não sabe lidar

com a filha e não quer para si a tarefa de mãe. E essa relação entre autopenitência e compensações permeia sua narração ao longo de todo o livro. Em um episódio que narra, Fernanda conta sobre quando Cora lhe bateu repetidamente no rosto, durante um voo indo até São Paulo, por um motivo banal. Na reflexão da personagem:

Fiquei pensando de onde vinha a raiva que minha filha sentia de mim. Uma raiva por ser subjugada, talvez a mesma que eu sentia por ser subjugada pelo papel de mãe. E Cora sentia isso. Ainda que não saibamos de tudo, sempre sabemos de tudo. Ela deve ter percebido, inclusive, minha angústia por uma decisão que também dizia respeito a ela. Por volta daqueles dias, eu havia recebido, do canal de tevê em que trabalhava uma proposta para deixar de ser diretora de conteúdo e me tornar produtora executiva, o cargo mais alto do escritório no Brasil. A princípio eu disse não, porque sabia que, [...] teria muito pouco tempo para minha filha. Mas claro que não fiquei em paz com a decisão (MADALOSSO, 2020, p. 26).

O trecho acima reflete um dilema vivido por muitas mães: a difícil conciliação entre filhos/as e trabalho. E essa construção vai além, porque está, antes, colocada no questionamento da maternidade. Da cena para a experiência, tal questão está presente para muitas mulheres. Isso porque a maternidade reitera uma performatividade ligada ao arquétipo da mulher e feminina, é reforçada no âmbito familiar e alicerçada através de diversas pedagogias culturais com as quais as mulheres entram em contato desde muito novas.

Em *As Boas Maneiras* (2018), a personagem de Ana – seu *background* construído a partir da origem numa família do campo e conservadora – apresenta de forma quase caricata as expectativas sociais baseadas em gênero. Já no início do filme, ela narra a Clara sobre o curso de etiqueta ao qual teve de se submeter quando moça. Levanta-se da mesa de jantar, pega um livro e coloca na cabeça, tentando caminhar sem deixá-lo cair. O livro cai e ela diz: “Como cê vê, não adiantou muito” (AS BOAS..., 2018, 14’38”). De fato, a solidão da personagem, isolada em São Paulo e abandonada da rede afetiva familiar, decorre do “não adiantou”. Ao longo da trama, ela vai nos contando a respeito de sua não adequação a tais expectativas, nos levando a perceber que ela não era conivente com a conformação no imaginário da “boa moça”.

Em dado momento da narrativa, o filme se torna uma animação em 2D, com referência a quadrinhos, quando Ana narra o encontro com o pai do filho que gesta. Ela diz ter saído sozinha para dançar, num “bar de peão” em Goiás Velho^[2], onde o conheceu. Através de sua narração, as imagens fixas vão passando na sequência dos acontecimentos, quando ela conta que foi com o homem para o “Morro do Macaco”, um lugar ermo, onde tiveram relações sexuais e ela adormeceu em seguida. No momento posterior, acorda com rosnados, o homem com quem havia ficado não estava mais no carro. Ela pega a arma e atira. O bicho foge, e ela consegue ver seus olhos brilhando na mata. Em seguida, descobre que está grávida. A simbologia da monstruosidade, nesse sentido, está também em sua gravidez, que vai aparecer como impossibilidade.

Como narra a Clara, ao descobrir que está grávida, o pai a manda para São Paulo a fim de realizar um aborto clandestino, mas ela “não consegue”. E rompe a relação com o noivo, que, traído, a expõe nas redes sociais, ratificando seu “cancelamento” para com seu ciclo de afetos. A recusa em fazer o aborto aparece dubiamente: por um lado, enquanto uma libertação de um casamento que ela não desejava. Por outro, reforça a reiteração da maternidade como condição compulsória, atada a todos os padrões morais que ligam a mulher ao “ser mãe”. Não à toa, a interrupção da maternidade indesejada através de um aborto carrega tantos tabus e julgamentos direcionados às mulheres.

O fato é que, ao longo da trama, a maternidade vai se apresentando para Ana como cada vez mais inviável. Sua estranheza e angústia aumentam, transparecendo um sentimento de que algo não está certo. Obviamente, o filme indica tal pressentimento em função do filho monstro que ela espera. Contudo, a simbologia vai além. E, no momento em que entra em trabalho de parto, ela ingere de uma vez o frasco inteiro de ansiolíticos que o médico lhe havia receitado. Tornar-se mãe concretizou-se em inviabilidade. Seu ventre foi rasgado pelo filho, mas ela já havia decidido antes.

A partir da história de Ana, é interessante observar outra característica inscrita na condição da maternidade: o isolamento. Como sugere Soraia de Melo (2011), o princípio da maternagem imprime nas mulheres a escrita do cuidado de modo diferente de como se dá com os homens, pais. Lélia González, inclusive, quando discorre sobre a paternidade entendida num contexto social, afirma que “[...] ela se caracteriza pela escrita da ausência” (2020, p. 89). Tomadas como sujeito responsável, enquanto o pai é o sujeito que tem a opção de se ausentar, o isolamento marca tanto as mães que assumem um cuidado integral, já que se resignam no lugar do privado como seu espaço primordial, quanto na postura da mãe resiliente que recusa a maternagem. Nesse último caso, o isolamento está na disfunção ou não correspondência a expectativas sociais. Em um caso e em outro, sentimentos como culpa, medo e insegurança afloram. É o que podemos observar tanto na trajetória de Ana, em *As Boas Maneiras* (2018), isolada de sua rede afetiva em decorrência da gravidez, quanto na de Fernanda em *Suíte Tóquio* (2020), aprisionada na culpa por seu senso de não correspondência à maternidade.

Um dos trechos do livro que vale ressaltar, inclusive, é justamente o motivo que faz com que Fernanda decida demitir Maju. A patroa havia esquecido de uma festa de aniversário, da colega da filha, no dia da folga para “visita íntima” da babá. Contrariada por chegar em casa e se dar conta de que teria de levar a filha à festa, ela insiste para que Maju não goze da folga, mas a babá não aceita, pois estava cansada, ou, como ela coloca quando narra o episódio, queria ir para casa para poder sentar no sofá^[3]. O fato é que Fernanda se vê obrigada a ir. Chegando lá, a personagem olha as outras mães no entorno e lemos o seguinte trecho:

Ter filho era uma porrada tão forte que atirava cada uma num canto do ringue, com estrelas rodando em torno da cabeça. Sem saber mais quem eram, resvalavam em extremos. Ou se anulavam sexualmente, ou seu desejo recrudescia. Ou mergulhavam no trabalho, ou não sabiam mais o que fazer da vida, largando a carreira para tentar outros negócios, ou viver crises existenciais que podiam durar anos. E tão inseguras na sua tarefa materna que precisavam implodir as semelhantes. Era a isso que eu assistia naquele momento, todas fazendo um exercício tão comum entre nós, comentar procedimentos duvidosos ou lamentáveis de outras mães. [...] Desqualificando o outro, atenuamos a sensação constante de estarmos sendo péssimas mães. Eu não fugia à regra, tinha as fraquezas de todas e ainda um dedo compulsivo, que não parava de olhar as mensagens (MADALOSSO, 2020, p. 130).

As mensagens que a personagem checa sem parar são as de Yara, sua amante. Presa à culpa por não corresponder às expectativas como mãe e esposa, Fernanda se apaixona pela diretora de uma das séries que produz. Como é colocado por ela ao longo da narração, a liberdade da outra é justamente o que a fascina. A ausência em si. Em diversos momentos da trama, ela cogita a possibilidade de largar tudo para ficar com a amante, ao mesmo tempo em que se dá conta dessa impossibilidade, reconhecendo que Yara nunca se encaixaria no modelo aprisionado de relação que Fernanda construiu para si.

É pertinente pensar em como ambas as narrativas, filme e livro, enfatizam o relacionamento homoafetivo. Ana e Clara, Yara e Fernanda: tanto em uma como em outra, o afeto lésbico parece funcionar como uma recusa, no viés afetivo, à contraposição pelo outro homem. Teresa de Lauretis (1987) faz remissão à técnica cinematográfica do *space-off* como um recurso utilizado nas pedagogias culturais entendidas enquanto tecnologias de gênero. A autora lança mão do termo como um aparato discursivo que seria próprio de uma poética feminista que vá além, na relação entre autorrepresentação e subjetividade, das narrativas referenciadas no universal masculino. Isto é, propõe que a poética do feminismo componha através do “[...] espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1987, p. 32). Trata-se de escancarar o espaço *irrepresentável* da diferença fora da visão androcêntrica. Em ambas as narrativas, os homens ou o masculino não aparecem como elemento central. São os dilemas próprios às condições de mulheres que emergem nas duas tramas, inclusive em seus atravessamentos amorosos, ainda que tangenciadas por normatizações que venham de relações de poder, ou mesmo da monstruosidade que representam. Desse modo, cabe pensar o que dessas relações entre essas personagens mulheres vem transbordando na experiência.

INTERSECCIONALIDADE E COMPLEXIDADE NAS RELAÇÕES SEGREGADAS ENVOLVENDO GÊNERO, CLASSE E RACIALIZAÇÃO

O conceito de interseccionalidade emerge do *Black Feminism* na década de 1970, como uma crítica ao feminismo branco, ao imaginário essencializado da condição de “mulher” e reivindicando a relação indissociável do gênero com outros demarcadores – sobretudo raça e classe – na luta política relacionada às mulheres. Isso, porque o cruzamento de um ou mais desses demarcadores incide em distintas relações de poder, sendo muitas vezes inconciliáveis para considerarmos “mulheres” numa mesma categoria.

Nas diferentes abordagens ou enfoques que discutem a interseccionalidade como uma resposta aos processos de estratificação social, Hirata (2014) destaca o fato de que, apesar de significativas diferenças que possam engendrar cada um possível, o que consubstancia a interseccionalidade é a não hierarquização de qualquer forma de opressão sobre outra e o entendimento de que, quanto maior a identificação de estratificações, maior também é o grau de opressão. Assim, a perspectiva do trabalho doméstico associado ao cuidado, entendida interseccionalmente, vai indicar que tal competência será tanto mais compulsória, quanto maior for o espectro de vulnerabilidade, socioeconômica e racial, atribuída à mulher.

Se, por um lado, é certo pensar que os diversos estágios de estratificação nominados na interseccionalidade não são fixos e podem mudar de acordo com uma geografia da distribuição dos poderes, por outro, há também contextos em que um investimento sistemático de apagamento dessas estratificações leva alguns demarcadores a serem relativizados sem que, contudo, deixem de agir como legitimadores de desigualdade. No Brasil, por exemplo, como aponta Lélia González (2020), o mito da democracia racial, além de invisibilizar o legado de violência deixado para pessoas negras através de nossa história escravocrata, também subnotificou o fosso de exclusão pela categoria de identificação racial chamada “pardos”. Numa dupla inscrição, tal categoria primeiramente serviu para reforçar a lógica racista, pulverizando na palavra “pardo” o preconceito contido na identificação como “negro/a”. Em segunda instância, como consequência, o termo “pardo” também serviu como atenuante de outros demarcadores de exclusão e estratificação impostos às pessoas “não-brancas” e “não-pretas”. Ou seja, na perspectiva interseccional, não podemos deixar de considerar o fato de que a categoria “pardo” não isenta de processos de discriminação racial, tampouco da alocação de tais sujeitos aos bolsões de pobreza.

Voltando às narrativas aqui abordadas, se em Clara sua condição de mulher negra deixa evidente os traços de exclusão pelo quais a personagem passa, em Maju, tais processos são colocados sobretudo através da classe. Entretanto, o romance nos oferece situações para pensarmos em como os processos de exclusão de classe são também racializadores. Quando

chega na delegacia para prestar queixa do desaparecimento de sua filha, Fernanda descreve Maju como uma mulher branca. Esse dado, porém, é contrastado com a percepção de Maju, que nomina seu cabelo em diversos momentos de “piaçava”, remetendo a um cabelo crespo. Trazendo tal dado, percebemos que a personagem de Maju adentra na discussão sobre o que define socialmente a categoria “pardo”, na qual o livro nos leva a crer que a personagem se enquadra. O que isso quer dizer? Ora, apesar de o princípio da consubstancialidade desierarquizar as camadas de estratificação, em alguns contextos, como é o caso do Brasil, é possível verificar que um demarcador interseccional está normalmente atrelado a outro, como é o caso de pobreza-racialização.

Portanto, vale considerar que, como um demarcador evidente, o sexo-gênero aparece enquanto marca de estratificação imediata quando tratamos do cuidado, já que ele se configura por diferentes caminhos como compulsório para as mulheres. Podemos, por exemplo, observar essa marca nas personagens tanto de Fernanda e Ana, quanto de Maju e Clara. No entanto, esse cuidado tem processos mais profundos de estratificação que não podem ser secundarizados. Apesar da culpa incessante, Fernanda abdica do cuidado porque o delega a Maju. Por outro viés, Ana também delega a Clara a necessidade de cuidar dela enquanto está gestante, e posteriormente tal atribuição se estende com Joel.

De forma análoga, na perspectiva do cuidado, por uma conjuntura do machismo estrutural, a condição de sexo-gênero também não se separa daquela de classe, já que, como vimos, o recorte de sexo-gênero veio historicamente estabelecendo o âmbito do privado como espaço de atuação das mulheres, no qual o trabalho doméstico não é rentável ou visibilizado. Indo além, no âmbito mais específico do trabalho remunerado – e precarizado – que envolve o cuidado doméstico, sintetizado na figura da “babá”, não há como o demarcador de raça estar dissociado. Pelo apresentado, é fácil perceber como personagens tais quais Maju e Clara fabulam de maneira tão real o nosso contexto, ainda que através de um realismo fantástico, como é o caso de *As Boas Maneiras*, ou se aventurando na narrativa de viagem em *Suíte Tóquio*. Por isso, histórias como as aqui cruzadas para análise são formas de nos fazer refletir sobre as estratégias de combate às opressões diversas e sobrepostas, entendidas sob a perspectiva da interseccionalidade.

A naturalização da relação público-privado funda uma distinção de gênero. Ou seja, a construção do imaginário do homem-aventureiro-trabalhador-provedor é construída em contraste ao da mulher-passiva-dona-de-casa-dependente. Numa relação histórica, tais figurações, que se construíram como algo inato por inclinações naturais ou biológicas, servem não somente à manutenção da máquina capitalista, mas também “justificam o esforço de instituições conservadoras na manutenção da tradicional divisão sexual do trabalho” (DE MELO, 2011, p. 10). Isso para dizer que, a relação de cuidado incide como cárcere e manutenção das relações desiguais

de sexo-gênero duplamente para mulheres brancas de classe média e, quando intersectado no trabalho doméstico terceirizado, para aquelas que exercem o papel de babás, em sua maioria mulheres negras ou pardas e de classes menos favorecidas.

Em ambos os casos, da dona-de-casa de classe média (alta) e da babá, trata-se de um trabalho, invisibilizado, encerrado no ambiente privado e enredado contraditoriamente na perspectiva dos afetos. A diferença – e o problema –, porém, reside na intersecção dos demarcadores de raça e classe, que põe outras camadas de violência em cena, envolvendo desigualdades que incidem para além do binarismo de sexo-gênero. Isso se dá porque, se consideramos o trabalho doméstico terceirizado das babás, as mulheres brancas de classe média (alta) se constituem como agentes de exploração e manutenção das relações de opressão.

Tanto em *As Boas Maneiras* quanto em *Suíte Tóquio* essa relação descrita sangra da ficcionalidade e incomoda, porque nos desvela esse cativo, que permanece sendo reiterado e invisibilizado nas práticas cotidianas de muitas famílias brasileiras. Quando, por exemplo, Fernanda reflete sobre os traços da pobreza em Maju, ela nos conta dessas relações de poder para além do livro. Nas palavras da patroa: “Acho curioso, ela que é tão caprichosa, que ganha um salário tão bom, ter um vestuário tão roto. Talvez seja a pobreza, essa marca que nunca sai de ninguém, não importa quanto a borracha do dinheiro tente apagá-la” (MADALOSSO, 2020, p. 173). No imaginário da personagem, não há – ou há de forma esparsa – a consciência de seu lugar de opressora. Nesse sentido, sua narração aplaina as camadas sobrepostas de estratificação.

Já no filme, no qual se relacionam Clara e Ana, o afeto íntimo não exclui a servidão da primeira em relação à segunda. A narrativa explicita a todo momento tal desigualdade, o que vai nos causando mais estranhamento na medida em que a intimidade se estreita entre as duas. Até o final da primeira parte do filme, quando Ana morre, ambas permanecem afirmando seus papéis de patroa e empregada, e a lógica exploratória que envolve tal relação não é amenizada.

Assim, ainda que não abarcando todo o espectro de discussões que essa temática prevê, podemos concluir sobre como a forma de enfrentar politicamente as relações de cuidado não pode estar dissociada das relações de dominação, privilégio e opressão. Estas são previstas não apenas na divisão sexual do trabalho, mas numa mirada interseccional sobre o próprio demarcador de sexo-gênero, no caso, a categoria das mulheres. Implica, portanto, abordarmos como regimes diferentes do cuidado engendram também distintas relações entre poder e afeto, envolvendo quem cuida e quem é cuidado/a. Com isso, através do cruzamento entre as ficcionalidades em *As Boas Maneiras* e *Suíte Tóquio*, procuramos mostrar tal centralidade sob uma perspectiva interseccional que das narrativas sobejam em nosso cenário cotidiano.

Num momento do Brasil em que vivenciamos retrocessos em relação às pautas de equidade social e direitos humanos num sentido amplo, com o aumento do desemprego e precarização do

trabalho, no qual a parcela mais prejudicada corresponde às mulheres negras e não brancas de classes populares, é interessante pensarmos em como as relações contraditórias e inquietantes dessas fabulações funcionam como dispositivos políticos, de reflexão e questionamento. Se é certo que tais tecnologias de gênero não garantem uma solução ao contexto, ao menos abrem feridas no investimento sistemático que visa a naturalizar as disparidades apontadas.

REFERÊNCIAS

AS BOAS Maneiras. Direção e roteiro: Juliana Rojas, Marco Dutra. Produção: Maria Ionescu, Sara Silveira, Clément Duboin, Frédéric Corvez. São Paulo: Imovision; Dezenove Som e Imagens; Urban Factory; Good Fortune Films; Globo Filmes, 2018. (135 min), son., color.

BABO, Maria Augusta. Ficcionalidade e processos comunicacionais [Conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, [on-line], p. 1-10, 1996. Disponível em: <tinyurl.com/9cwx6wkb>. Acesso em: 13 mar. 2021.

BITTENCOURT, Silvana. M. A Maternidade para um cuidado de si: desafios para a construção da equidade de gênero. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 24, n. 47, p. 261-281, jul./dez. 2019

BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 29, p.91-109, jul./dez. 2007.

DE MELO, Soraia C. Um trabalho naturalmente feminino? Discussões feministas no Cone Sul (1970-1990). **Revista Tempo & Argumento**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 210-231, 2011.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun. 2014.

LAURETIS, Teresa de. **The technologies of gender**: essays on theory, films and fiction. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, [on-line], 17 abr. 2016. Disponível em: <tinyurl.com/ncn4hvf2>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MADALOSSO, Giovanna. **Suíte Tóquio**. São Paulo: Todavia, 2020.

VIEIRA, Nanah S.; ALMEIDA, Tânia M. C. de. O trabalho doméstico e as babás: lutas históricas e ameaças atuais. **Revista Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 22, n. 1, p. 135-156, jan./jun. 2019.

-
- [1] Expressão que gerou polêmica, a partir do título de uma matéria da Revista Veja, publicada em 18 de abril de 2016, que traçava um perfil para a então primeira-dama do Brasil, Marcela Temer, como mulher exemplar, por cumprir com os requisitos de acomodação nos papéis de mãe e dona-de-casa (LINHARES, 2016, on-line).
 - [2] De fato, dançar é algo que atravessa a corporificação da personagem, pois a vemos fazendo isso em diversos momentos do filme, em casa.
 - [3] Fazendo uma alusão indireta sobre como o corpo abjeto da condição de babás se manifesta nos espaços de convívio que são interditados a elas, como a cama da patroa/patrão ou o sofá.