

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
(PPG-CINEAV)**

ANGÉLICA MARINA RODRIGUES

**PERSPECTIVAS FEMINISTAS E DECOLONIAIS
SOBRE A JORNADA DA HEROÍNA:
UM ESTUDO SOBRE *ROMA* (2018) DE ALFONSO CUARÓN**

CURITIBA

2022

ANGÉLICA MARINA RODRIGUES

**PERSPECTIVAS FEMINISTAS E DECOLONIAIS
SOBRE A JORNADA DA HEROÍNA:
UM ESTUDO SOBRE *ROMA* (2018) DE ALFONSO CUARÓN**

Texto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II. Linha de Pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Priori

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Rodrigues, Angélica Marina
Perspectivas feministas e decoloniais sobre a jornada
da heroína : um estudo sobre Roma (2018) de Afonso
Cuarón . / Angélica Marina Rodrigues, 2022
85f..

Dissertação (Mestrado– Universidade Estadual do
Paraná – Mestrado em Cinema e Artes de Vídeo. -PPG-
CINEAV UNESPAR.

Orientadora : Prof^a Dr^a Claudia Priori

1.Jornada da heroína. 2. Feminismo decolonial.
3. Representações de gênero. 4. Teorias do cinema.
4. Análise fílmica.. I. T. II. Universidade Estadual do

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

ANGÉLICA MARINA RODRIGUES

**PERSPECTIVAS FEMINISTAS E DECOLONIAIS SOBRE A JORNADA DA
HEROÍNA: UM ESTUDO SOBRE ROMA (2018) DE ALFONSO CUARÓN**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 07/07/2022.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



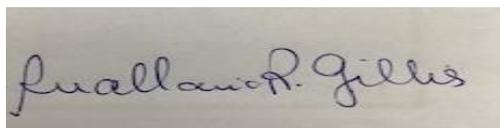
Profa. Dra. Claudia Piori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Ana Maria Rufino Gillies

Membro Externo (PPGH/UNICENTRO)

Dedico este trabalho a minha mãe, que heroicamente sustentou seus três filhos sendo trabalhadora doméstica durante alguns anos de sua vida.

AGRADECIMENTOS

As palavras a seguir talvez sejam as que mais aguardei escrever em toda esta pesquisa. Me imaginei escrevendo-as diversas vezes, mesmo quando ainda estava bem longe de concluir este estudo. Isso porque cada gesto de apoio, incentivo e carinho destinados a mim ao longo desse mestrado, me fortaleceram de tal forma que muitas vezes desejei registrar imediatamente a gratidão que sentia, a fim de garantir a intensidade do sentimento.

Começo agradecendo a minha irmã, Juliana Rodrigues. Companheira leal, fonte de inspiração e força, que sempre emanou vibrações de apoio e confiança pra mim. Quando muitas vezes pensei em desistir, foi ela quem me ajudou a seguir em frente e acreditar na importância desta pesquisa.

Agradeço a meu pai Anselmo Rodrigues, que há tempos me incentivava a retornar às salas de aulas e continuar estudando. Sou grata por ter semeado em meu coração a paixão por adquirir conhecimento. Você me inspira.

Agradeço também a minha mãe Alice Mendes, que sempre acreditou no meu potencial, na minha paixão por fazer cinema e que continuamente segue me incentivando a superar as dificuldades do caminho para alcançar os meus objetivos.

Gratidão também ao meu irmão Anselmo Rodrigues, que embora seja um homem de poucas palavras, sempre está torcendo por mim.

Agradeço também ao Daime, ao Mestre Irineu, a Deus, a Mãe Celestial e a toda irmandade do Céu da Nova Vida, família espiritual que sempre esteve ao meu lado me dando forças para atravessar este período com resignação, fé e amor.

Também agradeço aos/às professores/as e colegas de mestrado, que mesmo com a distância imposta pela pandemia, se mostraram valiosos/as companheiro/as. Diversas vezes compartilhamos dores, alegrias, angústias e dificuldades, sempre com muita empatia e afeto. Estas trocas, embora todas virtuais, foram sempre muito verdadeiras e isso fez toda diferença.

Agradeço aos meus gatinhos Mimo e Galochinha, que inúmeras vezes me acompanharam com ternura na escrita de vários parágrafos desta pesquisa.

Agradeço a minha orientadora Professora Doutora Claudia Priori, por sua sensibilidade, acolhimento e orientação afetuosa. Junto com você, sinto que cresci não só como pesquisadora, mas também como pessoa e como aluna. Sou grata por sua disciplina, gentileza e atenção.

RESUMO

A presente pesquisa busca identificar e analisar quais fatores influenciam Cleo, protagonista do filme *Roma* (2018) do diretor mexicano Alfonso Cuarón, não ser capaz de realizar inteiramente “A jornada da heroína”, percurso arquetípico proposto pela psicoterapeuta junguiana Maureen Murdock (1990), que se apresenta como uma ferramenta possível à construção de narrativas fílmicas orientadas da perspectiva das mulheres. Por este modelo narratológico, compreende-se uma jornada cíclica de caráter psico-espiritual que, organizada em estágios, pontua as experiências vivenciadas pelas mulheres que anseiam integrar novamente sua polaridade feminina, outrora perdida, e curar a ferida interna causada pela cultura patriarcal dominante. Como objetivos, este estudo pretende por meio de uma abordagem feminista e decolonial, compreender como essa jornada é afetada quando realizada por uma mulher racializada, subalternizada e circunscrita em uma realidade característica de um país herdeiro de marcas deixadas pelos processos colonizatórios sofridos no passado. Como recorte teórico-metodológico, nossa pesquisa adota uma análise fílmica de abordagem narrativa, à luz dos estudos de David Bordwell (2005), e uma perspectiva feminista e decolonial amparada nas contribuições de diferentes autoras como María Lugones, Lélia Gonzalez, Ochy Curiel, Oyèrónké Oyèwùmí e Françoise Vergès. Desta maneira, este estudo aborda as razões pelas quais “A jornada da heroína” é limitada para a protagonista de *Roma* (2018).

Palavras-chave: Jornada da heroína. Feminismo decolonial. Representações de gênero. Teorias do cinema. Análise fílmica.

ABSTRACT

This research seeks to identify and to analyze which factors influence Cleo, the protagonist of *Roma* (2018), a film by Mexican director Alfonso Cuarón, not to be able to fully realize "The heroine's journey", an archetypal path proposed by the Jungian psychotherapist Maureen Murdock (1990). This path is presented as a possible tool for the construction of filmic narratives oriented from the perspective of women. Such narrative model is understood to be a psycho-spiritual cyclical journey that, organized in stages, points out the experiences women who yearn to reclaim their once lost female polarity and heal the internal wound caused by the dominant patriarchal culture go through. Through a feminist and decolonial approach, this study aims to understand how this journey is affected when carried out by a racialized, subalternized and circumscribed woman in the typical reality of a country heir to the marks left by the colonizing processes suffered in the past. For its theoretical-methodological focus, our research adopts a narrative-driven film analysis, following the studies of David Bordwell (2005), and a feminist and decolonial perspective based on the contributions of different authors such as María Lugones, Lélia Gonzalez, Ochy Curiel, Oyèrónké Oyěwùmí and Françoise Vergès. Thus, this study addresses the reasons why "The heroine's journey" is not fully attainable to the protagonist of *Rome* (2018).

Keywords: The heroine's journey. Decolonial feminism. Gender representations. Filmic theories. Film analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - A JORNADA DO HERÓI OU <i>MONOMITO</i>	25
FIGURA 2 - A JORNADA CÍCLICA DA HEROÍNA DE MAUREEN MURDOCK	32
FIGURA 3 - CLEO EM DIFERENTES TAREFAS DOMÉSTICAS.....	55
FIGURA 4 - CLEO E ADELA CONVERSANDO EM <i>MIXTECA</i>	57
FIGURA 5 - CHEGADA DE DR. ANTÔNIO EM CASA.....	58
FIGURA 6 - CLEO SENTADA NO CHÃO ASSISTINDO TV.....	59
FIGURA 7 - CLEO E ADELA ILUMINAM O QUARTO COM VELAS.	60
FIGURA 8 - CLEO INTERROMPE A REFEIÇÃO DE ADELA.	61
FIGURA 9 - CLEO APÓS ANUNCIAR GRAVIDEZ.....	65
FIGURA 10 - CLEO NO PÓS-PARTO.....	65
FIGURA 11 - CLEO NA FESTA DE FIM DE ANO.....	68
FIGURA 12 – CLEO SE RECORDA DO SEU POVOADO.....	68
FIGURA 13 – FERMÍN GRITANDO COM CLEO.....	70
FIGURA 14 – CLEO SENTADA À MESA COM A FAMÍLIA DE SUA PATROA.....	75
FIGURA 15 - CLEO SENDO ABRAÇADA POR SOFIA E FAMÍLIA.....	77

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	AS PRIMEIRAS INCURSÕES DA CRÍTICA FEMINISTA NO CINEMA	15
1.1	Psicanálise como uma ferramenta útil.....	17
1.2	Arquetípicos como possibilidades discursivas.....	22
1.3	A jornada da heroína.....	26
2	<i>ROMA (2018)</i>: TRABALHADORAS DOMÉSTICAS NO CENTRO DAS NARRATIVAS	39
2.1	Analisando a narrativa.....	39
2.2	Estrutura da narrativa clássica	41
2.3	Teorias decoloniais e feminismos.....	46
3	PERSPECTIVAS DECOLONIAIS SOBRE A JORNADA DA HEROÍNA EM <i>ROMA (2018)</i>	54
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Alguns dos estudos mais importantes dentro da teoria feminista do cinema foram concebidos por meio do profundo entendimento que teóricas como Laura Mulvey (1975) e Elizabeth Ann Kaplan (1995) adquiriram acerca das teorias psicanalíticas de Freud e Lacan. Servindo de ferramenta para que a produção de significados nos filmes adquirisse maior compreensão, o estudo da psicanálise contribuiu para que fossem revelados alguns dos mecanismos responsáveis pelo sucesso e fascínio dos filmes hollywoodianos de diferentes épocas.

As teóricas da crítica feminista do cinema perceberam que os estereótipos e as imagens que identificaram nesses filmes, tinham sua origem em fantasias e desejos provenientes do inconsciente patriarcal. Projetadas na tela, essas imagens evidenciaram seu descompromisso em contemplar inquietações e dilemas femininos, dando aos homens além do protagonismo, o poder de conduzir as narrativas, fazendo predominar o olhar masculino.

Estas produções cinematográficas, por meio de enredos e imagens, atuaram na difusão de princípios e valores próprios de sua cultura que, invariavelmente, acabaram por influenciar e colonizar o imaginário de pessoas do mundo todo. Dentro desse cinema hegemônico, iniciado no fim do século XIX, homens desenvolveram e entregaram às mulheres e à sociedade em geral, padrões, estereótipos de beleza e normas de comportamento que perfeitamente atenderam aos criteriosos desejos do inconsciente masculino.

A narrativa clássica hollywoodiana exerceu fascínio em seu público, supostamente masculino, por meio da oferta do prazer escopofílico, baseado na exploração do corpo feminino. Nessas representações vimos a ênfase das mulheres brancas em detrimento das negras, que quase sempre estiveram invisíveis dentro dessas narrativas. Essa diferenciação pode ser entendida quando pensada a partir da perspectiva da racialização. Enquanto as mulheres brancas são racializadas de um lugar de privilégios, de visibilidade social e de protagonismo na dita supremacia branca, as negras são quase sempre racializadas no lugar da inferioridade, da subserviência e da escravização, resultando na invisibilização de suas existências dentro dessas narrativas audiovisuais.

Cientes que entre a psicanálise e o cinema havia um poderoso vínculo, abordagens distintas de cunho psicológico começaram a surgir na década de 1970, especialmente nos Estados Unidos (ANAZ, 2020), e passaram a influenciar fortemente a escrita de roteiros e o campo de estudos dedicados à narrativa cinematográfica.

Baseado no conceito junguiano dos arquétipos, conceito que parte da existência de elementos universais inatos e hereditários que influenciam o comportamento humano, o mitólogo Joseph Campbell (1904) em sua obra “O herói das mil faces” (1949), desenvolve uma estrutura narrativa chamada *monomito* ou “jornada do herói”, largamente utilizada como ferramenta para o desenvolvimento de uma infinidade de histórias para o cinema. Esse modelo narrativo ilustra a trajetória arquetípica de um herói que, ao perseguir a realização de um objetivo, passa por dificuldades e provações até finalmente triunfar. A obra, embora não tenha sido concebida especificamente como uma ferramenta para a escrita cinematográfica, tornou-se um importante recurso para os/as roteiristas graças à Christopher Vogler (1949), um famoso consultor de Hollywood que compilou as principais ideias de Campbell numa espécie de manual de escrita chamado “A jornada do escritor”, lançado no ano de 1993.

Percebendo que as mulheres novamente se viram sub-representadas dentro desta estrutura arquetípica, surge um questionamento dos papéis prescritos às mulheres na obra de Campbell, motivado pelas inquietações pessoais vivenciadas pela psicoterapeuta junguiana e estudante da obra de Campbell, Maureen Murdock (1945). Em contraposição à “jornada do herói”, Murdock desenvolve um modelo semelhante ao *monomito* chamado “A jornada da heroína”, descrevendo o percurso arquetípico feito pelas mulheres contemporâneas em busca da cura da divisão interna que separa ela mesma de sua dimensão feminina.

Quando avaliada de uma perspectiva que pondera questões raciais, políticas, históricas e sociais, como os estudos decoloniais, abordagem que integra o presente trabalho, a “jornada da heroína” apresenta limitações. Longe de possuir uma aplicabilidade universal, este modelo apresenta lacunas que o impede ser capaz de representar as vivências experienciadas coletivamente pelas mulheres de forma satisfatória.

Orientado em função dessa experiência íntima vivenciada pelas mulheres, o modelo apresenta o percurso cíclico realizado pela heroína e as dificuldades que experimenta ao longo desse trajeto, como o confronto com feridas, bloqueios e limitações que carrega decorrentes de sua socialização dentro da cultura patriarcal opressiva dominante.

Considerando que, assim como as ideias de Campbell, ao serem organizadas por Vogler (2015), serviram como ferramenta para estruturar narrativas para o cinema, o presente estudo utiliza “A jornada da heroína” como instrumento analítico para um estudo aprofundado acerca da trajetória percorrida pela protagonista do filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón.

Realizamos ainda uma abordagem feminista e decolonial que leva em conta os processos colonizatórios do Norte sobre o Sul global¹, sucedidos não apenas em função de conquistas territoriais há centenas de anos, mas também pelas relações de poder e dominação que perpetuadas até hoje, caracterizam problemas estruturais de ordem social, política e econômica presentes nos países de passado colonial. Atravessada pelo gênero, raça e classe, características que não estão previstas no modelo de Murdock, a experiência de Cleo em *Roma* (2018) suscita discussões sobre decolonialidade e como estas experiências influenciam na realização desta jornada.

Desta forma, buscamos identificar e analisar as limitações presentes no modelo de Murdock por meio da seguinte problematização: Que fatores e características são observáveis no percurso de vida da protagonista do filme — trabalhadora doméstica, subalternizada, racializada de origem indígena —, que a impede de percorrer e completar a jornada da heroína?

No primeiro capítulo, algumas das principais discussões que permearam a crítica feminista do cinema são apresentadas por meio das teorias desenvolvidas por

¹ O termo “Sul Global” aqui é empregado no sentido de ultrapassar uma classificação estritamente geográfica. Parte-se de um conceito de agrupamento histórico-sociocultural, que coloca as Américas do Norte e do Sul como territórios bastante distintos. Enquanto a América do Norte foi colonizada por povos Anglo-saxões, a América Central e do Sul foi colonizada por espanhóis, portugueses e franceses, sendo este o motivo do México aqui ser classificado como um país Latino.

Laura Mulvey (1941), Teresa de Lauretis (1938) e Elizabeth Ann Kaplan (1936). Posteriormente, a “Jornada do Herói” — estrutura mítica criada por Joseph Campbell em 1949 e popularizada pelo roteirista Christopher Vogler nos anos 1990. E em seguida a “Jornada da heroína” — modelo mítico inspirado na estrutura de Campbell e focado na experiência feminina desenvolvido pela psicoterapeuta junguiana Maureen Murdock nos anos 1990 — são analisados comparativamente buscando localizar suas semelhanças e diferenças.

No segundo capítulo, conceitos que orientam, classificam e sistematizam o exercício da análise fílmica são discutidos por meio de textos de Jacques Aumont (1942), Michel Marie (1945) e David Bordwell (1947). Em seguida, o enredo de *Roma* (2018) é apresentado junto da descrição de alguns conceitos fundamentais sobre o que vem a ser o pensamento decolonial, abordagem comprometida em romper com a influência exercida pelas matrizes eurocentradas e coloniais de poder, que hegemonicamente afetaram a cultura, as epistemologias, e os modos de viver dos povos colonizados, sobretudo os do sul-global.

No terceiro capítulo, trazendo o pensamento feminista decolonial de diferentes autoras como a filósofa argentina María Lugones, a brasileira Lélia Gonzalez, a afro-dominicana Ochy Curiel, a nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí e a francesa Françoise Vergès, a presente pesquisa busca compreender os limites e compartilhamentos entre a trajetória diegética percorrida pela protagonista de *Roma* (2018) e a estrutura arquetípica da Jornada da Heroína, supostamente mais apropriada para as mulheres.

1 AS PRIMEIRAS INCURSÕES DA CRÍTICA FEMINISTA NO CINEMA

Desde a década de 1970, o campo dos estudos de gênero vem se consolidando com a realização de pesquisas que têm tido a intenção de revelar alguns dos mecanismos ocultos que estariam presentes no sucesso e no fascínio exercido pelo cinema narrativo clássico. Estes estudos seguiram o fluxo das reivindicações encabeçadas pelos movimentos feministas, efervescentes na época, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, e tinham como objetivo enfrentar e questionar as estruturas de poder que historicamente subjagam e inferiorizam as mulheres. Reavaliar a cultura na qual haviam sido criadas e educadas era uma preocupação corrente naquele momento (KAPLAN, 1995).

A chamada onda feminista nos estudos cinematográficos, segundo Robert Stam (2003 *apud* ACSELRAD, 2015), esteve relacionada ao surgimento dos festivais de cinema de mulheres realizados em Nova Iorque e Edimburgo, e também à publicação de livros que se tornaram muito populares por tecerem críticas às representações das mulheres no cinema dominante da época.

A cinematografia clássica, sobretudo a Hollywoodiana, foi o principal alvo de crítica pela abordagem feminista, em virtude da construção das narrativas orientadas, quase sempre, por uma perspectiva masculina marcada pela necessidade de controle, objetificação e abafamento da autenticidade das mulheres.

Enquanto produto cultural que possui o poder de representar não apenas o real, mas de estimular inúmeros e fortes efeitos subjetivos (BAUDRY *apud* STAM, 2003), vimos o cinema construir estereótipos do feminino alinhados perfeitamente com valores e interesses do patriarcado, reforçando hierarquias de gênero e situando as mulheres como sujeitos sem força de ação dentro das narrativas.

Representações irreais e idealizadas de mulheres como a boa mãe, a bela sedutora, a mocinha ingênua dentre outras, tornaram-se uma espécie de norma dentro do cinema clássico hollywoodiano, legitimando, desta forma, que

[...] o modo pelo qual a mulher é imaginada nos dramas convencionais de Hollywood emerge do inconsciente patriarcal masculino. São medos e

fantasias do homem sobre a mulher que achamos nos filmes, não perspectivas e inquietações femininas (LOPES, 2002, p.212).

Embora tivessem pouca ou nenhuma correspondência com o mundo da não-ficção, a reprodução dessas fantasias do feminino nas telas, buscou ainda trazer verossimilhança por meio de suas tramas lineares e contínuas, (FERREIRA, 2018) potencializando assim, o poder e influência que exercia sobre suas audiências.

O forte apelo emocional do melodrama, por exemplo, foi amplamente explorado pelo cinema hollywoodiano e procurou enaltecer os valores burgueses da sociedade da época. Tendo a família como eixo central, este gênero ocupou um espaço significativo na cultura de massa marcando profundamente o imaginário desta geração. (FERREIRA, 2018)

Uma definição bastante precisa que nos ajuda a entender porque esta categoria de representações estereotipadas acerca das mulheres foi largamente explorada pelo cinema narrativo, surge anos depois graças às contribuições teóricas de Teresa de Lauretis (1994).

Sua inquestionável influência fez com que o cinema se tornasse muito mais que uma fonte de entretenimento, mas também uma força que impactava inclusive o modo de agir das pessoas. Diante disso, Teresa de Lauretis (1994) classifica o cinema como uma ferramenta de “tecnologia de gênero”, uma espécie de mecanismo que, ao produzir e propagar representações do masculino e do feminino de acordo com expectativas sociais, estaria continuamente ditando e afetando o comportamento de homens e mulheres.

Ao atuarem na ficção, essas personagens estariam carregando estereótipos e rótulos de papéis sociais desejáveis que, assimilados pelo público, seriam subjetivamente reconstruídos na vida real das pessoas (ALMEIDA; COELHO, 2015). Essa forte conexão entre a história e o/a espectador/a, segundo Ferreira (2018), estaria relacionada à própria natureza da narrativa cinematográfica, produto de uma série de normas, princípios, convenções técnicas e estéticas que, quando aplicadas, configuram o chamado modelo hollywoodiano clássico.

Uma das características mais marcantes deste gênero cinematográfico é a impressão de que as histórias se “contam sozinhas”, fenômeno encontrado também no discurso literário como em romances, por exemplo. Porém “[...] o filme é muito

diferente do romance pelo fato de poder mostrar ações sem dizê-las” (GAUDREULT; JOST, 2009, p.57) fato este que contribui para que o público se identifique “com as personagens seus dilemas, conflitos e desejos, suas jornadas rumo à resolução dos problemas, bem como encantar-se com a magia dessa fábrica de sonhos” (BORDWELL, 2005; XAVIER, 2005 apud FERREIRA, 2018, p.2).

1.1 – Psicanálise como uma ferramenta útil

Alguns dos estudos mais notáveis dentro da teoria feminista do cinema foram concebidos por meio do profundo entendimento que teóricas como Laura Mulvey (1975) e Elizabeth Ann Kaplan (1995) adquiriram acerca das teorias psicanalíticas de Freud e Lacan. Esta corrente de pensamento marcadamente falocentrista e masculina, serviu como uma importante ferramenta para que a produção de significados nos filmes fosse melhor compreendida.

Embora pareça contraditória recorrer a uma teoria essencialmente masculina para problematizar as representações das mulheres nas telas, Ann Kaplan defende a importância da psicanálise para os estudos feministas. A autora acredita que no processo de socialização das mulheres, dentro do patriarcado capitalista, existem segredos os quais a psicanálise contribuiu para que fossem desvendados (KAPLAN, 1995).

O vínculo existente entre psicanálise e cinema, segundo a autora, também se justifica pelo fato de o cinema ser fruto de uma demanda da própria sociedade capitalista. O desenvolvimento de modelos psíquicos de caráter restritivo pelo capitalismo, demandou a criação de uma espécie de canal de escape (cinema) para que a liberação de conteúdos inconscientes fosse realizada. Ao mesmo tempo, uma ferramenta analítica (psicanálise) que pudesse compreender este conteúdo liberado também necessitou ser criada (KAPLAN, 1995).

Trazer o ambiente familiar para dentro das narrativas foi uma maneira encontrada pela indústria cinematográfica de contemplar as mulheres nas histórias, sem necessariamente lhes dar a autonomia suficiente para que pudessem conduzi-las como bem entendessem. O melodrama, um dos principais objetos da crítica de Elizabeth Ann Kaplan (1995), pode ser caracterizado como um gênero de forte apelo emocional, permeado de conflitos e situações associadas ao dito universo feminino,

que tem no lar e nas relações que atravessam a configuração clássica de família tradicional — marido, esposa e filhos — sua elementaridade.

Este gênero dramático, que já era popular dentro da literatura, teatro e folhetins, encontrou nas telas do cinema um novo suporte para se atualizar, além de também poder veicular valores burgueses e uma ideologia patriarcal dotada de um forte apelo moralizante (FERREIRA, 2018). Engajado em advertir mulheres como estas deveriam se comportar e quais lugares estariam socialmente reservados a elas, como o lar, por exemplo, filmes deste gênero naturalmente foram associados ao público feminino. Diferente das produções focadas nos interesses e abordagens extremamente masculinas, o melodrama figurou como uma espécie de alívio ao opor-se às temáticas dominantes, como os filmes protagonizados por homens, nos quais a presença feminina estava limitada a poucos papéis de baixa relevância.

Para além de apenas mais um gênero cinematográfico à disposição do público, a britânica Laura Mulvey (*apud* KAPLAN, 1995), célebre precursora das teorias feministas do cinema, viu o melodrama como um dispositivo capaz de aplicar ações corretivas nas mulheres por meio dos seus enredos que se apresentavam enquanto modelos a serem seguidos. Esse fenômeno estaria relacionado a um processo de identificação das espectadoras com as situações mostradas nos filmes. As restrições e opressões que viviam, dramatizadas nas telas, as “educavam” no sentido de as fazer acreditar que eram não apenas normais, mas também inevitáveis.

Sendo praticamente o único gênero que ao invés de celebrar ações masculinas abriu espaço para dar protagonismo às mulheres e às suas experiências sociais, o melodrama igualmente promoveu uma confusa satisfação em suas espectadoras pois, ao mesmo tempo que estas se identificavam com as histórias e as personagens, estes filmes buscavam efetivamente reforçar estereótipos e papéis de gênero desfavoráveis a elas mesmas.

Se de um lado o melodrama figurou enquanto alternativa de entretenimento voltado especificamente para as mulheres, do outro, o cinema narrativo clássico dominado pela ótica masculina alimentou uma obsessão pelo corpo feminino sendo ambos caminhos, formas de opressão e controle a serviço do patriarcado. Nas produções cinematográficas nas quais a presença feminina voltou-se praticamente à hipersexualização dos seus corpos, Mulvey formulou discussões importantes que

explicariam a relação complexa entre o caráter dessas produções e questões profundas oriundas do inconsciente masculino. Amparada na psicanálise freudiana, a autora problematizou essas representações ao mesmo tempo em que se empenhou na busca de alternativas que pudessem libertar as mulheres desse lugar de objeto do olhar masculino que foi delegado a elas.

O pioneirismo destes estudos, trouxe ao nosso conhecimento questões extremamente relevantes como os regimes de prazer visual, conceito concebido por Mulvey (1975) presente em seu icônico artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Em uma entrevista concedida em 2005 à Revista Estudos Feministas publicada pela UFSC, a pesquisadora revela qual teria sido sua maior motivação para a escrita deste, que é considerado um dos mais importantes textos quando se discute a representação das mulheres no cinema.

Muito mais político que acadêmico, segundo a própria Mulvey, o artigo reflete as inquietações de uma época em que a efervescência dos movimentos feministas impactava as mulheres daquela geração. Reverberando até hoje, gerações de pesquisadores/as e cineastas encontraram neste texto recursos para questionar o olhar e o caráter representacional da mulher na cinematografia clássica.

A atualidade das discussões levantadas por Mulvey há quase 50 anos, continuam pertinentes e elucidam muito a problemática em torno desses discursos que foram – e continuam a ser – propagados pela cinematografia de todo o mundo.

Alicerçado sobre diferentes saberes, o trabalho de Mulvey mostra sua força através da abordagem múltipla que desenvolve. Contemplando aspectos que passam pela análise textual, estudos de recepção, políticas de identidade e a crítica da prática do cinema em si (BOER; GATTI, 2019), somos capazes de compreender a definição de “olhar” que a autora afirma ser necessário destruir.

Há na manipulação da imagem feminina a instituição de uma espécie de “jogo” entre a câmera e o olhar. Dessa composição dupla, Mulvey (1975) discorre sobre o conceito de escopofilia (ou voyeurismo), recurso abundantemente utilizado na construção de discursos visuais no cinema clássico hollywoodiano. Em relação ao olhar escopofílico, Codato e Henrique (2010), afirmam que o mesmo:

[...] tem como elemento fundador o desejo, seja ele fruto da relação estabelecida entre o sujeito filmado e o olho mecânico da câmera, seja ele o desejo projetado daquele a quem o filme quer seduzir, encantar ou fascinar, ou seja, o espectador (CODATO; HENRIQUE, 2010, p. 48).

Diante dos apontamentos de Codato e Henrique (2010), temos a compreensão de que é em função do/a espectador/a que essas fantasias exacerbadas, esse olhar escopofílico e esse modo de se fazer cinema se desenvolveram. O fascínio cinematográfico está relacionado justamente a esse jogo de “olhares”. Para Mulvey (1975), a escopofilia é um dos prazeres do cinema, uma vez que dá a quem assiste a possibilidade de “possuir” visualmente o outro de forma curiosa e controladora. Estando geralmente homens no comando dessa fantasia, este olhar foi e continua a ser construído e manipulado com o intuito de satisfazer e gerar um prazer visual agradável ao masculino, ao mesmo tempo que faz da mulher um mero reflexo das obsessões psíquicas da sociedade.

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada". (MULVEY, 1975, p.444)

Há nestas representações elencadas pela autora, evidências de que, ao mesmo tempo que a mulher é um elemento indispensável à narrativa fílmica, é também destituído de importância. Segundo Budd Boetticher, citado por Mulvey:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. E ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (BOETTICHER *apud* MULVEY, 1975, p.444).

O fenômeno da fetichização das mulheres nas telas, para Mulvey (1975), seria, deliberadamente, uma estratégia de proteção articulada pelo inconsciente patriarcal. A ameaça de castração, evocada pelo sexo feminino, pôde ser controlada mediante a transformação das mulheres neste sujeito ora agradável, sexy, passível

de punição, castigo ou digno de ser concedido como prêmio ao homem protagonista da trama.

A partir disso, entendemos que a presença da mulher no cinema narrativo clássico serviria para tornar possível o momento de “quebra” da fluidez da diegese. Ao congelar o fluxo das ações, através de alegóricos espetáculos de canto, dança ou simplesmente por sua aparição estrategicamente codificada para satisfação masculina, a figura feminina provocaria seu poder de “contemplação erótica”, potencializado pelo clima escuro e intimista da própria sala de cinema.

Ainda que as críticas de Mulvey (1975) tenham sido mais direcionadas à produção cinematográfica hollywoodiana clássica, filmes de diferentes gêneros, incluindo aqueles produzidos fora de um circuito comercial como os cults, por exemplo, também levaram para as telas representações femininas estereotipadas, e repletas de equívocos. Quando Elizabeth Ann Kaplan (1995) reflete sobre a presença, ou melhor, a ausência da mulher no discurso histórico, a dominação masculina no discurso cinematográfico revela-se como mais um pilar à serviço da sustentação dos ideais patriarcais, que constroem e posicionam as mulheres de uma maneira específica, geralmente como o “outro”.

O que podemos concluir com tal discussão é que nossa cultura está profundamente comprometida com o mito das diferenças sexuais demarcadas, chamada “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão. Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho (através dos mecanismos de voyeurismo e fetichismo, que são operações masculinas e porque seu desejo detém o poder /ação enquanto a mulher, não). (KAPLAN, 1995, p. 52)

As mulheres atravessaram décadas na condição de sujeito significativo do masculino dentro daquilo que entendemos por cinema dominante. Destituídas da capacidade de serem produtoras de significado nas narrativas cinematográficas, o sexo feminino foi representado aos moldes do inconsciente patriarcal (MULVEY, 1975). Tomado como um sistema de representação avançado, o cinema, para Mulvey (1975, p.439), “coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar”.

O chamado prazer visual, identificado nas narrativas cinematográficas e reflexo das obsessões psíquicas da sociedade patriarcal, deveria na opinião da autora ser não só desafiado como destruído. Opondo-se a este recurso o contracinema emerge no discurso da autora como a possibilidade de um cinema verdadeiramente capacitado “[...] a romper e destruir os prazeres visuais codificados pela narrativa clássica dentro da ordem patriarcal”, conforme salienta Ferreira (2018, p.5).

Ainda em relação ao contracinema, é importante destacar que:

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma mise-en-scène formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político, quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isso no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas (MULVEY, 1983, p. 439 *apud* ALMEIDA; COELHO, 2015, p.164).

1.2 – Arquétipos como possibilidades discursivas

Abordagens de cunho psicológico marcaram não somente a crítica feminista do cinema, mas também influenciaram fortemente a escrita de roteiros e o campo de estudos em narrativa cinematográfica. Enquanto a psicanálise freudiana forneceu recursos para que a produção intelectual da crítica feminista fosse desenvolvida, os estudos desenvolvidos pelo psicanalista suíço Carl Gustav Jung foram amplamente utilizados, sobretudo a partir da década de 1970, no desenvolvimento de roteiros de obras audiovisuais para o cinema.

A psicologia analítica, vertente fundada por Jung (2000), foi uma dessas abordagens que integrou a produção intelectual oriunda do campo cinema-psicanálise. A perspectiva junguiana, dentre outras coisas, promoveu uma descentralização das questões sexuais, aspecto fortemente presente no pensamento freudiano, voltando-se para questões relativas à existência de uma dimensão profunda e complexa do inconsciente humano. Esse enfoque dado por

Jung, reverbera nos estudos que associaram o fenômeno cinematográfico à psique humana, produzindo reflexões novas e diferentes daquelas que tinham Freud como ponto de partida, como por exemplo as discussões elaboradas pelas teóricas da crítica feminista do cinema.

Embora Freud e Jung, tenham concordado com a ideia da existência de um inconsciente nos seres humanos, um ponto de divergência os distanciou diametralmente. Enquanto Freud acreditava que o inconsciente era tão somente um depósito de conteúdos reprimidos ou esquecidos de natureza exclusivamente pessoal em nossa mente, Jung entendia o inconsciente como uma dimensão constituída de dois compartimentos: um mais superficial, semelhante à definição freudiana - o inconsciente pessoal, que “[...] repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo.” (JUNG, 2000, p. 15). Os conteúdos que habitam este inconsciente coletivo é o que Jung chama de arquétipos.

Baseado no conceito junguiano dos arquétipos, o *monomito* ou “Jornada do Herói”, é uma estrutura desenvolvida pelo mitólogo Joseph Campbell presente na célebre obra “O herói das mil faces” (1949), que posteriormente foi adaptada, popularizada e incorporada ao universo cinematográfico por meio do famoso consultor de roteiros de Hollywood, Christopher Vogler, mediante a obra “A jornada do escritor”, na qual descreve o conjunto de conceitos que constituem o *monomito*. Desde o lançamento da obra, em 1993, Vogler tornou-se tão influente entre profissionais da escrita, que figurou por décadas como um guia padrão de Hollywood para a arte do roteiro (VOGLER, 2015). O advento dessa publicação impactou definitivamente a maneira como a indústria cinematográfica norte-americana passou a conceber suas histórias, apostando o sucesso de bilheteria de muitas produções nas proposições de Campbell, presentes nessa espécie de manual de escrita que se tornou o livro de Vogler.

Dados recentes mostram que ainda hoje o legado do *monomito* reverbera nas produções cinematográficas e parecem apontar que sua utilização está relacionada ao êxito comercial e conseqüente sucesso de bilheteria dos filmes que o utilizam. Em seu artigo “Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries”, Anaz (2020) cita o resultado de uma pesquisa realizada pela *BoxOffice*

*Mojo*², mostrando que as dez maiores bilheterias anuais do cinema entre os anos de 2001 e 2018, trazem em suas narrativas aspectos característicos da “Jornada do Herói” e conseqüentemente a utilização dos arquétipos. Uma definição bastante precisa do que vem a ser o *monomito* de Campbell é feita também por Anaz:

[...] é a aventura de um protagonista – o herói – que sai de seu mundo ordinário, cotidiano – universo conhecido – para se arriscar em um mundo especial – universo desconhecido –, onde supera adversidades, obstáculos e desafios, ganha força e sabedoria e retorna ao mundo comum de onde partiu, depois de uma transformação que impactará esse mundo de origem. (ANAZ, 2020, p. 260)

Nas investigações realizadas por Campbell acerca dos mitos, rituais, e religiões ao redor do mundo, o autor identifica inúmeras evidências comprovando que arquétipos permeiam a vida humana há milênios, nas mais diferentes culturas. Enquanto fenômeno psíquico, Anaz (2020) afirma que o arquétipo é algo de natureza irrepresentável, porém, quando dimensões artísticas e culturais são incorporadas a ele, sua expressão emerge, materializando-se de diferentes formas, porém preservando sempre seu significado primordial, que contempla as polaridades positivas e negativas de um mesmo aspecto.

Constatada a existência de arquétipos enquanto fenômenos psíquicos que atravessam a experiência humana nas mais diferentes culturas e épocas, Campbell avança e afirma que, independentemente de especificidades como período e origem, as narrativas humanas consistem, na realidade, em um padrão único que, ordenado em etapas, configura-se como a “jornada do herói”.

² BoxOffice Mojo. Disponível em: <https://bit.ly/3dLG4eS>. Acesso em: 03 jun. 2021.



FIGURA 1 – A Jornada do Herói ou monomito

Fonte: Adaptado de Joseph Campbell

As críticas às representações das mulheres presentes nos filmes feitas pelas teóricas feministas Laura Mulvey (1975) e Elizabeth Ann Kaplan (1995), embora fundamentadas na psicanálise, têm seus significados expandidos quando analisados da perspectiva dos arquétipos. A estereotipação das mulheres no cinema é um fenômeno que evidencia a oposição entre a natureza representacional de um e outro; enquanto arquétipos são imagens e temas que derivam do inconsciente coletivo da humanidade e são universalmente entendidos, estereótipos partem de uma ideia simplificada das características típicas de uma pessoa, focando apenas uma polaridade (defeitos ou qualidades) para o desenvolvimento de uma personagem (ANAZ, 2020).

O estereotipado gênero feminino imposto às mulheres, fez com que a cinematografia norte-americana produzisse toda sorte de representações superficiais e planas acerca do que se queria definir por “mulher”, sendo esta a crítica principal das teóricas feministas do cinema citadas anteriormente.

Com o objetivo de trazer fluidez às ideias que posteriormente são apresentadas, o termo "jornada do herói" fará referência sempre ao seu autor correspondente — Joseph Campbell. Embora as discussões aqui apresentadas estejam inseridas no campo dos estudos cinematográficos e a popularização no

cinema do ciclo do herói tenha acontecido por meio do trabalho de Vogler (2015), todos os contrapontos propostos são em relação às ideias originais presentes no livro “O herói das mil faces” (1949) de Campbell.

As mulheres novamente se viram sub-representadas dentro desta estrutura arquetípica, uma vez que ela descreve o percurso de um herói (homem) e reafirma as hierarquias de gênero que, anteriormente, foram criticadas pelas teorias feministas do cinema. Orientado de uma perspectiva falocentrada e adotado como uma espécie de norma pela indústria cinematográfica norte-americana, as ideias contidas na “jornada do herói” corroboraram para confirmar a escassez de possibilidades discursivas que contemplam a natureza íntima e profunda da experiência de ser uma mulher no mundo.

Numa perspectiva crítica, em relação aos papéis prescritos às mulheres na obra de Campbell, a psicoterapeuta junguiana Maureen Murdock, na década de 1980 — em contraposição à “jornada do herói” — começa a desenvolver “A Jornada da Heroína”, um modelo que se sobrepõe ao *monomito* ao ser pensando em função da experiência íntima vivenciada pelas mulheres.

Murdock apresenta uma estrutura de trajetória arquetípica percorrida pelas mulheres que, na busca por curar a divisão interna entre a mulher e a natureza feminina, se deparam com muitas feridas, bloqueios e limitações decorrentes da experiência de terem sido socializadas em uma cultura patriarcal opressiva.

1.3 – Jornada da Heroína

Concebida não especificamente como uma ferramenta para escritores/as, a jornada da heroína, modelo proposto pela psicoterapeuta junguiana Maureen Murdock, surgiu como um caminho rumo à introspecção e à autoconsciência vivenciadas pelas mulheres contemporâneas.

Diferente das ideias trazidas pelas teóricas feministas da década de 1970, a jornada da heroína tornou-se uma das mais conhecidas contrapartes femininas da jornada do herói, ao propor uma perspectiva psico-espiritual e uma compreensão mais profunda e complexa acerca das experiências que as mulheres vivenciam no mundo.

A estruturação da jornada da heroína teve origem na coleta de inúmeros relatos de clientes de Murdock, graças a seu trabalho como terapeuta, e no particular interesse que desenvolveu acerca das crises e insatisfações de vida relatadas por essas mulheres. Fortemente influenciada por estas experiências profissionais, a escrita deste livro também está relacionada com um desejo íntimo de Murdock em tentar compreender e curar a divisão que sempre existiu entre ela e sua própria mãe.

A autora admite, logo nas primeiras páginas do livro, que sua infância foi marcada por uma intensa identificação com o pai, um renomado executivo do mercado publicitário de Manhattan, em detrimento de sua mãe, com quem sempre teve dificuldades de relacionamento. Este comportamento a fez buscar intensamente não só pela atenção e aprovação do próprio pai, mas também pela validação e reconhecimento dos homens em um mundo governado por valores masculinos. Essa profunda idealização e identificação com a cultura masculina dominante, seria a responsável por levar as mulheres a essa busca “exterior” desenfreada. De acordo com Murdock, este fenômeno normalmente acontece com as chamadas “filhas do pai” — mulheres que se identificaram fortemente com os pais ao longo da vida, rejeitando muitas vezes suas próprias mães.

Enquanto isso, os homens são estimulados a desenvolverem suas identidades a partir das projeções sociais que atribuem a eles supremacia, força e domínio. Já em relação às mulheres, sabemos que em nossa cultura circulam discursos que nos classificam como seres essencialmente inferiores, e a assimilação desse conjunto de ideias torna-se quase inevitável, e ainda seguimos sendo

[...] retratadas em nossa sociedade como desfocadas, inconstantes e emocionais demais para fazer o trabalho. Essa falta de foco e diferenciação clara nas mulheres é percebida como fraca, inferior e dependente - não apenas pela cultura dominante, mas também por muitas mulheres. (MURDOCK, 1990, p. 6)

Buscando dissipar este mito, muitas mulheres perseguem o sucesso profissional, a independência financeira e a aprovação masculina por meio de feitos que comprovem sua capacidade e suas habilidades mentais (MURDOCK, 1990). Em algum momento esses esforços levam as mulheres a uma crise, que escancara a rejeição que sentem por aquilo que internalizaram e entenderam como sendo

“feminino” - que em verdade é uma imagem distorcida da dimensão equilibrada e sadia do feminino interior.

Para melhor compreender os termos “feminino” e “masculino” aqui empregados, é válido recorrer às definições sobre o que são essas forças arquetípicas existentes em ambos os sexos - a anima e o animus, que segundo Jung:

[...] a alma costuma ser representada geralmente nos homens como uma pessoa feminina e nas mulheres como uma figura masculina. Jung chamou a essas representações de imagem da anima e do animus, respectivamente, mas é preciso procurar compreender essas noções de anima e animus de forma desvinculada aos estudos de gênero, pois se referem a princípios psicológicos que ocorrem em qualquer ser humano independentemente do gênero ou posição sexual. Como todas as pessoas possuem graus variados de identificação mais ou menos conscientes com os princípios masculinos e femininos, necessariamente, anima e animus não são determinados pelo sexo ou gênero. (ZANONI, 2015, p.45)

Não havendo outras imagens para imitar, uma crescente sensação de falta de senso de identidade passa a gerar uma crise, forçando as mulheres a mergulharem em seu interior e darem início à jornada da heroína.

Emular a jornada heroica masculina torna-se a única possibilidade para aquelas que não aceitam ocupar o lugar de inferioridade que lhes foi reservado dentro da própria cultura. Portanto, encontrar novas imagens e representações arquetípicas que inspirem as mulheres a mudar as estruturas econômicas, sociais e políticas da sociedade é necessário e urgente (MURDOCK, 1990).

Definida por este percurso que conduz as mulheres rumo a um equilíbrio entre os anseios e necessidades internas e sua polaridade masculina, a jornada da heroína é um caminho de cura que pretende levar aquelas que o percorrem à descoberta integral de si mesmas.

Os grupos de mulheres com os quais Murdock trabalhou, forneceram os recursos utilizados para a formulação das etapas da jornada da heroína. Observando que grande parte das queixas partiam daquelas com idades entre trinta e cinquenta anos, cujas trajetórias profissionais eram de sucesso como grandes empresárias, a autora identificou entre todas, por exemplo, uma imensa insatisfação diante das próprias conquistas.

Alcançar o tão sonhado prestígio profissional, acadêmico ou artístico, evidentemente proporciona às mulheres a chance de experimentarem um sentimento de poder que poucas de fato conhecem. Esta mesma sensação é usufruída com mais frequência pelos homens, considerando que determinados espaços de poder são ainda dominados quase que exclusivamente por eles.

Provar dessa sensação é uma experiência inebriante pois, a “[...] heroína é totalmente apoiada por nossa sociedade materialista, que atribui valor supremo ao que você faz. Qualquer coisa menos do que fazer ‘um trabalho importante no mundo’ não tem valor intrínseco” (MURDOCK, 1990, p. 6).

No entanto, nem mesmo a obtenção desses trunfos impede que, em algum momento da vida, a heroína pergunte a si mesma "para que serve tudo isso?". Para Murdock, há uma inversão de expectativa em relação aos benefícios desse sucesso pois

Não era isso que elas esperavam quando buscaram conquistas e reconhecimento pela primeira vez. A imagem que elas tinham da vista de cima não incluía o sacrifício de corpo e alma. Ao notar os danos físicos e emocionais sofridos pelas mulheres nessa busca heróica, conclui que a razão pela qual estão sentindo tanta dor é que optaram por seguir um modelo que nega quem são (MURDOCK, 1990, p.1).

Como se percebe, para alcançarem inserção social, sucesso profissional e objetivos pessoais, as mulheres se afastam daquilo que, no imaginário cultural, sejam inerentes às mulheres, como a maternidade, o cuidado, a fragilidade, passividade, ternura e todos os demais papéis da feminilidade prescritos a elas pela sociedade. Em um contexto definido por homens no qual o sexo feminino é oprimido, abusado e explorado em decorrência desses papéis de gênero socialmente construídos e impostos, a compreensão que as mulheres internalizam acerca do “feminino” é totalmente desvirtuada. Por rejeitarem essa definição que assimilam, uma ruptura a nível interior então acontece, fazendo com que persigam a jornada heroica masculina.

Na parte introdutória de “A jornada da Heroína” (1990) conhecemos um pouco da relação da autora com o mitólogo Joseph Campbell e porquê a discussão que tiveram em 1983, foi determinante para o desenvolvimento da pesquisa que resultou na publicação do livro de Murdock. Conforme a entrevista publicada em 2005 na CG

Jung Society do *Atlanta Quarterly News*, por cerca de três anos, os dois trabalharam juntos intermitentemente na ocasião de uma viagem que Campbell fez à Califórnia para palestrar no *Human Relations Institute*.

Estudiosa de sua obra, Murdock passa então a utilizar o *monomito* de Campbell nas sessões terapêuticas que conduz com pacientes de ambos os sexos, ao longo da década de 1980. Entretanto, a utilização deste modelo a fez perceber o quanto o *monomito* era limitado ao desconsiderar aspectos íntimos, características e as experiências vivenciadas pelas mulheres como um todo. Diante da abordagem estritamente direcionada aos homens presente na jornada do herói e das queixas vindas das suas/seus pacientes durante os atendimentos que realizou, Murdock constata que mulheres e homens, inclusive, carregam feridas profundas do feminino. A autora percebe também que, quase sempre, a busca determinada pelo sucesso no mundo dos homens estaria causando uma enorme aridez espiritual, principalmente nas mulheres.

Determinada a construir uma narrativa diferente, autenticamente voltada às mulheres e mais adequada à realidade experimentada por elas, Murdock desenvolve a jornada da heroína, narrando o percurso percorrido por aquelas que descem rumo às profundezas da própria alma que, segundo Jung “[...] é um complexo e atua como se fosse uma “personalidade” interna que exerce poder sobre o sujeito” (ZANONI, 2015, p.45).

Em 1983, a autora enfim se encontra com Campbell e lhe apresenta sua proposta, porém, para sua surpresa, o autor afirma não haver necessidade de as mulheres percorrerem a jornada, pelo motivo de que:

Em toda a tradição mitológica, a mulher está lá. Tudo o que ela precisa fazer é perceber que ela é o lugar que as pessoas estão tentando chegar. Quando uma mulher percebe o que é seu personagem maravilhoso, ela não vai se confundir com a noção de ser pseudo-homem (MURDOCK, 1990, p.2).

Na afirmação de Campbell, fica explícito que espaços secundarizados e frágeis tradicionalmente não só quiseram ser atribuídos às mulheres, como de fato foram. Diante disso, a potência da estrutura desenvolvida por Murdock se reafirma como um importante caminho para a construção de textos e discursos fílmicos mais adequados que contemplem as perspectivas e as experiências das mulheres. No

entanto, sabemos que nem todas as mulheres - especialmente as negras, trabalhadoras domésticas, mulheres pobres, etc, são protagonizadas em boa parte das produções, discursos fílmicos e até mesmo na própria Jornada da Heroína, que ao não fazer um recorte racial/social/colonial, tem a tendência de ser limitada e reprodutora de discursos hegemônicos.

Falar sobre heroínas não significa necessariamente fazer referência a personagens que protagonizam feitos extraordinários devido à sua elevada capacidade de enfrentar desafios, comumente vistas em histórias em quadrinhos ou em obras cinematográficas ficcionais do gênero aventura. A jornada de heroína descreve, na verdade, o caminho efetuado por mulheres comuns, que ao percorrerem um trajeto arquetípico rumo à cura de suas feridas mais profundas, obtém um status heroico devido a sua coragem e iniciativa.

É por isso que é tão necessário redefinir herói e heroína em nossas vidas hoje. A busca heroica não tem a ver com poder, conquista e dominação; é uma busca para trazer equilíbrio às nossas vidas por meio do casamento dos aspectos feminino e masculino de nossa natureza. (MURDOCK, 1990, p. 129).

No modelo desenvolvido por Campbell (1949), heróis cruzam o limiar rumo a reinos desconhecidos enfrentando oponentes e adversidades que visam dificultar o cumprimento dos seus objetivos. Sua jornada é voltada para o mundo exterior e enaltecida por virtudes consideradas masculinas, tais como força, coragem, superação, etc, que reforçam a perspectiva adotada por esse percurso arquetípico.

Representada por um diagrama circular, a jornada arquetípica do herói possui, a princípio, um caráter cíclico, assim como a da heroína. No entanto, sua estrutura é marcada por muitas semelhanças com os modelos lineares costumeiramente usados na estruturação de histórias narradas em três atos. A definição de um ponto de partida e um de ponto de encerramento, acabam fazendo do modelo de Campbell, uma estrutura linear que narra uma história com início, meio e fim. A crescente tensão que se constrói ao passo que o herói avança sobre os desafios que enfrenta no mundo externo, também é um fator que acentua o caráter linear deste modelo.

Isso não significa que este modelo seja necessariamente desprovido de um arco de transformação interior da personagem. No *monomito* de Campbell, essa

dimensão é também contemplada, mas se comparada ao mundo exterior, qualquer crescimento ou transformação que pertença à realidade interior, é secundária.

O caráter cíclico da jornada da heroína é bastante apropriado, pois sua proposta é narrar transformações e desafios de uma realidade interior — universo este que por não obedecer rigidamente às normas que determinem sua produção de sentido, pode ser vivenciado de maneira não linear. Sendo a descoberta de si mesma e a busca pela identidade um processo vivo, intuitivo e bastante orgânico, há a possibilidade da pessoa “[...] estar em vários estágios da jornada ao mesmo tempo.” (MURDOCK, 1990, p. 4).



FIGURA 2 – A Jornada Cíclica da Heroína de Maureen Murdock.

Fonte: Adaptado de Murdock (1990).

O diagrama acima ilustra visualmente o movimento presente na trajetória cíclica vivenciada pela heroína. Organizada em dez etapas, essa jornada tem início com a “separação do feminino”, representada pelo abandono da “mãe arquetípica”.

À mãe são associados todos os atributos negativos dos quais a heroína quer fugir, como fragilidade, delicadeza e doçura [...] o arquétipo da mãe é frequentemente denominado de inconsciente, principalmente em seu aspecto materno, envolvendo corpo e alma (MURDOCK, 1990, p.17). Embora exerçam um

papel de extrema importância para a sociedade ao nutrir, cuidar e destinar afeto aos seres humanos em formação, a sociedade ainda pouco a valoriza ou lhe dá suporte — seja financeiro, pessoal ou emocional. Essa aparente contradição entre depositar sobre as mães uma enorme responsabilidade e ao mesmo tempo desvalorizá-la pelo trabalho que exercem, estaria, para a autora, relacionada à degradação do termo “feminino” que

[...] tornou-se uma palavra contaminada. Alguns acham que é inerente à definição a obrigação de cuidar dos outros. A sociedade encoraja as mulheres a viver por meio de outras pessoas, em vez de encontrar sua própria realização. (MURDOCK, 1990, p. 23)

Dentro da cultura patriarcal dominante, pautada pelo domínio e controle dos mais fracos pelos mais fortes e eloquentes, é normal que a internalização do mito da inferioridade feminina tenha acontecido a muitas meninas e mulheres. Esse processo naturaliza a necessidade de aprovação que as mulheres têm em relação aos homens, ao mesmo tempo que faz aumentar as chances de características positivas atribuídas como sendo pertencentes ao feminino serem também repudiadas.

Identificar-se com características atribuídas ao masculino é a etapa posterior à rejeição da mãe, a segunda etapa no diagrama desenvolvido por Murdock. Para obter o almejado êxito num mundo formatado para o sucesso masculino, a heroína se empenha em “emular” o comportamento dos homens. O entusiasmo de sua busca a faz distanciar-se do contato com seu eu interior e, conseqüentemente, a reverenciar muito mais as qualidades atribuídas ao sexo oposto. Isso significa que,

Apesar dos sucessos alcançados pelo movimento das mulheres, o mito predominante em nossa cultura é que certas pessoas, posições e eventos têm mais valor inerente do que outros. Essas pessoas, posições e eventos são geralmente masculinos ou definidos por homens (MURDOCK, 1990, p.29).

Buscando desenvolver em si mesmas habilidades tidas como pertencentes aos homens, a heroína acaba tornando-se perfeccionista. Relacionado ao medo inato da inferioridade feminina, esse comportamento emerge quando compreendem que são diferentes dos homens, e que para compensar essa diferença, se faz

necessário trabalhar excessivamente e com perfeição. O resultado desse processo acaba sendo a frustração, por saberem que socialmente nunca serão reconhecidas como sendo suficientes e plenamente aceitas dentro de um mundo construído pelos e para os homens.

O terceiro estágio da jornada é marcado pelo encontro da heroína com pessoas e situações que a tentam dissuadir de dar sequência ao caminho escolhido, ou que a tentam destruir. Essas experiências desafiadoras acontecem quando a heroína realiza uma importante travessia em sua vida — abandonar a segurança da casa da mãe e do pai e ir para o mundo. Metaforicamente, a heroína adentra a noite escura e passa a vagar pela estrada das provações, enfrentando desertos e florestas escuras que a intimidam, mas que também a desafiam a encontrar uma maneira de superar suas fraquezas e descobrir seus pontos fortes.

Considerando que, culturalmente, as meninas não são incentivadas a buscarem sua independência e autonomia, mas sim treinadas a sempre anteciparem as necessidades dos outros, atravessar esta estrada das provações exige bastante da heroína pois “[...] as meninas são encorajadas a manter seus relacionamentos de dependência com os pais e família e, após o casamento, transferi-los para o marido e os filhos.” (MURDOCK, 1990, p. 49)

Esse devotamento compulsório ao outro, fez com que ao longo do tempo as mulheres vivessem sempre em um estado de expectativa, representado pela esperança de encontrar em um relacionamento romântico a ideia de completude e a resolução de todos os seus problemas, ou de encontrar no campo profissional, por exemplo, um chefe ideal que poderá auxiliá-la em sua escalada ao sucesso.

Após esta etapa de superação de obstáculos e vitórias, a heroína sente a emoção do sucesso e sua postura é validada pelo reconhecimento que recebe no quarto estágio da jornada, marcado pela dádiva ilusória do sucesso. Normalmente aqui terminaria a jornada do herói, porém, nesta versão, o apetite pela aventura move a heroína em busca de mais desafios com a finalidade de manter sua reputação. Ao longo deste caminho “[...] a mulher transcende os limites de seu condicionamento. É um momento particularmente angustiante, uma aventura repleta de medos, lágrimas e traumas.” (MURDOCK, 1990, p.61)

A obsessão da heroína em manter-se ocupada e produtiva acaba mascarando a dor crescente que provém da negligência que desenvolve em relação

aos próprios anseios e necessidades. Conquistar o almejado prestígio num mundo feito por homens e para homens requer um preço que é pago com o auto sacrifício de afastar-se do seu mundo interior.

Embora a heroína esteja muitas vezes cansada e desejosa de ser acolhida, nutrida e cuidada — em outras palavras, necessitada de um contato com seu lado feminino — a esta altura da jornada, o relacionamento com o seu masculino interior já se tornou tirânico, a impedindo de se permitir simplesmente descansar.

Para a autora, este comportamento que induz as mulheres a um auto sacrifício está relacionado ao fato de serem ensinadas a nunca desapontar os outros, gerando assim uma enorme dificuldade em dizer não, pois “muito de nossa autoimagem é investido em fazer outras pessoas felizes” (MURDOCK, 1990, p. 84). Desta forma, o verdadeiro despertar espiritual poderia enfim acontecer

Quando uma mulher consegue encontrar a coragem de ser limitada e perceber que é suficiente exatamente do jeito que é, ela descobre um dos verdadeiros tesouros da jornada da heroína. Essa mulher pode se desligar dos caprichos do ego e entrar em contato com as forças mais profundas que são a fonte de sua vida. (MURDOCK, 1990, p.69)

A firme decisão em querer estabelecer contato com seu eu mais íntimo custa a muitas mulheres sua morte simbólica na esfera cultural, isso porque não há espaço para emoções em um mundo que opera segundo uma lógica linear, racional, pragmática e sobretudo masculina. Esse processo de despertar interior é doloroso, é um sentimento de morte, que exige ressignificação de papéis, padrões de comportamentos, condutas e posturas sociais, para assim renascer a uma nova fase nessa trajetória que marca o quinto estágio da jornada.

A adoção de atributos e comportamentos sociais tidos como masculinos, para que assim sejam aceitas e reconhecidas socialmente, revela às mulheres que existem limites para o sucesso alcançado. Chega-se à constatação de que esta forma de viver é vazia, ilusória, superficial e que ao longo do tempo exige de si mesma uma traição. A heroína chega à conclusão de que “[...] Sim, ela ganhou sucesso, independência e autonomia, mas pode ter perdido um pedaço de seu coração e alma no processo” (MURDOCK, 1990, p.74).

Ao se dar conta de que o modo de vida escolhido é insuficiente e que todas as estratégias masculinas adotadas falharam, a heroína vai ao desespero, sendo esse sentimento a energia norteadora da sexta etapa da jornada. Esta crise escancara o caráter ilusório da jornada percorrida e impele a heroína a adentrar cada vez mais fundo o seu interior na intenção de recuperar aquilo que ficou pelo caminho enquanto esteve tentando agradar e alcançar a aprovação do sexo oposto.

Uma mulher desce às profundezas para recuperar as partes de si mesma que se separaram quando ela rejeitou a mãe e quebrou o espelho do feminino. Para fazer esta viagem, a mulher deixa de lado seu fascínio pelo intelecto e os jogos da mente cultural e se familiariza, talvez pela primeira vez, com seu corpo, suas emoções, sua sexualidade, sua intuição, suas imagens, seus valores e sua mente. Isso é o que ela encontra nas profundezas. (MURDOCK, 1990, p. 90).

O resultado desse processo de conscientização, que acontece após a descida às profundezas de si mesma, é um sentimento de profunda tristeza e perda que a heroína experimenta. Para Murdock, esse é um dos maiores desafios da jornada, pois aqui há uma necessidade de se permitir sentir, dar nome e lamentar a supressão da própria verdade que foi imposta a si mesma. Uma rede de apoio positiva composta por mulheres ou homens, que proporcione acolhimento diante da dor, também se faz necessária para que a liberação dessas emoções aconteça e a heroína possa então seguir em frente.

Diante disso, o sétimo estágio da jornada é marcado pelo urgente desejo de se reconectar com seu mundo interior, com sua dimensão sadia do feminino. A heroína irá em busca das atividades que promovam conexões mente-espírito-corpo, ao mesmo tempo que pode querer buscar o restabelecimento de um vínculo com sua mãe pessoal e com aspectos desse feminino interior que esteve perdido. Uma relação positiva com a materialidade do próprio corpo começa a surgir, trazendo um entendimento de que suas necessidades importam e merecem ser atendidas.

A heroína moderna tem que enfrentar seu medo de recuperar sua natureza feminina; seu poder pessoal; sua capacidade de sentir, curar, criar, mudar estruturas sociais e moldar seu futuro. Ela nos traz sabedoria sobre a interconexão de todas as espécies; ela nos ensina como viver juntos neste vaso global e nos ajuda a recuperar o feminino em nossas vidas. Nós ansiamos por ela. (MURDOCK, 1990, p.129).

A busca por restaurar esse contato com as qualidades positivas e fortes do feminino, ativa também a necessidade de verdadeiramente curar o conflito entre mãe e filha, causado justamente pela negação da figura materna que anteriormente foi praticada como forma de opor-se à própria polaridade feminina. Esse acontecimento marca o oitavo estágio da jornada. Valores, habilidades e atributos antes considerados inferiores, agora são recuperados e ressignificados. A heroína se reconecta profundamente com suas raízes e encontra forças no passado.

Prestes a concluir sua jornada, estando agora em seu penúltimo estágio, a heroína ainda encontra pelo caminho outras partes obscuras de si mesma que foram as responsáveis por governar suas atitudes enquanto esteve comprometida em servir estritamente aos ideais que regulam o mundo constituído numa visão estritamente masculina.

A força tirânica, rígida e dominadora que muitas vezes coagiu a heroína a ultrapassar seus limites físicos e emocionais para poder seguir em frente a todo custo, é representada pelo masculino interior ferido e desequilibrado, que neste momento deve ser identificado, nomeado e liberado. Essa atitude requer um sacrifício imenso, pois para muitas mulheres, isso significa ter de abdicar de apegos egóicos, como a voz que lhe dizia “[...] ‘Eu sou forte; Eu não preciso de nenhuma ajuda; Sou auto suficiente; Eu posso fazer isso sozinha’, que é a voz do herói estereotipado reverenciado nesta cultura.” (MURDOCK, 1990, p. 159)

Quando enfim compreende e se liberta da apropriação de atributos tidos como masculinos e percebe como essas questões a feriram psicologicamente, a heroína tem a capacidade de aplicar à sua identidade apenas as qualidades que lhe são apropriadas, reorientando assim seu imaginário.

Após adotar uma nova perspectiva em relação ao masculino e integrar sua polaridade feminina saudavelmente, a mulher se torna capaz de alcançar a totalidade e o equilíbrio a partir de sua natureza dual, chegando enfim ao décimo e último estágio da jornada. O êxito desse percurso inclui sua capacidade de honrar

[...] seu corpo e alma, bem como sua mente, ela cura a divisão dentro de si mesma e da cultura. As mulheres hoje estão adquirindo a coragem de expressar sua visão, a força para estabelecer limites e a vontade de assumir

a responsabilidade por si mesmas e pelos outros em um novo caminho.
(MURDOCK, 1990, p.185)

No entanto, assim como as teorias feministas do cinema, a jornada da heroína, embora traga proposições interessantes e de extrema relevância para as discussões de gênero, revela algumas limitações quando atravessada por questões fundamentais como raça e classe.

Considerando que a “dor” em comum que todas as mulheres experimentam em suas existências é a ferida deixada pelas opressões do patriarcado, motivo da divisão que há na identidade profunda de cada mulher, isto é, da separação entre si e sua natureza dual, a presente pesquisa trará no capítulo seguinte algumas das discussões que circulam nas abordagens feministas e decoloniais. Ochy Curiel (2020, pg.121) entende esse movimento como “[...] uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de “raça”, sexo, sexualidade, classe e geopolítica.”

Como forma de contribuir com a análise fílmica realizada, o pensamento crítico feminista e decolonial colabora para a compreensão dos limites da jornada da heroína enquanto estrutura que se propõe a descrever o percurso arquetípico das mulheres que buscam a integração de sua identidade feminina ferida. Como *corpus* de análise temos o filme *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, que traz uma mulher como protagonista, a qual reúne diversas características que, a princípio, não estão previstas para este modelo de Murdock.

2 ROMA (2018): TRABALHADORAS DOMÉSTICAS NO CENTRO DAS NARRATIVAS

2.1 – Analisando a narrativa

Que tipo de leitura queremos praticar quando nos dispomos a realizar uma análise fílmica? Este aparentemente simples questionamento é apontado no livro "A Análise do Filme", pelos renomados teóricos Jacques Aumont e Michel Marie (2004), como um dos princípios necessários para o estabelecimento de uma definição de análise fílmica. Os autores apresentam que um fazer analítico que se adeque à busca do/a pesquisador/a é possível através de diferentes caminhos e possibilidades. De início, três princípios fundamentais devem ser considerados pelo analista:

1. Não existe um método universal para analisar filmes.
2. Análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e estação que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável.
3. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar. (AUMONT; MARIE, 2004, pg.39)

Como se percebe, a inexistência de uma metodologia universal e o caráter "interminável" desta atividade a tornam um grande desafio aos/às pesquisadores/as interessados em realizar uma análise fílmica, pois há tempos discute-se a relevância, o rigor científico e até mesmo a importância de trabalhos acadêmicos na área do cinema e audiovisual, classificados como análise fílmica. Podemos atribuir que boa parte desses questionamentos se originam principalmente devido à ausência de uma metodologia pura (AUMONT; MARIE, 2004) que confira a esta atividade o status e o reconhecimento de "produção intelectual" dotada de rigor científico.

Diante dessas considerações, é interessante acessarmos uma definição do que vem a ser a análise fílmica a fim de compreendermos melhor a natureza e as características desta prática.

Segundo Aumont e Marie (2004), os cronistas dos primórdios do cinema ao relatarem, mesmo sem muita precisão, as primeiras sessões do cinematógrafo já

exerciam à sua maneira a análise fílmica. Com a crescente expansão do cinema na cultura e na vida das pessoas, chega o momento em que os debates cinematográficos encontram espaço na universidade. Dessa aproximação, surge um notável aumento de discussões e estudos na área que justificam o “[...] desenvolvimento sistemático, sobretudo no âmbito dessas instituições, de uma prática da análise do filme”. (AUMONT; MARIE, 2004, p.5).

Mesmo absorvida pela academia, a análise fílmica continuou buscando formas de se distinguir das populares crônicas e resenhas cinematográficas que, embora possuam valor e relevância, diferem da atividade analítica por não estarem submetidas às mesmas imposições e ao rigor científico que a academia exige. Enquanto o crítico e o cronista realizam uma leitura num sentido mais avaliativo, informativo e/ou de promoção de determinada obra, o analista estabelece uma relação distinta com seu objeto.

É claro que se sabe, em teoria, que a crítica tem um caráter valorativo, enquanto o pesquisador deve produzir conhecimento, mas, talvez, as aproximações entre análise e crítica levem a uma dificuldade a mais de legitimação da análise fílmica como atividade científica. (ALVIM, 2020, p.3)

Demandas distintas requerem leituras específicas. É por isso que Aumont e Marie (2004), ao longo de oito capítulos, descrevem e nos apresentam abordagens de cunho textual, narratológico, psicanalítico, de som e de imagem, como forma de auxiliar o/a pesquisador/a obter uma melhor compreensão e apreciação de cada obra.

Para moderar o nosso enunciado, diremos então que não existe qualquer método aplicável igualmente a todos os filmes, sejam quais forem. Todos os métodos de alcance potencialmente geral que iremos evocar devem sempre especificar se, e às vezes ajustar-se, em função do objeto preciso de que tratam. Essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto. (AUMONT; MARIE, 2004, p.40).

Em "A Análise do Filme" (2004) encontramos estudos e referências que examinam a narrativa de diferentes perspectivas, tais como análises de cunho semântico, estruturalista e de focalização — investigando os pontos de vista de narrador e personagens. Nos deparamos não só com uma multiplicidade de gêneros, formatos e propostas fílmicas que estão ao dispor dos/as entusiastas da

análise fílmica, mas também uma variedade de abordagens bastante específicas que objetivam uma melhor compreensão da execução da atividade. Por esta razão é que Aumont e Marie (2004) destacam a necessidade do emprego de métodos e ajustes específicos de acordo com o objeto estudado.

Sabendo que independente da abordagem escolhida, “o objetivo de análise é elaborar uma espécie de ‘modelo’ do filme” (AUMONT; MARIE, 2004, p.44), localizamos o filme *Roma* (2018) enquanto produção que obedece a estrutura narrativa clássica (BORDWELL, 2005), por reunir um conjunto de características próprias desta categoria.

2.2 – Estrutura da narrativa clássica

Certamente, a maioria dos filmes que chegam até nós, seja através das salas de cinema, televisão ou *streaming*, encaixam-se na chamada narrativa clássica. Esta pode ser entendida como aquela história comum ou canônica, que se conta por meio de um encadeamento de ações — causa e efeito — geralmente composta por uma estrutura de três atos, protagonizada por personagens movidos por objetivos bem definidos, que enfrentam uma série de obstáculos até a finalização da história, entregando resolução, ou não, dos conflitos apresentados.

David Bordwell (2005), um importante pesquisador e teórico do cinema que dedicou parte de seus estudos exclusivamente à narratologia, no ensaio³ intitulado “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, identifica a recorrência de alguns aspectos nesta categoria fílmica:

[...] o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido [...] a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador. (BORDWELL, 2005, p.279)

Por meio das contribuições do autor compreendemos que não apenas os filmes produzidos por Hollywood são guiados por este tipo de narrativa, mas que o

³ Este ensaio reporta-se a um material extensamente discutido nos capítulos de 1 a 7 de David Bordwell *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Nova York, Columbia University Press, 1985).

fazer cinematográfico norte-americano também influenciou grande parte das cinematografias nacionais de diferentes países (BORDWELL, 2005). Sendo uma coprodução México-Estados Unidos, *Roma* (2018) inevitavelmente apresenta um conjunto de características próprias da narrativa clássica. Para fins didáticos, apresentamos uma breve exposição do enredo do filme, na intenção de demonstrar como a narrativa clássica se estrutura na obra.

Conquistador de inúmeros títulos e premiações, como Oscar, Globo de Ouro e Leão de Ouro, *Roma* é um filme que é aclamado pela crítica, e ao mesmo tempo é dotado também de um forte apelo comercial, visto que, a *Netflix*, maior empresa de entretenimento *streaming* do mundo, é a produtora e distribuidora da obra.

Pode-se num primeiro momento pensar que *Roma* (2018), devido ao seu caráter mais intimista e às escolhas estilísticas do diretor, tais como enquadramento, cor e ritmo da montagem, não possua as características que usualmente encontramos nos filmes narrativos clássicos que estamos acostumados a consumir. Porém, examinando detalhadamente o que propõe Bordwell (2005), verificamos que a obra possui inúmeras propriedades que a identificam nesta categoria.

A história, inspirada nas memórias de infância do diretor Alfonso Cuarón, é praticamente toda ambientada na casa de uma família de classe média alta, que corresponderia à casa em que o diretor viveu boa parte deste período de sua vida. O próprio nome do filme, inclusive, além de fazer referência ao bairro homônimo da Cidade do México onde esteve localizada sua residência, faz também referência a um popular produto de limpeza de origem mexicana chamado *Roma*.

No interior desta casa, acompanhamos a rotina de afazeres domésticos de Cleo, protagonista do filme e equivalente na ficção à Liboria Rodriguez, a Libo — babá e faxineira que trabalhou anos para os pais de Cuarón enquanto este era apenas uma criança. Em suas atividades cotidianas, fica evidente seu esforço em atender às necessidades da numerosa família composta pelo médico Antônio, sua esposa Sofia e os filhos Paco, Pepe, Toño e Sofi.

De pano de fundo, a trama ilustra um momento político que marcou o México na década de 1970, o chamado *El Halconazo*, também chamado de Massacre de Corpus Christi. No entanto, apesar deste período estar presente no filme fornecendo informações acerca da época em que a história se passa, a força da narrativa se encontra verdadeiramente nos acontecimentos que envolvem a protagonista Cleo.

Os principais conflitos da história - contrastes sociais, subalternidade e irresponsabilidade afetiva - se apresentam ao passo que adentramos camadas mais densas do universo apresentado. Várias pequenas situações dramáticas ilustram a problemática social de maneira sutil, um exemplo é quando conhecemos o insalubre e pequeno quarto de Cleo, localizado dentro da propriedade dos patrões, ou quando vemos a protagonista gestante executando um trabalho pesado buscando a todo custo preservar seu emprego, garantindo assim sua sobrevivência.

A irresponsabilidade afetiva nos relacionamentos, outro conflito central observado na história, é representado através do abandono de Cleo e Sofia por seus companheiros diante de motivações diferentes. A protagonista, devido a uma gestação indesejada e Sofia, por uma traição do esposo que a deixa para viver com a amante. Basicamente, a história se conta dentro deste universo, mostrando ao/à espectador/a os caminhos e as escolhas feitas pelas personagens em busca do equilíbrio e do alcance de objetivos particulares.

A causalidade, fenômeno fundamental para a estruturação da narrativa clássica, como aponta Bordwell (2005), é responsável por estabelecer a relação de causa e efeito presente em cada situação dramática, ou seja, o encadeamento de acontecimentos que somados constituem a totalidade da história. De forma simplificada, o filme clássico obedece a uma espécie de padrão caracterizado pela perturbação do estado inicial de algo que, após ser violado, deve ser restabelecido. Um conjunto de características são observáveis nos personagens inseridos dentro da narrativa clássica que geralmente nos apresenta “[...] indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos.” (BORDWELL, 2005, p.278).

Logo nas primeiras cenas do filme, acompanhamos a protagonista em uma série de serviços domésticos, nas quais ainda não nos revelam de forma definida quem é Cleo. Porém, as ações que aparecem na sequência nos dão indícios de que seu comportamento é orientado em função de antecipar e atender com maestria as necessidades de seus patrões, sendo este um dos traços mais evidentes de sua personalidade, em princípio.

Repetidas cenas mostram a protagonista Cleo correndo, apressada. Estas situações aparentam não ter a intenção de necessariamente informar que a personagem é naturalmente ansiosa e acelerada, mas sim que faz de tudo para

servir da melhor forma a família de seus patrões. Seja na hora de preparar o café da manhã ou na hora de buscar os filhos de Sofia na escola.

Este recurso, que visa reiterar falas ou comportamentos das personagens com o objetivo de fornecer indicações para a construção da temporalidade, da espacialidade e da lógica da história, Bordwell (2005) chama de narração invisível e auxilia o/a espectador/a a absorver informações da história apenas com os eventos que acontecem “à frente da câmera”.

Responsável não só por cuidar dos filhos da patroa e por fazer o serviço doméstico, Cleo é também a gestora do lar. Atenta a todos os detalhes, desde apagar as luzes dos cômodos até colocar as crianças para dormir, percebemos uma extrema dedicação e afetuosidade com os filhos de Sofia.

Na fase introdutória do filme poucas informações são fornecidas acerca dos objetivos específicos das personagens. Porém, à medida que estes interagem e são estabelecidos no tempo e no espaço da narrativa, “[...] o cenário, a iluminação, a música, a composição e os movimentos de câmera ajudam a acentuar o processo de formulação de objetivos, de luta e de decisão.” (BORDWELL, 2005, p.291)

Olhando para Cleo, que possui como um dos traços da sua personalidade a subserviência e o apreço pelo bem servir de seus patrões, o surgimento de sua gravidez indesejada figura como o grande problema a ser resolvido e o fator que causa a violação do estado normal das coisas.

O receio de ser dispensada do serviço (problema) é nítido na cena em que a protagonista toma a iniciativa de contar à patroa sobre sua gestação. Diante da reação positiva de Sofia, que se dispõe em acolher e auxiliá-la em suas necessidades, o que testemunhamos em seguida na verdade não é uma redução ou adaptação do serviço devido a gestação de Cleo, mas sim a manutenção e até um aumento de sua carga de trabalho.

Motivados por objetivos específicos, os/as agentes da ação na narrativa clássica são levados/as a entrar “[...] em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas [...]” (BORDWELL, 2005, p.279) devido aos problemas que surgem e necessitam ser resolvidos para que o estado inicial da trama seja restabelecido.

A maioria dos conflitos que envolvem Cleo são resultantes do principal problema que enfrenta, sua gravidez indesejada. Somente quando atinge um estágio

avançado de gestação é que a protagonista decide reivindicar a paternidade de seu filho a Fermín, seu efêmero caso amoroso, mesmo depois do rapaz tê-la abandonado após ter ficado ciente que seria pai. Esse conflito atinge seu clímax quando testemunhamos a explosiva reação do rapaz, externalizando sua decisão de não assumir a criança.

A cronologia da narrativa, sugere que, do momento em que anuncia sua gravidez à Sofia, o nascimento do bebê de Cleo seja coroado como o clímax da história. Esse princípio temporal de organização dos eventos que conduz a história até um “último momento” (*deadline*) ou prazo final, é um procedimento bem característico da narrativa clássica e visa garantir “Que o clímax de um filme clássico seja frequentemente um prazo final demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar ou deixar de alcançar um objetivo” (BORDWELL, 2005, p.280).

A sequência que aponta para o clímax da narrativa é recheada de acontecimentos desfavoráveis à protagonista, tensionando ainda mais o último ato do filme. Até que chegue ao hospital para o nascimento do filho, acompanhamos Cleo sendo surpreendida com uma arma na cabeça empunhada pelo próprio pai do seu filho, seguida do início do seu trabalho de parto no interior de uma loja de imóveis em meio a um protesto estudantil, passando por um congestionamento de trânsito dificultando sua chegada à maternidade. O encerramento desta sequência acontece com a cena do nascimento do filho de Cleo morto.

O filme atinge novamente um outro ápice na cena em que vemos Cleo salvando os filhos de Sofia de se afogarem no mar, durante uma viagem de férias. Funcionando como uma espécie de epílogo, neste momento vemos a protagonista verbalizando que nunca desejou verdadeiramente seu filho. O epílogo, marca dos filmes narrativos clássicos, é uma espécie de

[...] breve celebração da nova estabilidade alcançada pelos personagens principais. O epílogo não apenas reforça a tendência a um final feliz, como também repete os motivos conotativos aparecidos ao longo do filme. (BORDWELL, 2005, p.284)

Esta sequência conduz enfim o filme a um restabelecimento da ordem inicial das coisas onde os comportamentos e a postura de subserviência da protagonista retornam tal como apresentados no início do filme.

2.3 – Teorias decoloniais e feminismos

A forma como a sociedade moderna-ocidental se organiza traz indícios de um passado marcado por múltiplas formas de dominação. Fazendo um breve retrospecto, encontramos a genealogia dessas marcas que fazem parte da sociedade ocidental, sobretudo a latino-americana.

A partir do século XV, países europeus como Espanha e Portugal, determinados a expandirem seus territórios e explorarem novas rotas de comércio, se lançam às grandes navegações pelo Oceano Atlântico, sendo durante este período histórico que ocorrem as "descobertas" de novos continentes, como a América e a África. Do encontro entre os colonizadores e os povos originários, agora denominados "colonizados", nasce o colonialismo, um conjunto de práticas caracterizadas pela dominação, exploração e diversas outras ações que subjugaram e controlaram os habitantes dessas colônias.

Essa matriz colonial durante séculos obscureceu os saberes tradicionais e as epistemologias de inúmeras culturas que foram, pouco a pouco, forçadamente absorvidas pelas propostas universalizantes do sistema industrial-colonial-capitalista. A conquista tardia da independência dos chamados países do "terceiro mundo" não gerou uma instantânea erradicação da influência das nações colonizadoras, mas tampouco impediu que a potência identitária dos povos colonizados fosse apagada, mesmo diante do prolongado sofrimento e das múltiplas violências de que foram alvo.

O período que sucede a emancipação desses territórios é definido como período pós-colonial e a ele algumas acepções são atribuídas.

[...] depreende-se do termo pós-colonial, de agora em diante, duas vertentes: a primeira diz respeito ao processo de descolonização dos países do "Terceiro Mundo" na segunda metade do século XX, e quer dizer por isso libertação, emancipação e independência do imperialismo e do colonialismo tardio se pensarmos que, apenas em 1975, as antigas colônias portuguesas em África tornaram-se independentes, logo após o 25 de Abril de 1974; a outra vertente diz respeito à forma com a qual pós-colonialismo refere-se a uma ampla corrente epistêmica, intelectual e política com forte influência no mundo anglo-saxão e de suas antigas colônias, uma área interdisciplinar e que agrega vários saberes das Humanidades, desde a crítica literária aos Estudos Artísticos. (SALES; CUNHA; LEROUX, 2019, p.12)

Essa ampla corrente epistêmica, que ganha força por volta da segunda metade do século XX sobretudo nos países desenvolvidos do norte global, tem como uma de suas principais críticas os processos de produção de conhecimento, que historicamente estiveram alicerçados em bases estritamente europeias. No entanto, vale atentar-se ao fato de que os enunciadores destas críticas, além de pertencerem aos chamados países de “primeiro mundo”, não se utilizaram de um princípio de neutralidade para fazê-las, ao contrário, valeram-se da lógica das diferenças, classificando o indivíduo colonizado como o/a “outro/a”, sendo esta mais uma variedade das já conhecidas relações coloniais.

Segundo a perspectiva pós-colonial, as formas estabelecidas de produção do conhecimento contribuem para a reprodução da lógica interna do colonialismo na medida em que não apenas as experiências de minorias, mas também os processos de transformação social nas sociedades “não ocidentais” são analisados recorrentemente nos termos de suas relações funcionais ou de semelhança e diferença com aquilo que se definiu como centro da sociedade moderna. (COSTA, 2013. p. 30).

A reprodução de matrizes coloniais de conhecimento para a construção de seus enunciados, fez com que a corrente epistêmica pós-colonial inevitavelmente legitimasse o que sempre esteve presente no discurso dominante: a perspectiva branca, eurocentrada e ocidental. Contudo, este movimento ainda foi capaz de chamar a atenção de intelectuais e pesquisadores/as de países “subalternos”, alcançando desta forma um reconhecido êxito editorial e influenciando à produção de saberes periféricos. (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019)

Aparentemente diferenciados unicamente pela letra “s”, os termos *descolonial* e *decolonial* emergem na esteira dessas discussões trazendo definições ainda mais precisas ao debate por possuírem posicionamentos políticos e teóricos bastante distintos. Em oposição ao que se entende por colonialismo, a expressão *descolonial* alude ao processo de declínio e descontinuidade do controle político, social e cultural impostos pelos países europeus sobre suas antigas colônias, além de referir-se também às lutas pela independência nascidas nestes territórios. Já o termo *decolonial*, manifesta uma oposição à colonialidade, representando um projeto de transgressão histórica, uma postura contestatória e desafiadora que se adota diante da permanência das incontáveis estruturas de poder coloniais que ainda reverberam na atualidade.

Não há consenso quanto ao uso do conceito decolonial/ descolonial, ambas as formas se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao dismantelamento de seus principais dispositivos. Aníbal Quijano, entre outros, prefere referir-se à descolonialidad, enquanto a maior parte dos autores utiliza a ideia de decolonialidad. Segundo Catherine Walsh (WALSH, Catherine (org.). Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar–Abya- Yala, 2009.), a supressão do “s” não significa a adoção de um anglicismo, mas a introdução de uma diferença no “des” castelhano, pois não se pretende apenas desarmar ou desfazer o colonial. (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p.4)

Mesmo com a superação do colonialismo verificou-se a permanência da colonialidade nas ex-colônias, fenômeno este que teve como consequência o enfrentamento de inúmeros problemas decorrentes destas relações de poder e dominação, tais como injustiças, desigualdades sociais e econômicas. Este resíduo, que marca a trajetória de inúmeras nações consideradas subdesenvolvidas, atravessa décadas e é experimentado por homens e mulheres ainda hoje. As abordagens decoloniais, segundo a teórica feminista Ochy Curiel:

[...] em suas diferentes expressões, oferecem um pensamento crítico para entendermos a especificidade histórica e política de nossas sociedades. Partindo de paradigmas não dominantes que mostram a relação entre modernidade ocidental, colonialismo e capitalismo, elas questionam as narrativas da historiografia oficial e mostram como se configuraram as hierarquias sociais. (CURIEL, 2020, p.121)

A constituição atual das estruturas de poder e de grande parte daquilo que compõe o repertório de saberes, cultura e modo de ser dos sujeitos colonizados, além de refletirem a influência dos processos históricos sofridos no passado, acabam conforme Ochy Curiel (2020), revelando a inexistência de uma transformação significativa na divisão do trabalho entre centros e periferias, assim como uma mudança no estabelecimento de uma hierarquia étnico-racial das populações.

Isso significa que, nem mesmo a independência destes territórios conquistados no passado garantiu que os discursos que circulam sobre eles tenham superado a lógica colonial, comprovando que a continuidade de diversas formas de opressão e controle existentes na modernidade são apenas atualizações dos mesmos mecanismos que subjugarão estes territórios no passado.

É válido também destacar que ainda no século XIX outras nações tiveram suas identidades subjugadas e seus territórios violados em nome do progresso de países europeus. Não bastando a ocupação e o domínio efetuados pelo colonialismo nas Américas e parte do continente africano durante os séculos XIV e XVII, o imperialismo ou neocolonialismo, ocorrido entre os séculos XIX e XX, buscou sua expansão territorial também na Ásia, Oceania e em mais países da África.

Diante desse fato histórico, salvo as particularidades temporais, geográficas e históricas intrínsecas a cada um deles, diferentes países passaram a ter em comum a experiência de terem um passado marcado por fenômenos coloniais. Dadas as diferenças, o fato é que discussões e debates produzidos em diferentes regiões do globo como o sul da Ásia, por exemplo, se tornaram conhecidos mundo afora e influenciaram outras escolas de pensamento críticas ao eurocentrismo. Na década de 1980, o grupo de Estudos Subalternos, nascido na Índia, foi uma das principais influências ao surgimento de uma das escolas de pensamento crítico mais importantes da América Latina, o Grupo Modernidade/Colonialidade.

O grupo modernidade/colonialidade encontrou inspiração em um amplo número de fontes, desde as teorias críticas europeias e norte-americanas da modernidade até o grupo sul-asiático de estudos subalternos, a teoria feminista chicana, a teoria pós-colonial e a filosofia africana; assim mesmo, muitos de seus membros operaram em uma perspectiva modificada de sistema-mundo. Sua principal força orientadora, no entanto, é uma reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino- -americana, incluindo o conhecimento subalternizado dos grupos explorados e oprimidos (ESCOBAR apud BALLESTRIN, 2013, p. 99)

Tendo sua origem nos Estados Unidos na década de 1990, o Grupo Modernidade/Colonialidade era composto de intelectuais latino-americanos e estadunidenses, dentre os quais podemos destacar nomes como Aníbal Quijano, Catherine Walsh⁴, Maria Lugones, Walter D. Mignolo, Nelson Maldonado-Torres dentre outros. Esta categoria de estudos viu no apagamento histórico de saberes,

⁴ A pedagoga norte-americana naturalizada equatoriana Catherine Walsh foi a responsável pela sugestão do uso da expressão “decolonização” ao invés de “descolonização”, marcando a diferença das proposições do grupo Modernidade/Colonialidade em detrimento à onda de estudos pós-coloniais - vertente com o qual o grupo não queria nenhuma vinculação e/ou filiação.

epistemologias e alteridades sofridos pelos indivíduos colonizados, um forte argumento para que uma renovação crítica fosse iniciada. Contínua e determinada em oferecer novas perspectivas de ordem “[...] epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (BALLESTRIN, 2013, pg 89), esta abordagem também esteve comprometida no resgate e na reconstrução de perspectivas teóricas e práticas sociais que, por terem sido historicamente sufocadas, inscreveram na memória destes povos marcas profundas.

Responsável por elaborar alguns dos conceitos mais importantes que balizaram a produção intelectual do Grupo Modernidade/Colonialidade, o sociólogo peruano Aníbal Quijano afirma que as instâncias raça, gênero e trabalho, ordenaram a exploração, dominação e os conflitos existentes dentro do sistema moderno em que vivemos. Para ele, segundo Luciana Ballestrin (2013), o êxito do poderio capitalista opera valendo-se da ideia de raça, uma classificação que construiu, além da diferença social, a falácia de uma suposta superioridade e pureza da raça branca, ideia esta que se funda:

[...] na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. (QUIJANO *apud* BALLESTRIN, 2013, p. 101)

Recuperando esta e várias questões importantes do projeto decolonial, surge uma nova abordagem interessada em olhar para a condição das mulheres dentro dessa proposta crítica. Tendo a feminista argentina Maria Lugones (2020) como principal nome, o feminismo decolonial buscou entender de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de “raça”, sexo, sexualidade, classe e geopolítica (CURIEL, 2020). Isso porque dentro do feminismo hegemônico do século XX, de forma geral,

[...] não se fizeram explícitas as conexões entre o gênero, classe e a heterossexualidade como racializadas. Esse feminismo fez sua luta, e suas formas de conhecer e teorizar, com a imagem de uma mulher frágil, fraca, tanto corporal como intelectualmente, reduzida ao espaço privado e sexualmente passiva. Mas não explicitou a relação dessas características com a raça, já que elas são parte apenas da mulher branca e burguesa. (LUGONES, 2020, p.73)

Ignorar estas interseccionalidades raça/classe/sexualidade e gênero é, para Lugones (2020), motivo para fazer visível a instrumentalidade do sistema de gênero/colonial/moderno enquanto mecanismo de subjugação — tanto de homens como mulheres — em todos os âmbitos da vida e, para a presente pesquisa, ponto importante que orienta e dá suporte a análise teórico metodológica aqui proposta.

Com a experiência feminina conquistando cada vez mais espaço nos estudos decoloniais, uma multiplicidade de vozes, em diferentes territórios, passa a produzir novas discussões e a contemplarem debates que outrora estiveram ausentes. A cientista política, historiadora, ativista e especialista em estudos pós-coloniais Françoise Vergès é uma dessas vozes que se inscreve neste amplo movimento, ainda que pertença ao norte global. A partir do seu “privilégio epistêmico” — a autora é nascida em Paris, mas viveu sua infância em colônias francesas como Ilha da Reunião, a oeste de Madagascar e Argélia, México, Inglaterra e Estados Unidos — e da sua condição de mulher racializada e não branca, Vergès tece críticas ao feminismo civilizatório e ao feminismo francês.

Em seu livro “Um Feminismo Decolonial”, publicado no Brasil em 2020, a autora traz um recorte bastante específico que se dedica a chamar a atenção para uma estrutura que há séculos viabiliza o funcionamento do sistema econômico e da sociedade capitalista moderna. O trabalho de cuidado e limpeza dos espaços domésticos e públicos, desempenhado pelas/os faxineiras/os, babás e cuidadoras/os é, na visão de Vergès (2020), um fato cotidiano que revela a estrutura racializada, estratificada e marcada pelo gênero que faz o sistema burguês funcionar.

Aqui cabe destacar uma importante observação feita pela autora do prefácio do livro de Vergès, a professora Flávia Rios, da Universidade Federal Fluminense:

[...] o termo “racialização”, aqui, não pode ser reduzido às pessoas negras, tal como ocorre nas Américas e no Brasil em particular. Ou seja, ao se referir às mulheres racializadas, Vergès também considera aquelas vistas e entendidas como não brancas e não ocidentais, que vivem na Europa e nos Estados Unidos, na condição de imigrantes ou refugiadas. O mesmo termo é válido para mulheres que, embora possuam cidadania francesa no papel, não escapam aos processos de racialização devido a marcas sociais diacríticas como cor, costumes, religião, língua ou outro distintivo que as impeça de adentrar a seleta e exclusiva sociedade ocidental. (RIOS, 2020, apud VERGÈS, 2020 p.10)

Esta definição acerca do termo racializada é também útil para compreender como a independência de um território não garante que os discursos que circulam

sobre e dentro dele tenham superado a lógica colonial. Inúmeras situações ilustram esse “resíduo” colonialista em nosso cotidiano. Os testemunhamos todos os dias, nos mais diferentes lugares e contextos e mesmo assim não nos damos conta ou, simplesmente, normalizamos.

A obra de Vergès possui um caráter contestador e tem como um dos pontos-chave, revisar a narrativa europeia no mundo a partir de inúmeras críticas efetuadas ao movimento feminista burguês de caráter civilizatório. Com olhos voltados para problemas pontuais gerados em decorrência das relações coloniais, a autora levanta um debate acerca da subalternização de determinadas atividades e ocupações indispensáveis e necessárias ao funcionamento do patriarcado e do capitalismo.

O trabalho doméstico, de cuidado e limpeza do mundo, é uma destas atividades. Executado em sua maioria por mulheres racializadas, esta categoria de trabalho na perspectiva de Vergès:

[...] deve permanecer invisível. Não devemos nos dar conta de que o mundo onde circulamos foi limpo por mulheres racializadas e superexploradas. Por um lado, esse trabalho é considerado parte daquilo que as mulheres devem fazer (sem reclamar) há séculos - o trabalho feminino de cuidar e limpar constitui um trabalho gratuito (VERGÈS, 2020, p.24-25).

A realidade dessas mulheres que diariamente abrem a cidade e executam o mal pago, desvalorizado e muitas vezes perigoso trabalho de limpeza dos espaços necessários ao funcionamento do sistema capitalista, sejam eles residências, espaços públicos ou repartições privadas é descortinado através da produção intelectual da autora.

Por acreditar que o trabalho doméstico representa uma opressão milenar para as mulheres, Vergès (2020) também entende que esse serviço de limpeza, desempenhado por essas mulheres racializadas, é um ofício extenuante que ao não ser valorizado revela:

[...] uma consequência da lógica histórica do extrativismo que construiu a acumulação primitiva do capital - extração de trabalho dos corpos racializados e das terras colonizadas. Essa economia do esgotamento dos corpos está historicamente ancorada na escravatura [...] (VERGÈS, 2020, p.19).

Como forma de compreender a problemática que atravessa a realidade diegética da protagonista de *Roma* (2018), utilizamos alguns conceitos e contribuições teóricas de diferentes autoras debatedoras do feminismo decolonial para ancorar a investigação e a análise fílmica subsequente.

3. PERSPECTIVAS DECOLONIAIS SOBRE JORNADA DA HEROÍNA EM ROMA (2018)

Das várias camadas que compõem *Roma* (2018), a densa afetividade traduzida nas minuciosas escolhas estéticas e sonoras realizadas por Alfonso Cuarón, demonstra a reverência e a importância dada por ele às próprias memórias. Prismado a partir de experiência e subjetividade do diretor, a obra, ainda que tenha pretendido ser uma homenagem à sua estimada babá da infância Liboria Rodriguez, é ornamentado de saudosismo — característica essa que contribui para uma possível romantização não só da história da própria “Libo”, mas também da condição de vida das trabalhadoras domésticas em geral.

Por trás da docilidade e afetuosidade presentes na representação feita da babá e faxineira Cleo, protagonista de *Roma*, ficam obscurecidas as razões que a levaram a trabalhar ali e ser reconhecida como alguém que é “quase da família”. Os abusos que marcam muitas das relações entre empregadas/os e empregadoras/es, são mascarados em decorrência desses vínculos que forjam um elo familiar, situação esta trazida em todo o enredo do filme.

Diante disso, o presente capítulo aborda a narrativa de *Roma* (2018), buscando apreender, com especial atenção, o universo da protagonista Cleo. A intenção é localizar os limites e os compartilhamentos entre a trajetória diegética percorrida por Cleo e as experiências narradas nos dez estágios da Jornada da heroína de Maureen Murdock (1990), tendo como fundamento crítico algumas perspectivas presentes nas teorias feministas decoloniais.

Para uma melhor fluidez da análise subsequente, o filme será desmembrado em três atos, que por sua vez serão examinados obedecendo à proposta descrita acima. Diante da impossibilidade de uma delimitação precisa do início e do fim de cada ato, buscaremos tão somente identificar a existência de conflitos dramáticos e seu posicionamento na cronologia diegética do filme. Estes conflitos, também chamado de *plot points* ou “pontos de virada” pelo pesquisador e roteirista estadunidense Syd Field (2001), podem figurar até quinze vezes ao longo de um roteiro de longa-metragem clássico, sendo este “[...] um incidente, ou evento, que

"engancha" na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante. [...] Eles são âncoras do seu enredo." (FIELD, 2001, p. 101).

O primeiro ato de *Roma*, que se estende da apresentação de Cleo e da sua relação com os outros personagens do filme até o anúncio da gravidez para seu namorado Fermín, é fortemente marcado por situações que destacam o volume, complexidade e o empenho despendidos pela protagonista à execução das diversas tarefas domésticas que diariamente lhe cabem. As primeiras cenas do filme comprovam isso. Todas pormenorizam uma rotina de afazeres que incluem diferentes tipos de serviços de limpeza como lavagem de calçada, louça, preparo de refeições até o cuidado das crianças da casa. Ao cumprirem uma importante função narrativa, tais cenas fornecem ao/à espectador/a informações acerca da protagonista e o universo no qual está inserida.



FIGURA 3 – Cleo em diferentes tarefas domésticas. Fonte: *ROMA* (2018).

Este universo diegético de *Roma* (2018), por ser constituído de componentes realistas e retratarem a rotina de Cleo em seus afazeres cotidianos de cuidado e limpeza, revela uma série de códigos vigentes e ocultos que regem as relações entre empregados/as e empregadore/as, ao mesmo tempo que oportuniza ao/a espectador/a ampliar sua percepção acerca do trabalho doméstico e compreender

mais sobre o delicado espaço que estas trabalhadoras ocupam dentro das famílias mais favorecidas economicamente.

A importância dada por Cuarón a estas cenas que retratam os serviços de cuidado e limpeza feitos por Cleo, não deixam dúvidas de que o/a espectador/a está acompanhando a rotina de uma trabalhadora doméstica, e não a de uma tradicional “dona de casa” responsável pela gestão do lar. A utilização do avental pela personagem é uma inconfundível marca que caracteriza a subalternização dessa classe trabalhadora, historicamente composta por mulheres majoritariamente racializadas. Lélia Gonzalez (1988) denuncia que a reprodução de determinados discursos visuais pelos meios de comunicação de massa - como é o caso da imagem da trabalhadora doméstica usando avental - reforçam a existência de uma estratificação social que definiria que certos indivíduos naturalmente pertençam a uma classe inferior:

O racismo latino americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de seguimento subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente Branco são os únicos verdadeiros e universais (GONZALEZ, 1988, pg.73).

Além de discursar por meio da caracterização das personagens, da composição artística da cena, o filme discursa visualmente de forma simbólica, através das escolhas estéticas do diretor. Enquadramentos, tomadas, montagem e a coloração preto e branca parecem ter a intenção de evocar um aspecto de “memória” e saudosismo. A larga extensão dos enquadramentos, por exemplo, deixa evidente o abismo de dimensões entre a protagonista e o espaço que está circunscrita, sendo por vezes difícil a tarefa de localizá-la dentro do quadro. A discreta presença visual de Cleo e a significativa “demora” até que possamos reconhecer e identificar seu rosto na narrativa, parecem fazer relação com o conceito de invisibilidade exposto por Vergès em sua obra. Sobre este fenômeno, a autora afirma:

Este é um dos princípios fundamentais da limpeza: ela deve permanecer invisível. Posto que essa invisibilização seja possível, não só se faz o

responsável pela limpeza desaparecer da tela social, como a violência e o desprezo por seu trabalho são legitimados (VERGÈS, 2020, pg.132).



FIGURA 4 – Cleo e Adela conversando em *mixteca*. Fonte: ROMA (2018).

Embora praticamente todas as cenas do primeiro ato contem com a presença de Cleo, há pouca profundidade no que é revelado sobre ela. Os indícios mais pontuais acerca de sua personalidade e origem aparecem apenas quando vemos Cleo e Adela, sua companheira de trabalho, trocando confidências no dialeto nativo *mixteca*, que na versão legendada do filme é sinalizado com a presença de colchetes. Geralmente distantes dos olhares de dona Sofia, as duas conversam sobre suas experiências íntimas, vida pessoal e também sobre o trabalho, sempre de forma sussurrada e contida para não correrem o risco de serem “ouvidas” pelos patrões. Nesta forma que encontram para se expressarem livremente, percebe-se um comportamento profundamente condicionado à influência da família para qual trabalham. O fato de residirem no mesmo espaço que seus empregadores, inevitavelmente exige que as duas mantenham uma postura mais reservada.

Outra característica que chama atenção em relação à personagem Cleo, é sua resignação diante do menosprezo e invisibilização sistemática praticada pelos adultos da casa. Na cena em que acompanhamos o senhor Antônio, esposo de Sofia, chegando em casa depois do trabalho, Cleo abre o portão para que o carro seja estacionado, e posteriormente se posiciona ao lado da porta de entrada principal da casa. Neste contexto, a ela sequer lhe é dirigido qualquer espécie de saudação — nem visual e nem verbal.



FIGURA 5 – Chegada de Dr. Antônio em casa. Fonte: ROMA (2018).

Ainda que a presença de Cleo seja indispensável ao êxito não só da organização do lar, mas também do equilíbrio emocional da família, fica evidente que ela não ocupa um lugar que a torne digna de, ao menos, ser saudada pelos/as outros moradores da casa para a qual trabalha. O lugar que Cleo ocupa é, na verdade, aquele designado aos subalternizados, aqueles que estão sempre presentes, mas invisibilizados. Na cena em que vemos Dona Sofia, Antônio e filhos/as assistindo TV sentados no sofá, Cleo aparece servindo cada um/a em suas necessidades, enquanto tenta, ao mesmo tempo, aproveitar a oportunidade para também assistir um pouco da televisão.

O imaginário da sociedade ocidental é habitado por um conceito bem definido do que vem a ser um modelo ideal de família. Em sua composição clássica, a família nuclear é composta por um casal (homem e mulher) heterossexual e filhos/as. A dinâmica hierárquica que rege essa instituição social é extremamente generificada, colocando as mulheres num espaço inferior culturalmente naturalizado. A pesquisadora nigeriana decolonial Oyèrónké Oyěwùmí (2020) questiona esse sistema da família nuclear sob o argumento de que toda a teoria feminista foi articulada a partir desta referência supostamente universal:

[...] centrada em uma mulher subordinada, um marido patriarcal e seus filhos. Essa estrutura, centrada na unidade, presta-se à promoção do gênero como categoria natural e inevitável. Não existem categorias transversais desprovidas de gênero nessa família. Em uma casa generificada, encabeçada pelo homem e com dois genitores, o homem-

chefe é concebido como provedor e a mulher está associada ao doméstico e ao cuidado.(OYĕWUMÍ, 2020, p.88)

Ainda que à mulher esteja delegado o trabalho doméstico e de cuidado, na configuração familiar apresentada no filme, estas incumbências ficam a cargo não de Sofia, e sim de Cleo, figura presente, mas não prevista neste modelo de família. A ausência de uma categoria que a acomode neste ideal de família, faz com que Cleo não só acumule diferentes níveis de subordinação, mas que esteja permanentemente situada num espaço excludente dedicado aos indivíduos classificados como subordinados/as.

Algumas cenas demonstram simbolicamente o real lugar que Cleo ocupa na família. Quando reunidos para usufruir de lazer assistindo televisão, a família sistematicamente coloca Cleo no lugar a qual pertence, um lugar ausente. É nítida a inexistência de um espaço físico que a comporte, tanto que quando finalmente termina de servir a todos, Cleo senta-se no chão. Por breves instantes, parece haver espaço para ela na família, que embora sentada no chão, é acolhida com afeto por um dos filhos de Sofia, que a abraça desejando contar com sua presença amiga para desfrutar daquele momento de lazer juntos. Tão logo Dona Sofia nota a situação, solicita que Cleo vá à cozinha preparar um chá, revelando um visível incômodo com a presença de sua funcionária naquele momento familiar.

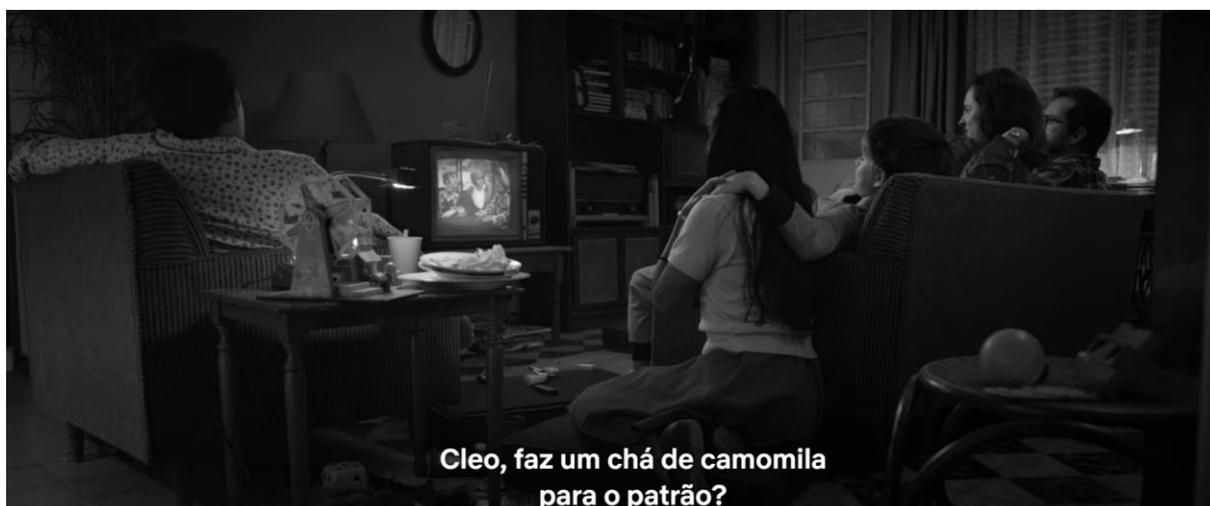


FIGURA 6 – Cleo sentada no chão assistindo TV. Fonte: ROMA (2018).

Somente após a conclusão de todas as suas obrigações e da satisfação das necessidades de todos da família para qual trabalha, é que Cleo enfim pode “existir” para si mesma. Porém, mesmo quando se dirige ao seu diminuto quarto que divide com sua companheira Adela, Cleo se vê obrigada a não contrariar as exigências impostas por dona Sofia, como por exemplo, apagar a luz elétrica e acender uma vela, sob o pretexto de economizar energia.



FIGURA 7 – Cleo e Adela iluminam o quarto com velas. Fonte: *ROMA* (2018).

A grande maioria de suas ações, voltada sempre para o outro, reforçam o caráter servil da protagonista. A cena em que Cleo interrompe a refeição de sua companheira Adela para que possa atender as necessidades supostamente “imediatas” da família dos patrões, é uma das ações que evidenciam o espírito de servilismo que possui.



FIGURA 8 – Cleo interrompe a refeição de Adela. Fonte: ROMA (2018).

Segundo Maureen Murdock (1990), o primeiro passo dado pelas mulheres que se sentem impelidas a dar início à Jornada da Heroína estaria relacionado a algum acontecimento que muda a configuração de suas vidas, as levando a uma busca da própria identidade.

A jornada começa com a busca de identidade de nossa heroína. Esta "chamada" é ouvida em nenhuma idade específica, mas ocorre quando o "velhoself" não se encaixa mais. Isso pode acontecer quando a jovem sai de casa para estudar, trabalhar, viajar ou namorar. Ou pode ser quando uma mulher na meia-idade se divorcia, volta ao trabalho ou à escola, muda de carreira ou se depara com um ninho vazio. Ou pode simplesmente ocorrer quando uma mulher percebe que não tem um senso de identidade que possa chamar de seu. (MURDOCK, 1990, p.4)

Neste primeiro ato do filme, a caracterização da identidade de Cleo parece ser bastante imprecisa, dada às situações protagonizadas por ela descritas nos parágrafos acima. Mesmo quando a acompanhamos em suas primeiras aventuras amorosas com o jovem Fermín, é bastante limitada a exposição de informações acerca de sua personalidade. Esta aparente falta de identidade de Cleo, pode ser melhor compreendida quando consideramos o contexto social no qual a protagonista está inserida. O trabalho doméstico remunerado é uma atividade que traz consigo uma ideia muito forte de inferioridade, fato este que afeta as/os profissionais que atuam nesta área de diferentes formas. Françoise Vergès, cita um conceito do antropólogo David Graeber (2018) que define esta classe como "cuidadora":

A classe social cujo “trabalho consiste em cuidar de outros seres humanos, plantas e animais” [...] um “trabalho cuja finalidade é manter ou aumentar a liberdade de outra pessoa”. Contudo, “quanto mais o seu trabalho serve para ajudar os outros, menos você é pago para fazê-lo”. (GRAEBER, 2018 *apud* VERGÉS, 2020, p. 125)

É razoável considerar que haja um sentimento de inferioridade introjetado nos/nas integrantes da classe cuidadora, uma vez que não há quem os cuide, nem quem execute o trabalho necessário que poderia conceder-lhes mais liberdade. Vemos em Cleo, o exemplo de uma mulher que aparentemente desconhece sua verdadeira identidade, devido a uma série de fatores que incluem a escassez de oportunidades e de tempo exclusivo para si mesma.

Embora nenhuma ação específica presente no filme demonstre que Cleo esteja à procura de sua identidade — força propulsora ao início da jornada de heroína — a primeira etapa da jornada descreve um comportamento presente nas atitudes de Cleo, a obsessão pelo trabalho. Segundo Murdock, como forma de provar seu valor pessoal, muitas mulheres adotam este comportamento na tentativa de se desvencilharem do mito da inferioridade feminina e se desligarem psicologicamente da figura da mãe. Por isso, o nome da primeira etapa da jornada de heroína chama-se a “separação do feminino”.

Mulheres que buscam o sucesso no mundo do trabalho voltado para os homens costumam escolher esse caminho para dissipar esse mito. Eles procuram provar que têm boas mentes, podem seguir em frente e são independentes emocional e financeiramente. (MURDOCK, 1990, p. 6)

Diferente do que está previsto por Murdock (1990), nesta primeira etapa da jornada, o que move Cleo a dedicar-se excessivamente ao trabalho é a luta pela própria sobrevivência, e não uma escolha motivada por um desejo de aprovação masculina ou uma vontade de desligar-se de estereótipos prescritos às mulheres. A ideia de sucesso profissional, no contexto no qual Cleo está inserida, é inexistente pois “culturalmente, o emprego doméstico é considerado um lugar feminino.” (OLIVEIRA, 2009 *apud* TEIXEIRA; SARAIVA; CARRIERI, 2015, p.163). Além disso, o estigma relacionado ao trabalho doméstico remunerado, torna esta ocupação destituída de atrativos relacionados ao êxito profissional e, conseqüentemente, inadequado para uma escalada de “carreira” por ser um lugar de subalternização.

A identificação de uma evidente assimetria entre o que está previsto logo na primeira etapa da Jornada da heroína e as vivências de Cleo, já carrega indícios de que a tentativa de universalizar as experiências femininas é uma investida falha. Ainda que haja um compartilhamento das opressões, as múltiplas realidades vividas pelas mulheres impedem que apenas um modelo seja tomado como referência. Susana de Castro vê na crítica feminista e decolonial um esforço em romper com qualquer noção ou ponto de partida generalizante visto que,

[...] não é possível falar em nome da mulher em abstrato, como propõe o feminismo tradicional, já que as experiências de vida e de história das mulheres são culturalmente diferenciadas. Segundo, por baixo do machismo ainda há uma outra opressão, mais violenta e que lhe serve de base, o racismo colonial. (CASTRO, 2020, p. 215)

Nesta dimensão, o racismo colonial se apresenta como um dos mecanismos que estrutura e organiza a sociedade ocidental, sendo impositivo na reprodução de práticas herdadas deste período de dominação. Fato adjunto da escravização negra, o racismo é uma forma de violência que busca ser eliminada, seja nas reivindicações presentes no movimento feminista negro ou mesmo nas do feminismo decolonial. Ao se levantarem contra as violências racistas e colonialistas, os dois movimentos se aproximam devido a esta postura de resistência, fato este que na visão de Susana Castro (2020) promove uma irmanação também com a proposta do feminismo revolucionário de bell hooks, isto é, “[...] um feminismo que lute para o fim da exploração das mulheres que realizam o trabalho de outras mulheres, como o trabalho doméstico” (CASTRO, 2020, p. 217).

No segundo estágio da jornada da heroína intitulado “identificação com masculino”, Murdock (1990) prevê que as mulheres, fortemente motivadas pelo anseio de se livrarem da concepção negativa atribuída ao feminino, passem a perseguir figuras masculinas para se identificarem e/ou se associarem. Ainda que não seja dado um grande destaque à efêmera relação de Cleo e Fermín, nas poucas cenas que mostram a relação de ambos, é perceptível o desejo da protagonista de aliar-se ao masculino. Um exemplo, é quando cede ao convite do rapaz, optando em não ir ao cinema, para juntos, em teoria, irem ao parque — situação que não acontece, pois, a cena seguinte mostra o casal em um momento íntimo em um

quarto de hotel. Cleo demonstra estar disposta a viver novas experiências e se aventurar. Seu fascínio e encantamento, ante ao exibicionismo viril e entusiasmado do rapaz, também indicam estar vivenciando esse processo de identificação com o masculino, pois esta fase é marcada pela mulher vendo “[...] o mundo masculino como saudável, amante da diversão e voltado para a ação. Os homens fazem as coisas. Isso alimenta sua própria ambição.” (MURDOCK, 1990, p. 36)

Caminhando para o fim do primeiro ato, o filme traz mais uma cena do jovem casal trocando carícias apaixonadas. Contudo, o clima de romance que acontece no interior de uma sala de cinema, é abruptamente interrompido diante da notícia dada por Cleo sobre sua gravidez. A reação imediata do rapaz, que despista e abandona Cleo sozinha no cinema sem demonstrar qualquer tipo de apoio, ilustra que mesmo os homens como Fermín, racializados e vítimas da dominação, violência e exploração colonial também são em certa medida “[...] cúmplices ou colaboradores na efetivação da dominação violenta das mulheres de cor.” (LUGONES, 2020, p. 54).

Essa preocupante indiferença dos homens com relação às violências que, sistematicamente, as mulheres de cor sofrem, para Maria Lugones (2020), é senão a manifestação da instrumentalidade do sistema de gênero colonial/moderno. O encerramento desta sequência que sucede o anúncio da gravidez de Cleo para Fermín marca o fim do primeiro ato do filme.

O ato II de *Roma* (2018) é aberto com a imagem de Cleo desamparada na parte exterior do cinema, após ser abandonada por Fermín, e encerrado com a cena do parto da protagonista. O caos visual e sonoro presentes na abertura do segundo ato, parecem representar simbolicamente a série de dificuldades e conflitos que acompanharão a protagonista neste ato do filme. São detalhados neste período os desafios a serem vencidos decorrentes da gestação inesperada, iniciados com anúncio da gravidez para a patroa Sofia, a tentativa de reivindicar a paternidade a Fermín novamente, culminando no nascimento do filho.



FIGURA 9 – Cleo após anunciar gravidez.

Fonte: ROMA (2018).



FIGURA 10 – Cleo no pós-parto.

Fonte: ROMA (2018).

Chama atenção o fato de a narrativa promover uma convergência entre os conflitos vivenciados por Sofia e Cleo e que ambos façam referência ao abandono por parte de uma figura masculina, instigando assim comparações entre as adversidades vividas por uma e outra. Enquanto o marido de Sofia desliga-se da família, deixando a esposa e filhos, para viver uma aventura amorosa, Cleo é desamparada pelo pai do seu filho, que se nega a assumir a criança.

A partir do que é apresentado no primeiro ato do filme, entende-se que além de possuir origem indígena, Cleo também não possui muito contato com sua família, poucos amigos, tampouco uma rede de apoio que possa lhe dar suporte, sendo estes os motivos que a levam temer uma possível demissão em face de sua gravidez. Para a surpresa de Cleo, Sofia reage positivamente diante da notícia, lhe oferecendo apoio, solidariedade e mantendo o seu vínculo empregatício.

É possível deduzir que a atitude da patroa seja justificada mais pelo receio de possivelmente não poder mais contar com os serviços, companhia e presença de Cleo do que apenas por solidariedade. Afinal, Sofia também parece não possuir rede de apoio, senão mão de obra remunerada para realizar, quase que integralmente, todo o trabalho de cuidado, tanto da casa quanto dos próprios filhos. A suposição de que o vínculo empregatício de Cleo tenha se mantido não por solidariedade, mas por necessidade, se confirma quando, em cenas posteriores, a protagonista é vista realizando esforços físicos, mesmo grávida - ainda que Sofia tenha sido orientada pela equipe médica de que sua funcionária necessitava de um pouco de descanso para uma gestação saudável.

Comportamentos dessa natureza são para Maria Lugones (2020) uma das manifestações do chamado “sistema moderno colonial de gênero”, uma marca da colonialidade que segue presente na atualidade. Expressada pela ausência de solidariedade entre homens e mulheres que sofreram com os processos colonizatórios, o sistema colonial de gênero também se dá pela relação entre colonizadores e mulheres colonizadas, que ao serem classificadas como seres inferiores, foram e continuam sendo vítimas de agressões.

Mas é evidente que as mulheres burguesas brancas, em todas as épocas da história, inclusive a contemporânea, sempre souberam orientar-se lucidamente em uma organização da vida que as colocou em posições muito diferentes daquelas das mulheres trabalhadoras ou de cor. (LUGONES, 2020, p. 74)

No esforço despendido por Cleo para atender as necessidades da família de Sofia, mesmo grávida, identificamos uma semelhança parcial com aspectos presentes na “Estrada das provações”, terceiro estágio da jornada da heroína. Na obra de Murdock (1990), a heroína encontra-se empenhada na conquista de sua independência, representada por um novo emprego, um título acadêmico, um relacionamento, uma viagem ou qualquer outra coisa relacionada à autonomia. Porém, essa busca seria marcada por dificuldades, pensamentos de culpa e críticas externas, na tentativa de dissuadi-la do seu objetivo. Afinal, o que se espera de uma mulher é que sua total entrega seja em benefício do crescimento e desenvolvimento do outro e não de si mesma. Este fenômeno é “[...] reforçado por injunções culturais e familiares de que todos os outros vêm em primeiro lugar. A consideração de sua autonomia, crescimento e desenvolvimento vem em segundo, terceiro ou quarto lugar” (MURDOCK, 1990, p.52).

As provações que Cleo enfrenta após saber de sua gravidez, no entanto, não são consequências de ambições pessoais relacionadas à busca de autonomia, mas sim, decorrentes da busca pela própria sobrevivência. A determinação da protagonista para alcançar seus objetivos aqui não é posta à prova, pois priorizar o trabalho em detrimento da própria saúde, é tão somente a confirmação de que, para mulheres como ela, as necessidades pessoais não possuem tanta importância quanto o bem-estar do outro.

Essa atitude, quando vista de uma perspectiva decolonial, faz relação com as colocações de Lélia Gonzalez (1988) sobre o racismo latino-americano ser um fenômeno “sofisticado”. Ainda que Cleo tenha sido “acolhida” por sua patroa, mesmo diante de uma gravidez indesejada, ela todo o tempo foi mantida em seu lugar subordinado, sem privilégios e/ou cuidados especiais, isso porque

Quando se analisa a estratégia utilizada pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados. E ele apresenta, pelo menos, duas faces, que só se diferenciam enquanto táticas que visam ao mesmo objetivo: exploração/opressão.
(GONZALEZ, 1988, p. 72)

Na sequência do filme, em que são mostradas as comemorações de final de ano promovidas pela família de Sofia, um dos marcadores sociais que evidenciam que a patroa de Cleo pertence de fato a uma classe social privilegiada é a presença de diversos/as trabalhadores/as e babás no ambiente. Enquanto cuidam, servem e limpam os espaços, os demais presentes no evento festejam a chegada do ano novo. Em uma das cenas, chama atenção um grupo de pelo menos quatro mulheres, todas com fisionomia indígena, tomando conta dos filhos das “patroas”. Episódios como esses já motivaram inúmeras discussões entre as feministas negras, principalmente por estarem relacionados a uma transferência de responsabilidades que passou das mulheres brancas e privilegiadas, para as pobres e racializadas desempenhando papéis de “[...] empregadas domésticas e babás, justamente cuidando dos filhos e das famílias brancas e, por sinal, oferecendo menos de seu tempo às próprias famílias” (DÍAZ-BENÍTEZ, 2020, p.267).



FIGURA 11 – Cleo na festa de fim de ano. Fonte: *ROMA* (2018).

Algumas cenas mais adiante, mostram Cleo na companhia de uma outra trabalhadora doméstica indígena conversando saudosamente sobre recordações da terra natal e seu povoado de origem enquanto caminham pelo campo. Esta é mais uma cena que fornece indícios do passado de Cleo, sugerindo que antes de chegar na cidade grande, teve que provavelmente abandonar seu local de origem, fenômeno este que, segundo Dias (2012) “[...] ocorreu com os povos indígenas mexicanos. Diante das condições de vida precárias, boa parte desta população migrou para a capital do país, Cidade do México.” (HORACIO, 2007: 61 apud DIAS, 2012:185).



FIGURA 12 – Cleo se recorda do seu povoado. Fonte: *ROMA* (2018).

Agora não tão resignada quanto no começo da gestação, Cleo sai determinada em busca do pai de seu filho, assim que retorna desta viagem. Após muito procurar, ela enfim o encontra numa região periférica e bastante pobre do México. Porém, quando mais uma vez reivindica a paternidade a Fermín, tem como resposta apenas hostilidade e agressividade. Nesta mudança de postura por parte de Cleo, encontramos semelhanças com o quarto e quinto estágios da Jornada da Heroína, períodos que descrevem o progressivo cansaço que vai tomando conta da mulher no decorrer da busca para alcançar seus objetivos de sucesso e autonomia.

Após transcender os limites de seu condicionamento e beirar a exaustão, em virtude do controle exercido pela dimensão tirânica do masculino interior desequilibrado, Murdock (1990) diz que muitas mulheres na fase “A dádiva ilusória do sucesso”, começam a questionar a necessidade obsessiva de se manterem ocupadas o tempo todo. Quando o desejo por descanso e cuidado começa a surgir, a heroína gradativamente passa a reconhecer suas limitações humanas, podendo até mesmo optar por “[...] deixar um emprego e abrir mão de poder e prestígio para sentir novamente. Ou ela pode decidir que não precisa ter a casa mais limpa do bairro e que seus filhos e marido podem começar a fazer sua parte.” (MURDOCK, 1990, p.69)

Contudo, mais uma vez vale salientar que para mulheres como Cleo, o estabelecimento de limites em prol do autocuidado é, raramente, uma alternativa possível. Sabendo que a manutenção da própria vida depende justamente do exercício de tarefas exaustivas e da antecipação das necessidades do outro, priorizar-se é algo que não está ao alcance da protagonista. Nesta perspectiva, pode-se dizer que Cleo manifesta uma das muitas caracterizações que historicamente foram atribuídas às mulheres racializadas que, em detrimento das brancas - consideradas passivas e frágeis do ponto de vista sexual e físico - “[...] foram caracterizadas ao longo de uma vasta gama de perversão e agressão sexuais e, também, considerada suficientemente fortes para aguentar qualquer tipo de trabalho.” (LUGONES, 2020, p.75)

A atitude de reivindicar a paternidade a Fermín é, possivelmente, uma evidência do anseio íntimo que a protagonista possui de receber apoio e cuidados. Embora não seja mostrada nenhuma cena que deixe explícita a motivação de Cleo para efetuar tal escolha, ela o faz como uma postura de reconhecimento da sua

vulnerabilidade e do direito legítimo em não ser obrigada a tornar-se uma mãe-solo.



FIGURA 13 – Fermín gritando com Cleo. Fonte: *ROMA* (2018).

A violenta reação do rapaz, que vocifera palavras ofensivas contra a ex-companheira, reafirma uma ideia amplamente disseminada de que as “mães” são antes de tudo “esposas”, ajudando-nos a compreender que um dos motivos para se recusar a assumir a paternidade é por não ver Cleo como mãe.

[...] a categoria “mãe” só é inteligível para o pensamento feminista branco, se essa mãe é primeiramente entendida como esposa do patriarca. Como mães são, antes de tudo, esposas, parece não haver uma “mãe” desassociada de seus laços sexuais com um “pai”. Essa é a única explicação para a popularidade do seguinte oxímoro: mãe solteira. Ainda que, na maioria das culturas, a maternidade seja definida como uma relação com seus descendentes, não como uma relação sexual com um homem, na literatura feminista a “mãe”, identidade dominante das mulheres, é subordinada à “esposa”. Como mulher é um sinônimo de esposa, a procriação e a lactação na literatura de gênero (tradicional e feminista) são geralmente apresentadas como parte da divisão sexual do trabalho. (OYËWÙMÍ, 2020, p.90)

O quinto estágio da Jornada da Heroína chamado “Mulheres fortes podem dizer não”, encontra algumas correspondências com a conduta de Cleo neste momento do filme, por também descrever a disposição e a coragem que as mulheres desenvolvem quando enfim conseguem dizer não aos excessos cometidos anteriormente. Na cena em que Cleo é vista admirando uma aliança que encontra dentro de uma gaveta, o filme fornece uma imagem simbólica, reforçando parte de

um imaginário cultural prescrito às mulheres que diz ser o matrimônio uma das maiores realizações na vida de uma mulher. A ocorrência deste breve episódio sugere ilustrar esse desejo íntimo que possivelmente a personagem tem de vincular-se a alguém. No entanto, Murdock (1990) afirma que essa vontade não tem relação com uma ligação romântica, mas sim como um relacionamento com a própria dimensão do feminino pessoal que esteve obscurecida pelo predomínio do masculino tirânico e pelas definições distorcidas socialmente construídas.

O que muitas heroínas querem é exatamente o que seus pais queriam e consideravam natural - alguém para cuidar delas. Alguém que ame e nutra para ouvir suas aflições, massagear seus corpos fatigados pela batalha, apreciar seus sucessos e tirar a dor de suas perdas. Eles querem um relacionamento com o feminino. Eles querem se decepcionar, ser cuidadas e aceitas pelo que são, não pelo que fizeram. (MURDOCK, 1990, p.65)

Quando silenciam a voz tirana interior, Murdock (1990) afirma que as mulheres despertam gradualmente para sua autenticidade e para o instinto auto protetor, que seria nada mais que a dimensão do feminino sadio ressurgindo aos poucos. No entanto, para mulheres superexploradas como Cleo, o exercício desse instinto de autoproteção é uma possibilidade quase que impraticável pelo fato de pertencerem a um segmento subordinado da sociedade, fato que reitera e comprova o quão falho é o universalismo da categoria “mulher”, sobretudo quando visto da ótica decolonial.

Agora já sabemos que explicar o mundo e os acontecimentos a partir somente do ponto de vista de quem é privilegiado nos dá o entendimento parcial e distorcido, o que pode ser resolvido graças ao olhar e a experiência dupla de quem ocupa um lugar subalterno. (MIÑOSO, 2020, p.108)

No fim do segundo ato de *Roma* (2018), Cuarón escolhe escancarar o desequilíbrio e o tempestuoso momento vivido não só por Cleo, mas também pela família de sua patroa como um todo. Isso é trazido por meio de cenas barulhentas, e visualmente caóticas, mostrando brigas entre as crianças da casa, discussões, além dos excessos cometidos por Sofia, caracterizando o sofrimento que se abate sobre todos os personagens. Um exemplo disso, é a cena que mostra a desastrosa tentativa de Sofia estacionar seu carro na estreita garagem da residência, estando

totalmente alcoolizada. Após enfim conseguir colocar o automóvel na vaga, escuta de sua patroa a seguinte frase: “Nós, mulheres, estamos sempre sozinhas”. A declaração, mesmo que feita em um estado de embriaguez, sugere haver entre ambas um certo compartilhamento de experiências, afinal as duas atravessam simultaneamente períodos difíceis de suas vidas que envolvem o abandono e a solidão.

A sororidade manifesta na declaração de Sofia, acaba por escancarar a diferença profunda existente entre elas, duas mulheres que ocupam posições muito distintas socialmente e racialmente, ainda que compartilhem de dores semelhantes. Maria Lugones (2020) cita os trabalhos de gênero realizados pela pesquisadora nigeriana decolonial Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí na intenção de marcar a singularidade das experiências:

[...] o status das mulheres brancas não foi estendido às mulheres colonizadas, nem quando estas últimas foram convertidas em versões alternativas de mulheres brancas burguesas. Quando “atribuídas de gênero” através da transformação nessas versões, as fêmeas colonizadas receberam o status de inferioridade que acompanha o gênero mulher, mas não receberam nenhum dos privilégios que esse status significava para as mulheres burguesas brancas. (LUGONES, 2020, p.74)

Tensionando ainda mais a trama de acontecimentos deste ato de *Roma* (2018), temos a cena mostrando Dona Teresa, mãe de Sofia, e Cleo indo a uma loja de móveis para adquirirem um berço para o bebê que está por vir. Este momento é subitamente interrompido com o violento episódio do *El Halconazo*, fato histórico ocorrido na Cidade do México em 1968, e que é trazido à realidade diegética do filme para contextualizar um dos principais conflitos da trama. Este protesto estudantil, que se inicia justamente enquanto a protagonista faz suas compras, acaba se tornando um massacre bárbaro, fazendo com que a loja seja invadida por dezenas de revoltosos, incluindo Fermin. Deste encontro improvável, a protagonista acaba por ter um revólver apontado para sua cabeça, empunhado pelo próprio pai do seu filho. O pavor e a tensão extrema da situação, acabam levando Cleo a um trabalho de parto ali mesmo no local.

A respeito de como o personagem de Fermín é apresentado na trama, identificamos a ênfase dada à sua postura assumidamente violenta, que se contrapõe à vulnerabilidade de Cleo. Representações como esta acabam por

reforçar algumas ideias que moldam conceitos racistas nas representações de gênero e sexualidade que

[...] estão muito presentes na articulação do racismo. As normas de gênero nos Estados Unidos são pensadas a partir das e baseadas nas experiências de homens e mulheres de classe média e origem europeia. Essas normas produzidas a partir do eurocentrismo formam um conjunto de expectativas para homens e mulheres de cor na América do Norte – expectativas que o racismo não os permite cumprir. Em geral, os homens de cor não são vistos como protetores, e sim como agressores – uma ameaça para as mulheres brancas. E as mulheres de cor são vistas como hipersexuais e, portanto, como alguém que não precisa da proteção sexual e social outorgada às mulheres brancas de classe média. (LUGONES, 2020, p.77-78)

A ida até o hospital é também marcada por sucessivas dificuldades, desde um interminável congestionamento de trânsito, até o total desconhecimento de Dona Antônia acerca do nome completo e data de nascimento de Cleo, quando esta dá entrada no hospital. O clímax da sequência é enfim atingido com a cena do parto, uma passagem particularmente pesada do filme ilustrando todos os esforços despendidos pela equipe médica para tentar trazer a vida para o bebê natimorto.

A cena que sucede o parto de Cleo transcorre novamente na casa onde trabalha e inaugura o último ato do filme. Dessa vez, vemos a protagonista sentada no interior do seu quarto, sem o costureiro avental, contemplando o horizonte visivelmente apática. A quietude do momento logo é interrompida quando Sofia, sua patroa, chega em casa ostentando um novo automóvel, menor e mais moderno. O surgimento desse novo elemento no contexto da trama de *Roma*, parece expressar simbolicamente uma transformação vivida pela personagem, uma vez que a sequência do carro sendo colocado na garagem, por repetir-se algumas vezes ao longo do filme, evoca um significado diferente toda vez que ocorre.

Opondo-se à visível alegria de Sofia, Cleo mostra-se triste. A vivência do seu luto, num primeiro momento, a faz negar o convite que recebe da patroa de ir à praia se divertir, mesmo com a garantia de que estaria “de folga”. Adela, sua companheira de trabalho, é quem enfim a convence para tirar uns dias de descanso na tentativa de “animar seu espírito”. A atmosfera de luto que se apresenta logo no início do último ato de *Roma*, relaciona-se com a sexta etapa da Jornada da Heroína, intitulada “A Iniciação e Descida à Deusa” por justamente dar centralidade à temática da morte e do luto.

A descida caracteriza-se como uma viagem ao submundo, à noite escura da alma, ao ventre da baleia, ao encontro da deusa negra, ou simplesmente como depressão. Geralmente é precipitado por uma perda que muda a vida. Experimentar a morte de um filho, pai ou cônjuge com quem a vida e a identidade estiveram intimamente entrelaçadas pode marcar o início da jornada para o submundo. As mulheres muitas vezes descem quando um papel específico, como filha, maternidade, amante ou esposa, chega ao fim. Uma doença ou acidente com risco de vida, a perda de autoconfiança ou subsistência, uma mudança geográfica, a incapacidade de terminar um diploma, um confronto com o domínio de um vício ou um coração partido podem abrir espaço para o desmembramento e a descida. (MURDOCK, 1990, p.87 e 88)

Por mais que casualmente o luto figure como um dos processos partilhados tanto por Cleo como pela mulher idealizada no modelo de Murdock (1990), as motivações que levam a protagonista de *Roma* (2018) a atravessar este período introspectivo e solitário diferenciam-se em alguns aspectos. Na Jornada da Heroína, a mulher desce às profundezas de si mesma após se abater com alguma perda profunda, trazendo ao nível consciente questionamentos que a fazem refletir sobre os motivos que a levaram a distanciar-se da sua mãe pessoal e da dimensão simbólica do feminino interior autêntico. Este processo seria também acompanhado de uma desilusão, experimentada devido à percepção que alcançam acerca das consequências negativas de ter buscado validação e prestígio no mundo masculino. Como consequência disso, haveria a intenção de se resgatar essa dimensão do feminino que foi perdida fortalecendo assim, seu senso de identidade.

Mulheres racializadas e circunscritas em uma realidade semelhante a de Cleo, podem até fazer sua “descida à Deusa” na tentativa de recuperarem aspectos do feminino interior que perderam-se ao longo da vida, mas não necessariamente por terem escolhido afastar-se deles deliberadamente. Para inúmeras mulheres que, assim como Cleo, têm suas existências marcadas por uma abnegação forçada, decorrente da subalternização que as atravessam, o distanciamento da dimensão do feminino pessoal acontece como uma consequência destes processos de exploração que sofrem.

No caso de Cleo, a descida rumo à introspecção é motivada literalmente pela morte de um filho gestado e é dotada de uma complexidade ímpar pelo fato de não poder ser vivida plenamente, dada as obrigações e as “entregas” emocionais solicitadas pela família para qual trabalha. Embora ao longo de todo o filme Cleo

seja apresentada como uma mulher introvertida e de poucas palavras, nas cenas que ilustram a viagem em família, o diretor Alfonso Cuarón decide evidenciar ainda mais este comportamento, tornando-o tão declarado a ponto de ser notado pelas crianças que a questionam “por que tão calada?”

A ocasião da viagem em família também traz situações bem incomuns que anteriormente pareciam improváveis de acontecer. De maneira oposta à protagonista, que se mostra triste e inacessível emocionalmente, Sofia é apresentada aqui de maneira diferente do início do filme, colocando-se menos na posição de “patroa” e mais como uma companheira disposta a ajudar uma amiga a se reerguer. A dissolução de alguns limites que anteriormente delimitavam os lugares sociais que cada uma deveria ocupar, são apresentados na cena em que, pela primeira vez, Cleo senta-se à mesa com todos da família para fazer uma refeição. É também nesta ocasião que Sofia anuncia o divórcio para os/as filhos/as.



FIGURA 14 – Cleo sentada à mesa com a família de sua patroa. Fonte: ROMA (2018).

Se comparada a alguns episódios mostrados no início do filme, em que Cleo era vista fazendo suas refeições isolada na cozinha da casa dos patrões, sentar-se à mesa com os demais evoca um certo estranhamento, visto que uma interação desta natureza não é algo comum a esta classe trabalhadora.

O que se espera das domésticas é que cuidem do bem-estar dos outros, que até desenvolvam laços afetivos com os que dela precisam sem, no entanto, deixarem de ser trabalhadoras economicamente exploradas e, como tal, estranhas ao ambiente do qual participam (*outsider within*).

Contudo, isso não deve ser interpretado como subordinação. (BAIRROS, 2020, p.213-214)

Apesar de conviverem diariamente, a viagem favorece uma aproximação mais intensa entre Cleo e Sofia, fazendo nascer entre elas uma certa cumplicidade, em razão de ambas estarem lutando para superarem suas respectivas adversidades. Mais uma vez, o percurso realizado pela protagonista de *Roma* (2018) encontra algumas correspondências com a Jornada da Heroína. Na sétima etapa intitulada “Anseio urgente de se reconectar com o feminino”, são descritos alguns dos comportamentos apresentados por Cleo nesta última parte do filme.

Após lentamente retirar-se do seu luto e reerguer-se, Murdock (1990) afirma que a heroína fortalece o seu senso de identidade e passa a “[...] desenvolver aquelas partes de si mesma que se esconderam durante a busca heróica: seu corpo, suas emoções, seu espírito, sua sabedoria criativa.” (MURDOCK, 1990, p.111). Além disso, é comum que despertem para o desejo de filiarem-se a outras mulheres para obterem apoio e segurança.

Um dos maiores desafios da jornada da heroína é experimentar a profunda tristeza que uma mulher sente por sua separação do feminino, permitir-se nomear e lamentar essa perda da maneira que for apropriada para ela, e então liberá-la e seguir em frente. Quando ela está em um estado de tristeza e desespero, ela precisa do apoio do feminino positivo, uma figura de mãe ou irmã, homem ou mulher, para contê-la com segurança enquanto ela o expressa.(MURDOCK, 1990, p.121)

Quando após muita insistência aceita o convite da patroa para ir à praia, com as garantias de que iria apenas descansar e não trabalhar, Cleo se coloca nesse lugar de “querer ser cuidada”, ainda que isso não fique explícito. O comportamento que adota, se comparado ao apresentado no início do filme, é bem menos ativo, revelando uma passividade que até então não havia sido explorada em momentos anteriores da narrativa.

Na cena em que a família se encontra reunida na praia, para o que deveria ser um momento de lazer, subitamente transforma-se em uma situação de risco de morte para os/as filhos/as de Sofia - que precisamente no instante do incidente, encontra-se ausente. Cleo, mesmo tendo declarado que não sabia nadar, se vê obrigada a socorrer as crianças, que pouco a pouco vão sendo engolidas pelo mar agitado. Bravamente, a protagonista embrenha-se nas águas, determinada a

resgatar as crianças. A cena, retratada num belo plano contínuo, atinge seu clímax quando todos enfim conseguem escapar do acidente com vida e segurança.

Quando sai do mar, Cleo irrompe em lágrimas enquanto abraça e é abraçada pelas crianças e por Sofia. Num momento catártico, revela para todos a sua volta que no seu íntimo nunca desejou de fato a criança que estava gestando, sendo este o verdadeiro motivo do seu pranto. O incidente vivenciado pela protagonista, confirma aquilo que Murdock (1990) prevê acontecer com as mulheres que durante muito tempo ignoraram suas emoções enquanto atendia às necessidades de sua família ou comunidade, que é justamente a capacidade de recuperar aquilo que sente como mulher, é a reconexão com a dimensão autêntica do feminino que esteve perdida.



FIGURA 15 – Cleo sendo abraçada por Sofia e família. Fonte: ROMA (2018).

No entanto, essa reconexão para a autora (1990) também poderia acontecer por meio de uma conscientização das suas necessidades, como uma nutrição consciente, exercícios, banhos e descanso, atividades estas que aplicadas ao contexto diegético de Cleo pouco provavelmente seriam possíveis, dado que o desgaste físico e o esgotamento de forças é um dos atributos que marcam o trabalho doméstico.

O desgaste dos corpos (que obviamente também diz respeito aos homens, mas eu insisto na feminização da indústria da limpeza no mundo) é inseparável de uma economia que divide os corpos entre aqueles que têm direito a uma boa saúde e ao descanso e aqueles cuja saúde não importa,

que não têm direito ao descanso. A economia do esgotamento, do cansaço, do desgaste dos corpos racializados e generificados é uma constante nos testemunhos das mulheres que trabalham no campo da limpeza. (VERGÈS, 2020, p.125-126).

A declaração imediatamente desperta compaixão em Sofia e nas crianças que dizem a ela “pobrezinha” e repetidamente “eu te amo” como forma de consolá-la. No trajeto de volta à cidade no interior do carro, a expressão serena do rosto de Cleo é colocada em evidência, dando a entender que o tímido sorriso que esboça deve-se ao alívio de enfim ter sido capaz de acolher de forma legítima os seus sentimentos. Ao aceitar que a maternidade era algo que não desejava para si, Cleo conclui um processo de autoconhecimento obtido após uma longa jornada de busca de si, solidão e luto.

O restabelecimento de uma aparente estabilidade das relações que regem o trabalho e o papel que Cleo ocupa dentro da família, são mostradas quando todos retornam de viagem e a protagonista recobra posturas e comportamentos idênticos ao do início do filme. A retomada deste “equilíbrio” se manifesta na presteza que tem, logo que chega de viagem, de ir ajeitando a casa, recolhendo as roupas sujas dentre outras obrigações rotineiras.

Tendo em conta que a sequência que marca o retorno da família para a casa é a última do filme, é impreciso afirmar na atividade analítica aqui proposta, se a protagonista avança pelas demais etapas até concluir o ciclo de dez estágios previstos na Jornada da Heroína. Na aparente resolução de todos os conflitos que causaram desequilíbrio na ordem inicial da trama, conclui-se que a protagonista, guardadas as devidas proporções, cumpra a Jornada até a oitava fase do modelo concebido por Murdock, intitulado “Curando a divisão mãe/filha”. Vejamos a semelhança entre as experiências da protagonista e àquilo que a autora descreve:

Se a psique de uma mulher “tomou” sua mãe de forma negativa ou destrutiva, ela se separa de sua natureza feminina positiva e tem muito trabalho a fazer para recuperá-la. Se as atitudes de sua mãe ameaçam sua própria sobrevivência como mulher, ela pode se identificar intimamente com o masculino, buscando nele a salvação. (MURDOCK, 1990, p.135)

Desde a descoberta da gestação, Cleo demonstra temer as consequências advindas desta nova condição, como a possível perda do emprego, desamparo financeiro, pobreza, dentre outros fatores que o/a espectador/a não é capaz de

acessar, mas que ficam subentendidos por conta da mudança de comportamentos que a protagonista apresenta após saber da gravidez. É natural que, dentro da sua realidade diegética, tenha associado à maternidade aspectos ruins e bastante negativos, afinal a preservação de certos vínculos relacionais - sobretudo com a família de sua empregadora - seriam comprometidos, caso o nascimento da criança tivesse acontecido. Neste caso, a ferida causadora da divisão Mãe/Filha da protagonista, parece estar representada justamente em sua gravidez indesejada pois, esta separação vai além da relação de uma mulher com sua mãe pessoal, ela está associada também a como uma “[...] mulher integra a Mãe arquetípica em sua psique [...]” (MURDOCK, 1990, p.135). Em vista disso, a ocorrência da morte do filho de Cleo figura como uma espécie de “alívio” para o indesejado destino da maternidade.

Pode-se deduzir que os processos de aceitação/cura dos aspectos negativos do feminino pessoal, são vivenciados por Cleo na sequência final de *Roma* (2018) quando, após ter admitido que jamais desejou o nascimento do seu filho, recobra a postura solícita observada no início do filme. O contentamento em novamente poder ser útil para família de Dona Sofia, embora pareça controverso, é uma das maneiras que, segundo Maureen Murdock, as mulheres supostamente encontrariam para curar a sua divisão interna:

As mulheres que sofreram uma ferida profunda no relacionamento com suas mães muitas vezes buscam sua cura na experiência do comum. Para muitos, isso assume a forma de uma banalidade divina: ver o sagrado em cada ato ordinário, seja lavar a louça, limpar o banheiro ou capinar o jardim. A mulher é nutrida e curada ancorando-se no ordinário.
(MURDOCK, 1990, p.139 e 140)

Tendo em conta que as memórias da infância do diretor Alfonso Cuarón foram os principais recursos utilizados para a construção da narrativa de *Roma* (2018), é natural que haja uma romantização não só do que é mostrado, mas como é mostrado. Por oferecer casa, comida e trabalho para Cleo, mesmo grávida, a patroa Sofia, por exemplo, é retratada como uma benfeitora e não como uma mulher, que valendo-se dos seus privilégios, utiliza-se da força de trabalho de outras menos favorecidas explorando-as economicamente. Já a protagonista, é retratada como alguém desprovida de grandes ambições e que se realiza no servir à família para

qual trabalha. A condição de superexploração associada ao trabalho doméstico, é uma realidade presente em diversos países da América Latina e que no Brasil, possui uma ligação direta

[...] com a abolição da escravatura, época em que se tornou a principal fonte de emprego para as então ex-escravas. O caráter de precariedade desse tipo de trabalho remonta a esse período, principalmente em relação ao tipo de emprego no qual se recebe benefícios, e não dinheiro. “Com o processo de urbanização e industrialização, a chamada ajuda vira serviço doméstico em troca de casa e comida, principalmente para as mulheres migrantes do meio rural, e posteriormente transforma-se numa atividade assalariada”. (OLIVEIRA, 2009 apud TEIXEIRA; SARAIVA; CARRIERI, 2015, p.163).

As últimas etapas da Jornada da Heroína, “Encontrando o homem interior com coração” e “Além da dualidade”, por descreverem atitudes e comportamentos não identificados em Cleo, ficam ausentes da presente análise, sobretudo por darem destaque à emancipação da mulher, que enfim seria capaz de abandonar comportamentos que anteriormente, a anularam. Seguir buscando validação e reconhecimento externo, assim como faz Cleo no desfecho de *Roma* (2018), é um comportamento característico de muitas mulheres que escolheram “[...] o caminho do guerreiro masculino, ela pode continuar estoicamente ao longo desse caminho sozinha, ajustando sua identidade e aprendendo a amplitude do poder e aclamação no mundo [...]” (MURDOCK, 1990, p.160).

Permanecer trilhando este caminho, para Cleo e para grande parte das mulheres racializadas e empobrecidas, é uma circunstância que ultrapassa escolhas pessoais, trata-se de uma condição a elas relegada e que são determinantes em suas experiências de vida. Lélia Gonzalez acredita que para mulheres “não brancas”, assim como Cleo, por ocuparem um lugar inferior em uma hierarquia apoiada em sexo e raça, suas humanidades foram suprimidas e suas identidades definidas por um sistema ideológico de dominação que “[...] nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso, como da nossa própria história.” (GONZALEZ, 1988, p. 41-42)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir a respeito das questões de gênero a partir da perspectiva de análise da decolonialidade, torna a suposta universalidade da experiência das mulheres algo intangível, ainda que muitos feminismos afirmem o contrário. Ao destacar um universo até então pouco explorado na história do cinema, *Roma* (2018) é um filme que desvela uma realidade vivenciada por muitas mulheres, mas que ainda hoje é invisibilizada - a do trabalho doméstico remunerado. Servir, cuidar e limpar, culturalmente sempre foi um conjunto de atividades atribuídas ao sexo feminino e em *Roma* (2018), a protagonista Cleo torna visível a experiência das muitas trabalhadoras domésticas que têm suas vidas marcadas pelas desigualdades sociais, de gênero e raça/etnicidade.

Ao colocar no centro de uma narrativa cinematográfica as experiências de uma classe historicamente subalternizada, o interesse na atividade analítica deste filme ocorre pelo desejo de compreender como acontece a construção da jornada pessoal dessa protagonista, dado que a inspiração para tal enredo foram as vivências pessoais da infância do diretor e roteirista Alfonso Cuarón.

Utilizando-se desta obra cinematográfica para verificar a aplicabilidade do modelo arquetípico da “Jornada da Heroína”, desenvolvido pela psicoterapeuta junguiana Maureen Murdock (1990), o presente estudo trouxe também uma leitura feminista e decolonial para a análise proposta na tentativa de compreender os limites e os compartilhamentos deste paradigma narrativo supostamente mais apropriado para as jornadas de vida das mulheres.

Verificou-se, no entanto, que tentar fazer caber nas teorias produzidas nos Estados Unidos e na Europa, mulheres de diferentes contextos atravessados pela colonialidade (MIÑOSO, 2020) é uma investida falha. A complexa condição vivenciada por estas mulheres, de modo geral, aparentemente dificulta o seu acesso a estes caminhos que as levariam a um profundo processo de autoconhecimento – ao menos não da forma como está descrita na obra de Murdock. A busca por um sentido mais transcendente da vida e da experiência de ser uma mulher, abordada na Jornada da Heroína, por tratar-se de um processo de desenvolvimento psicológico, em teoria, seria cabível a *qualquer* mulher, indistintamente. No entanto, o que se observou foi que o modelo se baseia, em verdade, em uma experiência

feminina idealizada e acessível a um grupo específico de mulheres - sobretudo aquelas que não são perpassadas por múltiplas opressões.

Constatamos a dimensão e a natureza das diferenças que impedem a protagonista de percorrer, de forma integral, os estágios previstos na Jornada da Heroína. Dentre elas, podemos destacar a falta de oportunidade, a pobreza, a ausência de autoestima e dentre outros fatores históricos e sociais determinantes para o destino de muitas mulheres como Cleo. Nesse sentido, universalizar a opressão e a subordinação do sexo feminino é uma postura que fornece um ponto de vista parcial e limitado, ao encobrir uma série de fatores que atravessam as experiências individuais das mulheres racializadas e subalternizadas, categoria escolhida para a presente análise.

Trazer para o debate acadêmico questões desta natureza, é enriquecer o campo de discussões teóricas sobre como as mulheres vêm sendo representadas nos enredos cinematográficos, sobretudo da perspectiva da construção do roteiro. Por isso, em tempos de renovação epistemológica, é tarefa fundamental valorizar e difundir trabalhos produzidos na área das artes e do cinema, comprometidos em desafiar e questionar discursos generalizantes, especialmente aqueles erigidos sobre este grupo social que historicamente foi e continua a ser invisibilizado – as mulheres racializadas e subalternizadas.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Márcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. **Vozes e Diálogo**, Itajaí-Sc, v. 1, n. 14, p. 91-102, jun. 2015. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/6827>. Acesso em: 03 abr. 2021.

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **Aceno: Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 2, n. 3, p. 159-176, jul. 2015. Quadrimestral. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/2529/pdf>. Acesso em: 07 abr. 2021.

ALVIM, Luíza Beatriz. **Quem tem medo de análise fílmica? Atividade antiga com (não tão) novos objetos**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – VIRTUAL, 43., 2020, Salvador. Quem tem medo de análise fílmica? Atividade antiga com (não tão) novos objetos. Salvador: Ufba, 2020. p. 1-15. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-1319-1.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2022.

ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 251-270, jul. 2020. Semestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/159964/161882>. Acesso em: 04 abr. 2021.

ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 221 p. Tradução de Teresa Ottoni.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 207-214.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, p. 89-117, maio 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BOER, Raphael de; GATTI, José. Novos modos de ver o cinema: um encontro com Laura Mulvey. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.L.], v. 7, n. 1, p. 282-297, 16 fev. 2019. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/462/330>. Acesso em: 30 jul. 2020.

CAMINO a *Roma*. Direção de Andrés Clariond Rangel, Gabriel Nuncio. México: Netflix, 2020. (72 min.), color. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81085934>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CASTRO, Susana de. Feminismo Decolonial. **Princípios**: Revista de Filosofia, Natal, v. 52, n. 27, p. 213-220, jan. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/19785/12470>. Acesso em: 12 abr. 2022.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, v. 24, n. 55, p. 47-56, 30 abr. 2010.

COSTA, Sérgio. (RE)ENCONTRANDO-SE NAS REDES?: as ciências humanas e a nova geopolítica do conhecimento. **Rev. do Progr. de Pós-Graduação em Sociologia da Ufpe**, Recife, v. 2, n. 16, p. 25-43, jan. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/viewFile/235286/28284>. Acesso em: 05 abr. 2022.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 121-139.

FERREIRA, Ceíça. Reflexões sobre “a mulher”, o olhar e a questão racial na teoria feminista do cinema. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 25, n. 1, p. 1-24, jan./Não é um mês valido! 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26788/16251>. Acesso em: 30 jul. 2020.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 226 p.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009. 228 p.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82

KAPLAN, Elizabeth Ann. O olhar é masculino? In: KAPLAN, Elizabeth Ann. **A Mulher e o Cinema**: - os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 43-60.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LOPES, Denise. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. **Revista Contracampo**, [S.L.], n. 07, p. 209-216, 16 dez. 2008. Pro Reitoria de Pesquisa, Pós Graduação e Inovação - UFF. <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v0i07.483>. Disponível

em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17331/10969>. Acesso em: 03 abr. 2021.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 53-83.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica na. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 97-115.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do cinema:: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

NEWS, C.G. Jung Society Of Atlanta Quarterly (ed.). **Maureen Murdock Interview: interview by mary davis**. Interview by Mary Davis. 2005. Disponível em: <https://maureenmurdock.com/maureen-murdock-interviewed-by-mary-davis/>. Acesso em: 07 jun. 2021.

ROMA. Direção de Alfonso Cuarón. Roteiro: Alfonso Cuarón. Eua, México: Netflix, 2018. (135 min.), P&B. Legendado. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80240715>. Acesso em: 10 jun. 2021.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Rio de Janeiro: Nós Por Cá Todos Bem, 2019. 1 v. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2019/09/cinemas-pos-coloniais-e-perifericos_MAI19.pdf. Acesso em: 29 mar. 2022.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul. 1995. Semestral. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 03 abr. 2021.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 144 p.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015. 484 p.

ZANONI, Anna Paula. **Imagens da solidão na contemporaneidade: a contribuição do filme her em uma perspectiva junguiana**. 2015. 176 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.