

REFLEXÕES SOBRE GÊNERO NO FILME ROMA DE ALFONSO CUARÓN

Everton Nazareth Rossete Junior

Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, Mestre, e estudante de Doutorado no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, evertonjr@gmail.com;

Maristela Carneiro

Professora, Doutora, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, maristelacarneiro86@gmail.com;

Mário César Silva Leite

Professor orientador, Doutor, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, mcsl@terra.com.br;

Resumo

Este ensaio visa refletir sobre elementos do filme “ROMA”, de Alfonso Cuarón, acerca de relações pessoais, de gênero, sociais, etc. A obra nos apresenta a família de classe média composta por Sofia, seu marido, quatro filhos, sua mãe, e as empregadas Adela e Cleo. Através de Sofia e principalmente sob a perspectiva de Cleo, Roma traz duas chaves para entender a condição feminina pós-colonial: a maternidade e o trabalho doméstico. As experiências de Cleo são entrelaçadas com as da patroa, destacando nítidas desigualdades entre as duas mulheres de diferentes classes sociais e étnicas. A sociedade atual e a colonial se conectam mediante o trabalho doméstico generificado e racializado, que perpetua as relações de poder arquitetadas no colonialismo. Sobre a relação entre as duas, a narrativa percorre num fio que se apoia nas costuras entre suas diferenças, semelhanças, e suas materializações das condições femininas. Essa

dinâmica familiar ambígua, que ora aproxima afetuosamente, ora desumaniza, reflete as desigualdades de classe, etnia e gênero persistentes nas sociedades latino-americanas, e em outras culturas marcadas por hierarquias sociais delimitadas. A visão colonizadora sobre a colonizada parece ser assimilada por Cleo, que aparentemente não age sobre sua condição subalterna. Mesmo com altos e baixos, a narrativa evidencia um final: as coisas continuam iguais. Cleo é digna de empatia, mas não sairá daquela situação. É perceptível a manutenção da lógica colonial. Sem um desfecho, sem insinuação rumo a um final – feliz ou infeliz.

Palavras-chave: Roma, Gênero, Raça, Colonial.

O presente ensaio visa refletir e elaborar alguns comentários acerca de possíveis relações entre elementos da obra cinematográfica latino-americana “ROMA” (2018), filme mexicano do autor e diretor Alfonso Cuarón, no que diz respeito à representação de relações pessoais, de gênero, de poder, sociais, de aspectos que destacam e caracterizam pontos da colonialidade, patriarcado e decolonialidade na obra audiovisual.

O filme ROMA (2018) nos apresenta a casa da família de classe média composta por Sofia e seu marido Antonio, seus quatro filhos, sua mãe, e as empregadas domésticas Adela e Cleo, personagem cuja perspectiva predomina ao longo do filme. Sob o ponto de vista de Cleo, diversos aspectos da realidade temporal, econômica, política e social dos anos de 1970 na colônia Roma, cidade do México, e seu entorno se mostram presentes.

O colonialismo se conecta intimamente com o capitalismo, de modo que mesmo após o final do período colonial nos continentes americanos, ainda perduram formas de domínio e subjugação coloniais. Para apontar a persistência e atualização dos modos coloniais de dominação, é importante constatar que estes têm a divisão racial, bem como o poder patriarcal como alicerces, e, portanto, “deixam profundas marcas na experiência vivida pelas mulheres latino-americanas” (EBERSOL; PENKALA, 2020, p.4).

Através de Sofia e principalmente de Cleo, Roma traz duas chaves importantes para o entendimento da condição feminina pós-colonial: a maternidade e o trabalho doméstico (EBERSOL; PENKALA, 2020). Segundo as autoras,

Sob o ponto de vista destas análises, a exploração das mulheres desempenhou uma função central no desenvolvimento do capitalismo ao lhes atribuir, através do uso de seus corpos e condição reprodutiva, a reprodução do seu bem mais valioso - a força de trabalho - ao mesmo tempo em que a mistifica como um destino biológico e uma condição de ordem pessoal, não reconhecendo-a como fonte da acumulação de capital. Não só a reprodução humana calcada no trabalho não remunerado da maternidade foi central para o desenvolvimento do capitalismo, como a reprodução material da vida cotidiana, o trabalho doméstico, permitiu que o modo de vida capitalista se sustentasse. (EBERSOL; PENKALA, 2020 p.2)

A obra, que tem um teor autobiográfico do próprio Alfonso Cuarón, traz em si memórias do diretor sobre a situação política e social do país, ao mesmo tempo que atua como uma espécie de homenagem à Libória Gutiérrez, babá ameríndia de origem mixteca – como a personagem Cleo – que trabalhou para sua família em sua infância.

Ainda que à primeira vista seja evidente e presumível que a obra é sobre Cleo, sua vivência é constantemente encadeada com a vida familiar de seus empregadores. Como aponta Margarita Mantilla Chávez (2019), as experiências de Cleo são entrelaçadas com as da patroa, e nesse aspecto se destacam e se apontam as nítidas desigualdades entre as duas mulheres de diferentes classes sociais e étnicas. Mesmo que a opressão de gênero seja algo que aflige todas as mulheres, há diferenças entre a condição histórica da mulher, que se define em um agrupamento de ocasiões, qualidades e características primordiais que definem a mulher como ser cultural e social (LAGARDE, 2005) e a situação da mulher que diz respeito à existência material das mulheres partindo de sua condição real de vida. Enquanto mulheres trabalhadoras sofrem uma dupla opressão, as mulheres negras e indígenas sofrem, como pontam Ebersol e Penkala (2020), uma tripla opressão em conta da síntese de vários eixos de relações opressoras em contextos que são classistas, racistas e patriarcais.

Da mesma forma que a ideia de um homem universal é falsa – mais ainda quando a ideia é compreendida como sinônimo generalizado de humanidade – tem-se buscado visibilizar às “especificidades femininas e reescrever a história da cultura de maneira que a presença, a influência e a opressão das mulheres sejam reconhecidas” (BUTLER, 2019, p.219). Segundo a autora, ainda que haja um esforço para combater a invisibilidade da mulher, há o risco, por parte do feminismo, de visibilizar um perfil de mulher como universal, que provavelmente não representa a realidade material de todas as mulheres e suas especificidades, como etnia, identidade de gênero, classe, entre outros. Como afirma hooks (2015), o feminismo como movimento norte-americano surgiu de um grupo de mulheres que não eram as mais vitimadas por opressões e violências machistas, as que via de regra não têm condições para mudar sua condição de vida – sendo estas uma maioria silenciada. Conforme hooks (2015),

A famosa frase de Friedan¹, “o problema que não tem nome”, muitas vezes citada para descrever a condição das mulheres nesta sociedade, na verdade se refere [...] à situação de um seleto grupo de mulheres brancas casadas, com formação universitária, de classe média e alta – donas de casa entediadas com o lazer, a casa, os filhos, as compras, que queriam mais da vida. Friedan conclui seu primeiro capítulo afirmando: “Não podemos continuar a ignorar essa voz íntima da mulher, que diz: Quero algo mais que meu marido, meus filhos e minha casa”. A autora definiu esse “mais” como profissões, sem discutir quem seria chamado para cuidar dos filhos e manter a casa se mais mulheres como ela própria fossem libertadas do trabalho doméstico e tivessem o mesmo acesso a profissões que têm os homens brancos. Ela não falou das necessidades das mulheres sem homem, sem filhos, sem lar, ignorou a existência de todas as mulheres não brancas e das brancas pobres, e não disse aos leitores se era mais gratificante ser empregada, babá, operária, secretária ou uma prostituta do que ser dona de casa da classe abastada (hooks, 2015, p.193-194).

É indispensável pensar, teorizar e agir interdisciplinarmente ao tratar das realidades das mulheres, suas condições, situações, realidades e perspectivas, de modo que os feminismos sejam includentes.

Como dito, há um padrão moderno, capitalista e colonial de poder que tem na ideia de raça um instrumento sólido de controle social. Para Quijano (2009), a maneira como os povos colonizados das américas foram sintetizados e hierarquizados através de seus fenótipos e suas diferenças em relação aos europeus difundiu a ideia de raça como categoria da modernidade. Esta criação de identidades, como negros, indígenas e mestiços, permitiu a legitimação e naturalização, por parte dos colonizadores, das relações de dominação de povos não-europeus, através de uma suposta inferioridade destes povos. As relações instituídas com base nessas classificações foram pautadas – além das diferenças físicas dos colonizados – na inferiorização de suas culturas, conhecimentos, de modo a legitimar a atribuição de

1 Betty Friedan, autora do livro “The feminine mystique”, publicado em 1963, considerado o livro que abriu caminho para o movimento feminista contemporâneo.

papeis sociais e hierarquias particulares na estrutura global de poder. Como afirma Lugones (2011, p.106), concebe-se “a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial” (tradução livre).

A sociedade atual e a colonial podem ser conectadas através do trabalho doméstico generificado e racializado, que dá continuidade às relações de poder arquitetadas no colonialismo. O filme Roma traz esta questão através de Cleo, pobre e indígena, que possibilita refletir sobre diversos aspectos das relações entre raça, classe e gênero no contexto latino-americano. É neste contexto que o trabalho doméstico remunerado é executado, principalmente por mulheres pobres e não brancas, e na maior parte dos casos sem garantias de direitos trabalhistas. No que diz respeito ao trabalho doméstico, tanto o remunerado quanto o não pago – ou não reconhecido – são exercidos por mulheres, e “ocupam uma grande parte da energia e força vital dessas mulheres, que têm o tempo para se dedicarem a outros aspectos de suas vidas drasticamente afetado, aumentando, assim, os efeitos da opressão patriarcal sobre sua existência” (EBERSOL, PENKALA, 2020, p.6).

Sobre a relação entre Sofia e Cleo, a narrativa da obra percorre através de um fio condutor que se apoia no movimento de costura entre as diferenças e semelhanças entre as duas personagens, e suas materializações das condições femininas. Para Ebersol e Penkala (2020, p.7):

A relação de Cleo com a família, em especial com a mãe/patroa, Sofia, e com as crianças, se complexifica para além do caráter laboral, pois inclui uma dimensão de afeto que mascara, por vezes, o lugar subalterno que Cleo ocupa naquela relação. Cleo é considerada praticamente da família, no entanto este “praticamente” é tão concreto quanto evidente em diversas cenas em que sua função social na família e o abismo de classe/raça fica visível. Na cena em que Cleo tem sua bolsa gestacional rompida e precisa ir às pressas para o hospital parir, ela está acompanhada apenas pela avó da família, Teresa. Ao mesmo tempo em que o filme retrata o cuidado que Teresa tem com Cleo durante o engarrafamento que enfrentam até o hospital – a cena transcorre durante o que ficou conhecido como Massacre de Corpus Chirsti – deixa também evidente que ela pouco sabe sobre a

mulher que trabalha na sua casa quando precisa preencher sua ficha de entrada no hospital, em que diz não saber seu segundo nome, nem sua idade, nem data de nascimento. (EBERSOL; PENKALA, 2020, p.7)

Estas relações de afeto também podem ser refletidas através do trabalho afetivo, aquele que envolve conectar-se com as pessoas para atingir seus objetivos e metas, como se dá, por exemplo, na educação de filhos, cuidado de idosos ou enfermos, no trabalho de pessoas que se dedicam ao ensino, entre outros.

Conforme apontado por Chávez (2019), não é o mesmo lavar uma roupa à mão, cantar uma canção de ninar ou dar um beijo de boa noite. A maneira especial como a empregada Cleo serve a comida a Pepe, em pedaços pequenos com limão e sal, dando pedaço a pedaço à boca, tranquilizando-se porque ele comeu toda a comida preparada por Adela, envolve um trabalho afetivo onde há amor, um trabalho motivado por razões além da remuneração financeira. Trata-se de um trabalho que envolve um sentimento de compromisso e afeto para com a pessoa cuidada, que recebe um tempo inestimável fornecido pela pessoa cuidadora.

Ainda que com nítidas diferenças entre seus papéis sociais, ambas abandonadas, a esposa com seus quatro filhos pequenos, e a empregada após seu namorado ter sido informado de sua gravidez, trocam momentos de cumplicidade. Suas vidas “são conectadas pela experiência da solidão feminina, do cotidiano doméstico e familiar, da maternidade e do abandono masculino, embora se distanciem profundamente pelo contraste social que demarca uma fronteira simbólica entre as duas” (EBERSOL; PENKALA, 2020, p.3).

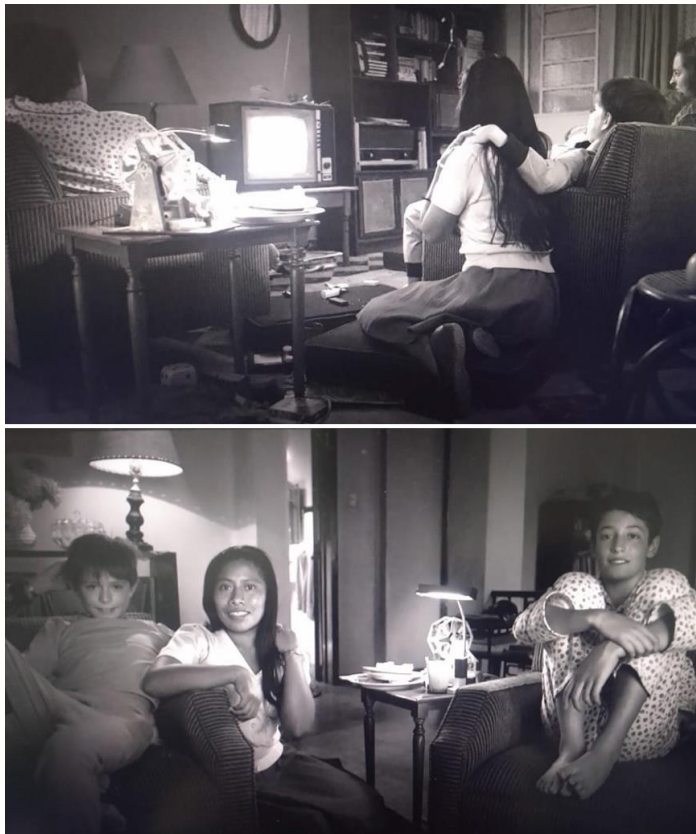
Essa dinâmica familiar ambígua, que hora aproxima, hora desumaniza, é reflexo das desigualdades de classe, etnia e gênero que são persistentes até a atualidade nas sociedades latino-americanas, bem como em outras culturas que são marcadas por hierarquias sociais bem delimitadas (SISON, 2019).

Através destas hierarquias, a visão colonizadora sobre a colonizada parece ser assimilada e correspondida por Cleo, que aparentemente não pensa ou age sobre sua condição subalterna. Sobre a individualidade desta mulher, indígena, em situação servil, muito pouco se sabe – mesmo sendo ela a protagonista na obra em questão, e esta focar basicamente sob seu ponto de vista. Ainda que apresentada sob uma ótica suavizada que vem da memória afetiva, sua concepção é

submetida a um ângulo que a coloca no seu devido lugar dentro da lógica capitalista e patriarcal.

Destaca-se a cena onde Cleo serve lanches para a família enquanto esta assiste televisão, e em seguida senta no chão ao lado do sofá. Assim que recebe o abraço de Pepe, sentada ao seu lugar no chão, a patroa pede que ela vá preparar um chá para o marido (Figura 1). Mais uma vez, reforça-se o posto de praticamente da família ocupado por Cleo, e a fronteira que demarca sua função social – por conta de sua etnia e classe – e seu lugar de servidão fica gritantemente visível.

Figura 1: Cleo com a família, assistindo televisão no chão.



Fonte: Fragmento do filme (2018).

As relações com o poderio do universo masculino e a frágil masculinidade também são apresentadas em diferentes aspectos da obra. Seja manifestada através da relação fálica não tão sutil da

demonstração de poder pela entrada majestosa, espetacular, assistida com deslumbre pela família, do grande Ford Galaxy do marido Antonio, que de centímetro em centímetro quase não cabe na garagem, seja no encontro de Cleo com seu então namorado Fermín em um quarto de hotel, onde após um provável encontro íntimo este apresenta em uma performance, completamente nu, seus precisos e preciosos movimentos de artes marciais.

É possível compreender, através da ótica do gênero e das masculinidades, de que maneiras determinadas funções, estereótipos, papéis, discursos, crenças e práticas que confeccionam o ideal social de masculinidade podem se encadear e como estabelecem maneiras de relacionamento entre as pessoas. Assim, segundo Rodríguez (2019), é possível analisar se estes significados, encontrados na obra, permanecem na sociedade mexicana ou se sofreram modificações.

Raewyn Connell (2003 apud RODRÍGUES, 2019, p.11) afirma que a masculinidade pode ser definida como um lugar nas relações de gênero, nas práticas pelas quais homens e mulheres ocupam esse espaço no gênero, e nos efeitos dessas práticas sobre a experiência corporal, a personalidade e a cultura.

A masculinidade de Antonio, como aponta Edgar Vertty Rodríguez (2019), se dá através de uma paternidade exercida na ausência. O marido de Sofia, pai de família dedicado ao trabalho e a trazer o sustento material à família, volta tarde da noite e aparenta canalizar o estresse em conta do trabalho e de problemas conjugais através do tabaco e álcool. Suas poucas aparições na casa são para reivindicar sua autoridade: “Por que há latas de comida vazias na geladeira? Por que não limpam o cocô do cachorro que está no quintal?”, e para demandar o cumprimento dos serviços por parte das mulheres.

Fermín, por sua vez, ainda conforme Rodríguez (2019), é a representação de uma masculinidade tóxica. Sua identidade masculina é regida pela violência de outros homens, encarregados de demonstrar o que é ser um homem de verdade através da força, de golpes e da competência física, como reforçado pela exaltação das artes marciais que pratica (Figura 2). Uma construção permeada por experiências dolorosas que criam um caráter duro, apresentado pela repressão de emoções, negação de qualquer vulnerabilidade, manifestação limitada de afeto e outros impactos da masculinidade hegemônica.

Figura 2: Fermín.



Fonte: Fragmento do filme (2018).

Como aponta Muylaert (2019), Cuarón permeia os assuntos, misturando gravidez, política, machismo, a empregada inocente, o abondo da senhora da família, o cocô do cachorro, de maneira a encorpar o filme de modo sensível. E ainda que haja altos e baixos, nuances nos percursos, a narrativa deixa evidente um final: as coisas continuam iguais. O autor, homem, branco, cisgênero, que teve empregada e não foi filho de empregada, fez a denúncia social através do seu ponto de vista, do seu lócus de enunciação. Cleo é digna da nossa empatia, mas não sairá daquela situação, daquele lugar (MUYLAERT, 2019). Ainda que criticando os reflexos do colonialismo e da colonialidade que são inscritos na relação de serventia da protagonista, permeada por questões de classe, etnia e gênero, o status quo segue reafirmado.

Ao nos contar coisas sobre Cleo e a família dos patrões, a obra requer uma imersão no tempo, na cidade da época, em seu ambiente, no imaginário da classe média, através de imagens que parecem mais retratadas do que filmadas (CARDENAS, 2019). Quase ao final do filme, Cleo acompanha a família a uma viagem à praia de Tuxpán, mesmo após a experiência traumática de ter sua filha natimorta. Sofia pede que a acompanhe, mesmo estando Cleo de folga na ocasião, como se isso significasse a possibilidade de direto de escolha ou que Cleo de fato não fosse exercer suas funções servis durante o passeio. A viagem era, na verdade, um pretexto para que Antonio, após abandonar Sofia e os filhos, retirasse suas coisas da casa da família, e para revelar aos

filhos a nova situação familiar. Durante a viagem, Cleo, mesmo sem saber nadar e com medo da água, entra no mar para resgatar duas das crianças, e num gesto afetuoso é abraçada por toda a família. Este sacrifício reforça a condição do trabalho afetivo, comum às trabalhadoras domésticas, que vai muito além de suas atribuições trabalhistas.

No retorno ao mundo cerrado da casa, uma das crianças conta à avó sobre o ato heroico de Cleo, para em seguida pedir a Cleo – que imediatamente ao retornar já se encontrava inserida na sua função, recolhendo roupas sujas e a arrumando a casa – que lhe prepare uma vitamina.

Como pontuam Ebersol e Penkala (2020), independente da importância do papel que Cleo ocupa nesta família, ou do tanto de afeto compartilhado entre elas, Roma evidencia uma herança que segue imutável, e que propaga – não só na década de 1970, mas até o período atual – as relações de poder materializadas no trabalho doméstico, herança de um passado colonial, e que são parte da identidade desta sociedade racista, patriarcal, sexista, classista, camufladas em relações aparentemente afetuosas.

Na obra, é perceptível a manutenção da lógica colonial, como posta por Mignolo (2017) e Quijano (2009). A violência colonialista – e capitalista – apoia-se na classificação da população a partir do conceito de raça, e age como uma das ferramentas de dominação social mais eficientes e duradouras da colonialidade, atuando em conjunto com classificações de categorias sexuais e de gênero, pautadas em uma pretensa superioridade natural, biológica dos sujeitos dominadores sobre uma pretensa inferioridade dos sujeitos dominados (EBERSOL; PENKALA, 2020).

Mesmo após o final do período colonial nas Américas, estas maneiras de dominação seguem atuando. Uma leitura decolonial busca evidenciar e destacar a manutenção, bem como as atualizações e adaptações destas formas coloniais de dominação. No filme pode-se perceber a profundidade das marcas deixadas por esses dispositivos na experiência vivida por mulheres latino-americanas, principalmente descendente de povos originários, como é o caso da personagem Cleo.

Em Roma há um certo anseio, insinuação de fuga, de alteração, de reconhecimento e inclusão, de ruptura, mas que servem para guiar ao retorno à casa, à rotina, à mesmice, à demarcação das realidades pautadas em raça e gênero, à manutenção do status quo. Sem um desfecho da trama, sem insinuação rumo a um final – feliz ou infeliz.

Ainda que haja outras localidades, pequenos pontos de fuga, e contrapontos, a casa, cerrada em si, é o palco base para as ações e seus desdobramentos. Desdobramentos estes que prometem rotas de escape, desvios, mas que – fugindo do padrão do grande clímax da obra cinematográfica mainstream – reforçam o eterno retorno, à casa, a diferença, a repetição e a manutenção.

Referências

BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros**: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARDENAS, Tanius Karam. **Las conversaciones semióticas en “Roma” de Alfonso Cuarón**. In: BARROS, Laan Mendes de; CURBELO, Silvia Alvarez; CÁRDENAS, Tanius Karam. *Dossiê “Comunicação e discurso”*, Revista ALAIC, 2019. p.100-111.

CHÁVEZ, Margarita Mantilla. **La película Roma como medio para el análisis del trabajo socialmente necesario**. In: ORDORIK, María Antón (org.) *¿Por Qué la película “Roma” le interesa a las praxis terapéuticas? Diálogos críticos e interseccionales*. Boletín - Asociación mexicana de terapia familiar. Número 51, abril 2019. p.3-6.

EBERSOL, Isadora; PENKALA, Ana Paula. **Um olhar sobre a condição feminina no filme Roma**. In: RELACulti - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. V.06, ed. especial, mar.,2020, artigo nº1766. 22p.

hooks, bell. **Mulheres negras**: moldando a teoria feminista. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 16, p. 193-210, 2015.

LAGARDE, Marcela y de los Rios. **Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas**. Colección Posgrado, 4ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

LUGONES, María. **Hacia un feminismo descolonial**. In: Revista La Manzana de la Discordia. 6 (2), 2011. p. 105-117.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade**: O lado mais escuro da modernidade. In: Revista Brasileira De Ciências Sociais, Vol. 32 n° 94 junho/2017, p. 1-18. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbc-soc/v32n94/0102-6909-rbc-soc-3294022017.pdf>>. Acesso em 18 nov. 2020.

MUYLAERT, Anna. **'Roma' é deslumbrante, mas reafirma o status quo**. In: EPOCA, 2019. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/anna-muylaert-roma-deslumbrante-mas-reafirma-statu-quo-23469236>>. Acesso em 18 nov. 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder e Classificação Social**. in: SANTOS, Boaventura. MENESES, Maria Paula (org). Epistemologias do Sul. Almedina, Coimbra, 2009, p. 73-117.

RODRÍGUEZ, Edgar Vertty. **Representación social de las masculinidades en México**: los hombres en la película "Roma". In: ORDORIKA, María Antón (org.) ¿Por Qué la película "Roma" le interesa a las praxis terapéuticas? Diálogos críticos e interseccionales. Boletín - Asociación mexicana de terapia familiar. Número 51, abril 2019. p.11-15.

ROMA. Alfonso Cuarón. México: Netflix, 2018.

SISON, Antonio D. **Uma santa do cotidiano no filme 'Roma', de Alfonso Cuarón**. In: Dom Total, 2019. Disponível em: <<https://domtotal.com/noticia/1325509/2019/01/uma-santa-do-cotidiano-no-filme-roma-de-alfonso-cuaron/>>. Acesso em 17 nov. 2020.