



MARIA CÉLIA ORLATO SELEM

**POLÍTICAS E POÉTICAS FEMINISTAS:
Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**

**CAMPINAS
2013**



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

MARIA CÉLIA ORLATO SELEM

**POLÍTICAS E POÉTICAS FEMINISTAS:
Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**

Orientadora: Profa. Dra. Luzia Margareth Rago

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração História Cultural.

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA MARIA CÉLIA ORLATO SELEM, E ORIENTADA PELA PROFA.
DRA LUZIA MARGARETH RAGO.
CPG, 27/02/2013**

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Marta dos Santos - CRB 8/5892

Se48p Selem, Maria Célia Oriato, 1972-
Políticas e poéticas feministas : imagens em movimento sob a ótica de
mulheres latino-americanas / Maria Célia Oriato Selem. – Campinas, SP : [s.n.],
2013.

Orientador: Luzia Margareth Rago.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas.

1. Feminismo. 2. Cinema - América Latina. I. Rago, Luzia Margareth, 1948-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Politics and feminists poetics : moving images from the perspective of Latin
American women

Palavras-chave em Inglês:

Feminism

Motion pictures - Latin America

Área de concentração: História Cultural

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Luzia Margareth Rago [Orientador]

Tania Navarro Swain

Carmen Lucia Soares

Ana Carolina Amuda de Toledo Mungel

Patrícia Lessa dos Santos

Data de defesa: 27-02-2013

Programa de Pós-Graduação: História

MARIA CÉLIA ORLATO SELEM

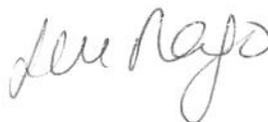
Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Luzia Margareth Rago.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA MARIA CÉLIA ORLATO SELEM, ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUZIA MARGARETH RAGO E APROVADA PELA COMISSÃO JULGADORA EM 27/02/2013.

BANCA EXAMINADORA:

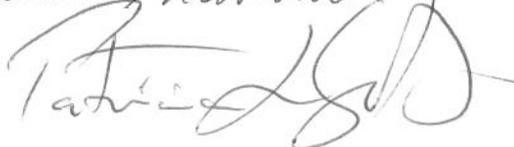
Profa. Dra. Luzia Margareth Rago – orientadora



Profa. Dra. Tânia Navarro Swain – UnB



Profa. Dra. Patrícia Lessa dos Santos – UEM



Profa. Dra. Carmen Lucia Soares - FEF/UNICAMP



Profa. Dra. Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel - Pós-Doc/UNICAMP



Profa. Dra. Susel Oliveira da Rosa – UEPB – suplente

Profa. Dra. Liliane Machado – UnB – suplente

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino - Dh/IFCH/UNICAMP - suplente

CAMPINAS
2013

201318057

A minha mãe Darsir, o anjo da minha memória.

AGRADECIMENTOS

- Ao Cnpq, que me apoiou financeiramente;
- À Margareth Rago, pelos preciosos ensinamentos, dedicação e amizade durante a orientação;
- Às inspiradoras mulheres que compõem a banca de avaliação;
- Às funcionárias e funcionários da PPGHis da Unicamp pela atenção que me dispensaram sempre que necessitei;
- Á Susel Rosa, pela inestimável acolhida, cuidado e apoio nesta caminhada;
- Á Aline Amsberg e Júlia Oliveira, pela companhia, presteza e também pelas risadas;
- A todas as amigas do curso, com as quais tive a honra de dividir saberes, dores e alegrias, especialmente Priscila Vieira, Luana Saturnino e Rosa Carneiro;
- Aos amigos e amigas da moradia da Unicamp, especialmente Luanda Sito, Eduardo Belleza e Ana Laura Lobato, pela partilha diária;
- À Adriana Higuti, pela amizade e inestimável acolhida durante minhas permanências em São Paulo e também pela ajuda com o inglês;
- À Lurdinha Rodrigues, pelos préstimos durante o processo de seleção;
- Ao Renaud Paternostre pelas aulas de francês;
- À Dani Gontijo e Mariana Berlanga pela acolhida no México e pelas proveitosas discussões;
- A Silvia Roncador, Ondina Pena, Marjorie Chaves, Betina Stefanello, Anitta Leandro, Natalia Barrenha e Margaret de Palermo, umas pelas intrigantes conversas e outras pela ajuda nas revisões;
- Às diretoras dos filmes: Natalia Smirnoff, Clarissa Duque, Marcela Zamora, e dos festivais: Cyntia Judkovsky, Paula Alves e Maria Angelica Lemos, que gentilmente se dispuseram a conversar sobre seus trabalhos;
- À Cristina Raschia por gentilmente enviar-me uma cópia do seu documentário;
- Às/aos funcionárias/os das bibliotecas da Universidade de Lima e San Marcos no Peru;
- Às/aos funcionárias/os da Cineteca da Ciudad de Mexico, especialmente à Angelica Ramirez que gentilmente enviou-me os materiais do festival mexicano;
- À Busi Cortez (presidenta da *Asociacion de Mujeres en el Cine y La Television*, México), Juan Carlos (*Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, em Havana) e Jordi (*Cien de Cine*, Barcelona), pela atenção e gentileza no envio de materiais;
- À Camila Machado, Muriel Reborá, Verena Kael, Julia Zakia, Fernanda Fuentes e Patricia Cornills pela partilha das cópias de seus trabalhos ou ajudarem na aquisição de outros filmes, embora não tenha havido espaço para a análise de todos;
- À amizade felina de Javier, Cuchara, Laszlo, Octávia e Rhamsa;
- E à Anette Maia, por seu imensurável apoio, pela cumplicidade diária, e por estar sempre ao meu lado nesse longo percurso...

*Caneta, sinto-me como em casa em sua tinta, dando
uma pirueta, misturando as teias, deixando minha
assinatura nos vidros da janela;
Caneta, como pude alguma vez ter medo de você?
Você não tem casa, mas é sua impetuosidade que me
deixa apaixonada;
Tenho que me livrar de você quando começar a ser
previsível, quando parar de perseguir diabinhos.
(Gloria Anzaldúa)*

RESUMO

A presente pesquisa busca identificar poéticas feministas no cinema de mulheres latino-americanas neste século XXI. Nesse intuito, foram selecionados os seguintes filmes: *La teta asustada*, de Claudia Llosa (Peru – 2009); *Que tan lejos*, de Tania Hermida (Equador – 2006); *Rompecabezas*, Natalia Smirnoff (Argentina, 2009); *Entre nós*, de Paola Mendoza e Gloria La Morte (Colômbia, 2009); *Sonhos Roubados*, de Sandra Werneck (Brasil, 2009); *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva (Uruguai, 2001); *A falta que me faz*, de Marília Rocha (Brasil, 2009), *Senhorita extraviada*, de Lourdes Portillo (México, 2001), *Tambores de água, un encuentro ancestral*, de Clarissa Duque (Venezuela, 2009), *Memória de un escrito perdido*, de Cristina Raschia (Argentina, 2010), e *Maria em tierra de nadie*, de Marcela Zamora (El Salvador, 2010). Foram considerados nesta análise, também, alguns festivais de cinema feminino na década de 1980 e na atualidade, identificados como espaços de construção da crítica feminista de cinema latino-americana. Metodologicamente o trabalho é respaldado pelos estudos feministas e pós-coloniais, somados à filosofia foucaultiana. Foi possível perceber que, embora os festivais atuais analisados guardem alguns aspectos comuns, no que diz respeito à visibilidade das mulheres no cinema, acontecem, por vezes, de forma desconectada das pautas feministas locais e da crítica ao sistema político-econômico que tem norteado o feminismo latino-americano. De alguma maneira, todos os filmes analisados foram percebidos como atravessados pelas consequências do capitalismo e do patriarcado, embora de maneiras diversas. Desses trabalhos, emergiram temas ligados aos processos migratórios, violência de Estado, feminicídio, desigualdade social, entre outros tantos, que também são objetos de interesse dos feminismos, em suas possibilidades de resistência.

Palavras-chave: Feminismo, Cinema, América Latina

ABSTRACT

This present study investigates feminist poetics of Latin American women in motion pictures in the 21st century. To that end, the following films were selected: *La teta asustada*, by Claudia Llosa (Peru – 2009); *Que tan lejos*, by Tania Hermida (Ecuador – 2006); *Rompecabezas*, Natalia Smirnoff (Argentina, 2009); *Entre nós*, by Paola Mendoza and Gloria La Morte (Colombia, 2009); *Sonhos Roubados*, by Sandra Werneck (Brazil, 2009); *En la puta vida*, by Beatriz Flores Silva (Uruguay, 2001); *A falta que me faz*, by Marília Rocha (Brazil, 2009), *Senhorita extraviada*, by Lourdes Portillo (Mexico, 2001), *Tambores de água, un encuentro ancestral*, by Clarissa Duque (Venezuela, 2009), *Memória de un escrito perdido*, by Cristina Raschia (Argentina, 2010), and *Maria em tierra de nadie*, by Marcela Zamora (El Salvador, 2010). Some festivals from both the 80s and recent years were also taken into account in this analysis, once they are identified as spaces for the feminism criticism construction of Latin American motion picture. Methodologically, this research is supported by feminist and post colonial approaches in addition to Foucauldian philosophy. It has become evident that although current festivals bear common aspects regarding women visibility in motion picture industry, sometimes it does happen disconnected from local feminist guidelines and criticism to the political and economic system, which have ruled the Latin American feminism. All the films assessed were somehow noticeably affected by the consequences of capitalism and this long-standing patriarchy, even though in different ways. From these studies, themes concerning migratory processes, state violence, femicide, social inequality, among many others, which are also feminism objects of interest have emerged as resistance possibilities.

Key words: Feminism, Motion Pictures, Latin America

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
PARTE I – ENTRANDO EM CENA.....	11
1. UMA CÂMERA NA MÃO E O FEMINISMO NA CABEÇA? Considerações iniciais para uma análise do pensamento feminista de cinema na América Latina	13
<i>1.1. Autoria fílmica feminina ou o feminino como processo de criação.....</i>	<i>15</i>
<i>1.1.1. Diálogos dos feminismos para a crítica cinematográfica</i>	<i>15</i>
<i>1.1.2. O problema da autoria</i>	<i>23</i>
<i>1.1.3. A questão latino-americana e o cinema</i>	<i>32</i>
<i>1.2. Diálogos entre cinema e feminismo na América Latina: considerações preliminares.</i>	<i>40</i>
2. FESTIVAIS DE CINEMA/VÍDEO DE MULHERES NA AMÉRICA LATINA: Políticas de (des) localização por entre imagens e movimentos	45
<i>2.1. A década de 1980: os feminismos ocupam as telas</i>	<i>47</i>
<i>2.1.1. O contexto político do feminismo brasileiro e a realização do I Vídeo Mulher</i>	<i>49</i>
<i>2.1.2. A realização do Cocina de Imágenes e sua contextualização política</i>	<i>64</i>
<i>2.1.3. O festival La Mujer y el Cine no cenário feminista argentino</i>	<i>72</i>
<i>2.2. Festivais de cinema de mulheres hoje e suas relações com o feminismo e a perspectiva latino-americana</i>	<i>82</i>
<i>2.2.1. A política dos espaços comuns e o feminismo</i>	<i>84</i>
<i>2.2.2. O olhar para a América Latina</i>	<i>102</i>
PARTE II - PARA ALÉM DAS IMAGENS.....	119
3. IMAGENS COMUNS: Políticas feministas de fronteira em filmes dirigidos por mulheres latino-americanas	121
<i>3.1. A política feminista de fronteira</i>	<i>125</i>
<i>3.2. Ruídos e sintonias: conexões para uma descolonização do feminino.....</i>	<i>132</i>
<i>3.2.1. Corpo de mulher, perigo de morte: a denúncia do feminicídio e do tráfico de mulheres na América Latina através das telas</i>	<i>157</i>
<i>3.2.2. Entre o peso e a leveza, experiências de coletividade no feminino</i>	<i>182</i>
4. O CUIDADO DA MEMÓRIA: Quando as mulheres narram histórias “mal-ditas”	211

<i>4.1. Entre memórias e histórias: cartografias feministas no cinema ante os traumas do passado recente</i>	213
<i>4.2. Contribuições feministas para um “cinema diaspórico”</i>	242
<i>4.3. O menor como exercício de liberdade feminina no cinema</i>	259
<i>4.4. Práticas de liberdade por entre as sendas da memória</i>	271
CONSIDERAÇÕES FINAIS	285
FONTES	291
1. <i>Filmografia</i>	291
2. <i>Entrevistas</i>	291
3. <i>Materiais impressos, digitais e audiovisuais</i>	291
REFERÊNCIAS	301
ANEXO I	317

Introdução

Essa pesquisa partiu de algumas inquietações: após três décadas de feminismo organizado na América Latina¹, seria possível identificar políticas comuns em filmes dirigidos por mulheres latino-americanas de diferentes países neste início de século? Seria possível falar de um olhar feminino detrás das câmeras? Há um aporte da crítica feminista de cinema na América Latina hoje? Em caso afirmativo, ao que ele se propõe?

Diante da complexidade desse tema e da diversidade da atual produção cinematográfica feminina latino-americana, percebi-me em um “território selvagem”², pouco experimentado e/ou interrogado, ao menos aqui no Brasil. Se o sinônimo para selvagem é “não civilizado e indócil”, é este o ponto de partida desta proposta, pois, como lembra Norma Telles, “escuridão, obstrução, vazio, desorientação, são elementos comuns ao processo de escrita e à busca de direções teóricas” (TELLES 2008, p.117). Meu encantamento pela sétima arte e minha formação e militância feministas alinhadas à perspectiva política de esquerda me instigaram, então, a prosseguir nesse território, entendendo que, muitas vezes, o valor de tais iniciativas esteja menos em elaborar respostas e mais em espalhar inquietações.

Olhando para a produção audiovisual como práticas discursivas³ que conferem sentido ao real e criam modelos de existência e/ou abertura para a emergência de outras subjetividades, por meio da crítica feminista é possível desvelar os masculinismos que perpassam a arte cinematográfica desde seu início e também identificar alguns processos de criação que os desestabilizam. Como

¹ Entendendo que as resistências das mulheres contra o patriarcado acontecem há muito mais tempo, estou considerando aqui as articulações realizadas por meio dos encontros latino-americanos e caribenhos, especialmente o Encontro Feminista Latinoamericano e do Caribe – Enflac, desde 1981.

² Aproprio-me do termo utilizado por Elaine Showalter em seu debate sobre a crítica literária feminista, em que chama a atenção para os aprisionamentos provocados pela linguagem masculinista e a necessidade de criação de alternativas feministas fora da ordem acadêmica e da linguística tradicionais. SHOWALTER, 1994. Pp.48-49.

³ As práticas discursivas compreendem o “conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições do exercício da função enunciativa”. FOUCAULT, 1997, p.136.

explica Lauretis (2003), o cinema é uma importante “tecnologia de gênero”⁴, já que tem uma relação privilegiada com o desejo.

O cinema é priorizado nesta pesquisa como um lócus de criação marcado pela experiência de gênero. Nesse sentido, analisar filmes dirigidos por mulheres, centrados em subjetividades femininas e as estratégias para visibilização deles, pode contribuir para a crítica cultural às sociedades patriarcais, propiciando outros sentidos para o imaginário social⁵.

Um debate recorrente no campo do cinema hoje é se existe ou não um “cinema feminino”, ou um “cinema de mulheres” que implique a diferença de perspectiva pela qual é realizado. Mesmo nos festivais de cinema específicos, há certo desconforto em relação a esse tema, uma vez que são poucas as cineastas que se identificam com o feminismo e muitas são as intervenções no sentido de que não é possível mais pensar a diferença sexual como determinante no processo criativo. Entretanto, essa discussão, muitas vezes, acaba sendo realizada distante da perspectiva histórica e feminista, ignorando o problema da identidade política e a questão da experiência na construção da subjetividade e na significação do real. Não se trata de pensar uma identidade sexual determinante, mas de entender o cinema como pensamento/criação atravessado pela subjetividade. Dizer que não existe um olhar feminino essencial não é o mesmo que negar os séculos de priorização do olhar masculino - que pode ser interrogado por outras perspectivas e experiências, como as das mulheres.

Ao relacionar cinema e feminismo, busco perceber possíveis comunicabilidades entre alguns filmes roteirizados e dirigidos por mulheres latino-americanas neste século XXI, atentando para as poéticas das diretoras, que podem ser lidas como críticas ao patriarcado e quiçá ao sistema capitalista e suas dinâmicas de poder. Nessa perspectiva, é imprescindível considerar ainda a pluralidade dos feminismos, cujas práticas e discursos variam dependendo do olhar e das condições de produção de quem os opera.

Acredito, de antemão, que nem todo olhar feminino empreendido no cinema desconstrói totalmente o binário sexual, faz oposição ao Estado capitalista patriarcal ou chega a uma montagem

⁴ Teresa de Lauretis argumenta que o gênero é produto de diferentes tecnologias sociais, tais como a televisão, a moda, o cinema, epistemologias, práticas e dinâmicas institucionais, bem como práticas da vida cotidiana. Sugere, portanto, que o gênero não preexiste à cultura, mas decorre de um conjunto de efeitos que inscrevem sua marca nos corpos por meio de códigos e relações sociais. LAURETIS, 2003, p. 73.

⁵ Como nos ensina Teixeira Coelho (1997, p. 212), “o estudo do imaginário está na base de toda política cultural que se pretenda convergente com os desejos e necessidades de grupos localizados”. Isso porque, falar de imaginário importa na medida em que, “implica a identificação das unidades de imagem invariantes que predominam num grupo e em sua articulação com as unidades de imagem por esse grupo produzidas de maneira localmente determinada”.

totalmente isenta de sentidos masculinistas. Atento ainda para o fato de que, devido ao processo de produção e comercialização estabelecido pela indústria cinematográfica (financiamentos, produtoras, distribuição, festivais), são poucos os trabalhos que conseguem visibilidade enveredando-se por narrativas e estéticas alternativas. Assim, penso que cabe à crítica feminista de cinema atentar também para as rupturas e continuidades desses vários aspectos presentes em filmes dirigidos por mulheres e suas estratégias de exibição, como os festivais temáticos.

Embora várias resistências ao sistema patriarcal e capitalista, neste início de século, assumam formatos e dinâmicas distintos das militâncias políticas tradicionais, como as expressões artísticas e literárias e as redes virtuais, necessário se faz ainda perscrutar as cartografias possíveis das forças de resistência mobilizadas contra as opressões, pois, se há muito percebemos que as identidades são efêmeras, muitas vezes esquecemos que o capitalismo e o patriarcado transformam-se e atualizam-se, desconectando-nos de nós mesmas e dos outros, ou seja, nos desmobilizam.

Como argumentou Braidotti (2002, p.01), é fundamental falar das diferenças e das incoerências identitárias diante das hegemonias que sujeitam o desejo pelo consumo. Essa é uma proposta de leitura eficaz para o cinema de mulheres e para a crítica feminista na América Latina, já que, como dito por essa autora italiana, “gênero e etnia são os maiores eixos de diferenciação negativa na cultura ocidental”. Trata-se aqui de utilizar as “margens superlotadas”, as fronteiras e a infinidade de “outros”, explodindo a unidade do poder do centro – masculino, branco, heterossexual e ocidental. Mas há que se perceber que tal fragmentação deve se voltar contra essas hegemonias, denunciando sua construção, sendo que, para tanto, um projeto político comum de resistência ainda se faz necessário.

Tento conferir, por meio desta pesquisa, certa unidade às práticas discursivas feministas esboçadas no cinema latino-americano, embora tenha claro que elas não são lineares nem uniformes. Apesar de suas diferentes linguagens e formas de produção, sugiro que é possível tecer uma comunicabilidade, uma ponte feminista a partir dos “fios comuns”⁶ entre os trabalhos dessas diretoras, sem ignorar, contudo, suas diferenças. Tenho por pressuposto que, de alguma maneira, seus trabalhos se conectam, esboçando denúncias, resistências ou deslocamentos diante do regime de poder sob o qual se desenvolveu a maioria das sociedades latino-americanas contemporâneas.

⁶ Referência ao termo utilizado por Norma Telles (2008).

Para realizar esse diálogo, selecionei os seguintes filmes: *La teta asustada*, de Claudia Llosa (Peru – 2009); *Que tan lejos*, de Tania Hermida (Ecuador – 2006); *Rompecabezas*, Natalia Smirnoff (Argentina, 2009); *Entre nós*, de Paola Mendoza e Gloria La Morte (Colômbia, 2009); *Sonhos Roubados*, de Sandra Werneck (Brasil, 2009); *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva (Uruguai, 2001); *A falta que me faz*, de Marília Rocha (Brasil, 2009), *Senhorita extraviada*, de Lourdes Portillo (México, 2001), *Tambores de água, un encuentro ancestral*, de Clarissa Duque (Venezuela, 2009), *Memória de un escrito perdido*, de Cristina Raschia (Argentina, 2010), e *Maria em tierra de nadie*, de Marcela Zamora (El Salvador, 2010).

A escolha desses filmes justifica-se pelo fato de serem dirigidos (e roteirizados) por mulheres latino-americanas neste início de século e por abordarem subjetividades femininas em diferentes contextos - considerando as possíveis aproximações e distanciamentos entre ficção e documentário e/ou formatos mais alternativos ou comerciais. Não me ateno, assim, a produções exclusivamente latino-americanas, uma vez que vários desses filmes são co-produções com outros países não pertencentes à América do Sul e América Central. O que ressalto aqui é a nacionalidade somada às vivências das diretoras em contextos latino-americanos, que direcionam seu olhar para o Sul, conferindo a seus trabalhos marcas perpassadas pela colonialidade e pelo feminismo.

Com a finalidade de pensar essa possível política feminista comum no campo do cinema, procuro realizar também rápida análise sobre quatro atuais festivais de cinema de mulheres: o Festival Internacional de Cinema Feminino – *Femina* (Brasil), o Mujeres en Foco- Festival internacional de cine por la equidad de género (Argentina), o Festival Cine de Mujeres (Chile), e a Mostra Mujeres en el Cine y la Televisión (México).

Seguindo tal propósito, realizo, ainda, breve histórico de três festivais ocorridos na década de 1980: o festival argentino La Mujer y el Cine, o festival brasileiro I Video Mulher e o festival mexicano Cocina de imágenes : primera muestra de cine y video realizados por mujeres Latinas y Caribeñas. Minha intenção, ao realizar esse diálogo entre os citados eventos, é perceber as possíveis aproximações e distanciamentos entre eles, suas transformações e relações com o discurso feminista latino-americano ao fomentarem/respaldarem a construção discursiva de um cinema de mulheres.

Metodologicamente, amparo-me nos estudos feministas e pós-coloniais - em conversação com algumas noções da filosofia foucaultiana, como biopoder, governamentalidade, estética da existência e cuidado de si, para realizar uma análise do cinema que tenha como foco a crítica

feminista ao poder, bem como as possibilidades de sua subversão. Tais análises tomam uma dimensão importante para a história cultural na medida em que desconstruem a crença no conhecimento eurocentrado, que vislumbra os avanços feministas apenas pela perspectiva da democracia representativa capitalista.

De acordo com Shohat e Stam (2006), o uso político das diferenças se respalda em fronteiras geográficas, raciais e sexuais, por meio de diversos tipos de silenciamentos. Como disse Adrienne Rich (Apud YEHIA, 2007, p.100), “o lugar no mapa é também o lugar na história”, e por isso, os feminismos latino-americanos são enfáticos em marcar suas diferenças e problemas.

Nesta abordagem, serão também utilizados elementos da metodologia da análise do discurso, que para Foucault (1997) é o esforço de interrogar a linguagem. Segundo a proposta do filósofo,

Trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência; de fixar seus limites da forma mais justa; de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. (Idem, p. 31)

As matrizes discursivas que integram a produção fílmica de mulheres e os festivais aqui selecionados são discutidas, assim, pelo potencial de interrogar os cânones da arte tradicional em suas pretensões descorporificadas e desracializadas⁷. Na direção do pensamento foucaultiano, trata-se de interrogar os discursos até o ponto em que eles deixem de ser tesouros inesgotáveis, a fim de que apareçam

como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização. Um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência, a questão do poder, um bem que é por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política. (Ibidem, p. 29)

Os filmes, as entrevistas com as diretoras e os materiais impressos e audiovisuais selecionados estão dispostos em séries que integram uma formação discursiva⁸. A noção de

⁷ Identificar as regras do discurso no *corpus* da pesquisa faz parte da metodologia de análise do discurso, na perspectiva foucaultiana. Para Foucault, o rompimento com as continuidades discursivas torna-se fundamental a fim de questionar as evidências históricas, cabendo-nos mostrar que elas não se justificam por si mesmas, que são sempre o efeito de uma construção cujas regras devem ser conhecidas e cujas justificativas devem ser controladas; definir em que condições e em vista de que análises, algumas são legítimas, indicar as que, de alguma forma, não podem mais ser admitidas. (FOUCAULT 1997, p. 29).

⁸ Noção desenvolvida por Foucault, que explica que “sempre que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições,

“formação discursiva” desenvolvida por Foucault é utilizada por Orlandi como base para o método da análise do discurso, uma vez que “permite compreender o processo de produção de sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso” (ORLANDI 2003, p. 43). Assim, “os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos”.

Os sujeitos constituem-se a partir dos “modos como são afetados pela língua e pela história”, produzindo efeitos para si e para os outros (ORLANDI 2003, p. 30). Tais afecções possuem ainda estreita relação com a arte produzida em determinado período e contexto e, por isso, as imagens são imprescindíveis para a história cultural, já que estão impregnadas de sentidos (BURKE 2005, p. 12). E seu uso pelas historiadoras e historiadores, lembra Ferro (1975, p.05), não implica apenas “procurar somente nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita”, mas “considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las”.

É preciso, portanto, abordar o filme não apenas em sua perspectiva estética, mas considerando diversos elementos do mundo que o rodeia: som, narrativa, cenário, texto, indústria, autoria, público e crítica. O filme está conectado com o imaginário de uma época, é parte de uma cultura, é um enunciado. Portanto, ele é

abordado como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale por aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. (Ibidem, p. 06)

Xavier (2005, p.120) disse que o cineasta transforma o objeto (filme) em vestígio do seu gesto: a imagem não representa apenas um mundo ficcional, “mas aponta para o gesto que nela deixou suas marcas, suas direções, intensidades, hesitações, estilos”. De tal maneira, tenho como pressuposto que os filmes selecionados são passíveis de ser interpretados como políticas feministas por estarem centrados na subjetividade feminina em contextos de opressões patriarcais, trazendo as marcas regionais e de gênero de suas diretoras/roteiristas. Podem, assim, ser tomados como

funcionamentos, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva”. (FOUCAULT 1997, p. 43).

importantes produtores de sentidos no presente, pois, seus esforços estão voltados para o nosso reconhecimento de tais experiências com a câmera “transformada em uma extensão do corpo” (Ibidem).

Discutir filmes feitos por mulheres latino-americanas implica estabelecer algumas diferenças que não são biológicas, mas constituídas pelos pesos cumulativos da experiência e da alteridade. E, se as críticas feministas literárias denunciam o problema do sistema linguístico patriarcal na manutenção das hierarquias, as críticas feministas de cinema ressaltam a importância das mulheres na direção como uma possibilidade de construir, pelo olhar marcado pela experiência, “personagens femininos desmistificados, situados historicamente, em sua cotidianidade” (RICALDE, 2002, p. 29), capazes, portanto, de falar por si.

A presente tese está organizada em duas partes, cada uma composta por dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Considerações iniciais para uma análise do pensamento feminista sobre cinema na América Latina” há o esboço de uma discussão conceitual sobre as categorias que embasam este trabalho, como a crítica feminista de cinema, cinema latino-americano e pensamento descolonial. Busca-se abordar o desenvolvimento do pensamento feminista sobre cinema, retomando algumas das principais correntes teóricas que influenciam esse campo, bem como algumas iniciativas localizadas de abordagem dessa questão na e sobre a América Latina. Na proposta são evidenciadas algumas tensões, como, por exemplo, a impossibilidade de atribuição de uma identidade uniforme para o cinema de mulheres e para o cinema latino-americano.

O segundo capítulo, intitulado “Festivais de cinema/vídeo de mulheres na América Latina – Políticas de (des) localização por entre imagens e movimentos”, percorre algumas experiências latino-americanas na realização dos festivais de cinema de mulheres em quatro países, percebidos aqui como práticas que produzem discursos sobre a relação entre cinema e feminismo. O objetivo é pensar as contradições, aproximações e distanciamentos que perpassam a questão do olhar feminino detrás da câmera nas práticas discursivas que emergem desses eventos no Brasil, Argentina, Chile e México.

A segunda parte da pesquisa é um exercício feminista de olhar para a narrativa e discurso fílmicos. As inquietações levantadas anteriormente são perseguidas pela análise de diversos filmes dirigidos por mulheres latino-americanas na primeira década desse início de século. Esboça-se uma

tentativa de conexão política entre diferentes trabalhos – que variam entre documentário e ficção, produção comercial e alternativa - destacando suas aproximações e distanciamentos para com a perspectiva feminista.

Nesse sentido, o terceiro capítulo, intitulado “Imagens comuns: esboçando uma política feminista de fronteira em filmes dirigidos por mulheres latino-americanas”, propõe, na perspectiva da obra do crítico de cinema José Carlos Avellar, traçar uma “ponte comunicativa” entre os filmes aqui selecionados, pois são narrativas que dizem respeito à dificuldade de diálogo experimentada pelo feminino nas sociedades contemporâneas. Para tanto, parto da noção de fronteira desenvolvida pela feminista chicana Gloria Anzaldúa, e da concepção de “outredade” construída por Lucy Irigaray. São conceitos que nos levam a suspeitar que não há um lugar confortável para as mulheres dentro do projeto burguês e patriarcal de democracia, o que faz com que elas estejam em constante reinvenção. É possível dizer então que, como um paradoxo nesse sistema, as mulheres falam a partir do “não lugar”, ou, como sugeriu Irigaray (2002), do lugar de “outro”.

Outra questão que por vezes interpela os discursos desses filmes são as tentativas de sujeição dos corpos femininos que carregam as marcas do discurso da subalternidade imposto aos países colonizados. Essa fronteira seria também a fronteira racial e étnica, que, somada às hierarquizações baseadas na diferença sexual, resultam em um discurso que afasta grande parte das mulheres latino-americanas do direito à liberdade. São exemplos os filmes “Entre nós”, “En la puta vida” e o documentário “Señorita extraviada”, nos quais questões como o estupro, o tráfico de mulheres e o feminicídio aparecem como pano de fundo ou como o próprio cerne de suas narrativas, em conexão com as pautas que tem norteado as lutas feministas na América Latina.

O quarto capítulo, intitulado “O cuidado feminino da memória: quando as mulheres narram histórias ‘mal-ditas’ ”, trata de pensar as particularidades da memória feminina como um ponto de ruptura ante os silêncios da história ou os fascismos do presente. Tendo em vista o lugar historicamente destinado às mulheres nas culturas modernas ocidentais, coube a elas a responsabilidade pelos objetos domésticos, a memorização de datas íntimas, o cuidado com a vestimenta, a alimentação, etc. Uma memória fragmentada, composta por miudezas, pelo cuidado com o outro, como apontado por Michelle Perrot (2005). Mais interessado nos detalhes, na minúcia da memória ocultada pelas grandes narrativas, esse cinema feminino pode emergir como um contradiscurso a partir da perspectiva das mulheres.

Os usos dessas memórias no processo de criação cinematográfico tornam-se potentes para a política feminista, que aparece organizada em três focos: a) as resistências femininas diante dos autoritarismos de Estado, por meio da análise do filme “La teta asustada”, de Cláudia Llosa, que desvela o estupro de mulheres indígenas durante o conflito armado no Peru, e o documentário “Memória de un escrito perdido”, em sua poética a partir das minúcias da memória e da subjetividade de mulheres presas e torturadas durante a ditadura militar argentina; b) a potência do encontro entre o “cinema diaspórico” e a crítica feminista, com a análise de “Tambores de água, un encuentro ancestral”, de Clarissa Duque, que visibiliza a resistência de mulheres de comunidades afro-venezuelanas por meio do cuidado com a memória ancestral; e ainda, c) o encontro entre a política feminista e a noção de “cinema menor” da cineasta Chantal Akerman, por meio da leitura de “Rompecabezas”, de Natalia Smirnoff, que aposta nas minúcias desprezadas no cotidiano doméstico para abordar as possíveis reinvenções femininas como práticas de liberdade. Fazer que se relaciona com o cuidado de si, proposto por Foucault (2006a).

Para pesquisar o olhar feminino no cinema, partilho do entendimento de Rangil (2005), de que não se trata de ressaltar um cinema feito por mulheres como um gênero cinematográfico em si mesmo, pois não existe uma fórmula totalizadora da linguagem fílmica feminista, mas sim a construção de uma experiência feminina retratada em tempos, percepções, fatos, relações, silêncios, que podem ou não expressar políticas e poéticas feministas. Estas últimas, entendidas por Lucia Helena Vianna (2003, p.02) como “(...) toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista, consciência esta que é, sem dúvida, de natureza política (...)”. Poética feminista, diz Vianna, é poética empenhada, é discurso interessado. É política.

A noção de poética feminista permeia, portanto, toda essa pesquisa e não pode ser entendida fora da sua relação com a memória – que é, por sua vez, elemento intrínseco na relação do/a espectador/a com o cinema. Vianna (2004), em suas análises sobre a literatura feminina, propõe que a força da memória é elemento fundacional na constituição da poética feminista, isso porque,

ao fazer a narrativa secreta de nossas vidas, separada da narrativa oficial e até em oposição a ela, a narrativa das mulheres alimenta a sua ancestral vocação narratória e torna público o mundo íntimo, de modo peculiar, descosido e anárquico, modo pelo qual elas apresentam sua face literária no mundo. (VIANNA, 2004, p. 153)

A poética feminista coabita com o político e, no campo do cinema, envolve narrativas e imagens que compõem linguagens atravessadas pela memória da experiência marcada pelo gênero, sempre em relação com o outro. Como resume Murgel (2010, p.181), “as apropriações da memória coletiva são tão importantes quanto a memória individual na ação política na poética feminista”. E, assim, a produção artística realizada pelas mulheres pode ser pensada como integrantes dessa poética na medida em que resulta inquietante, que causa estranhamento, que imprime um tom subversivo ao sistema sexo/gênero que se alimenta (e gera) das hierarquias. É a produção feminina comprometida com o ser-estar no mundo, uma poética (...) implicada com “a consciência do sujeito-mulher sobre si mesma e sobre seu papel na história cultural em cujo cenário conquistou o direito de figurar como protagonista, atriz em cena aberta para o mundo” (VIANNA, idem, p.154).



Cine, video, mujer

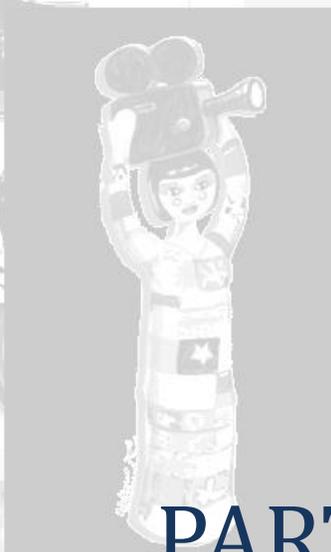


mulheres em foco
1ª edição de 2012 - Bauriac/Am...

La mujer
en el cine



1º Festival de cine de
MUJERES



CAIXA CULTURAL apresenta

Festival I

PARTE I

Entrando em cena

emina



emina
Festival Internacional de cinema feminino
17 de junho CAIXA Cultural RJ
Praça Barbosa, 25 centro

09

CAPÍTULO 1

UMA CÂMERA NA MÃO E O FEMINISMO NA CABEÇA?

Considerações iniciais para uma análise do pensamento feminista de cinema na América Latina

“Um momento importante das intervenções femininas na produção cultural é, sem dúvida, sua participação na criação de imagens”.

Millán Mágina

Apesar de a produção audiovisual feita por mulheres ter sido, muitas vezes, dificultada ou silenciada no passado⁹, é difícil ignorá-la hoje. Há um número cada vez maior de diretoras de cinema indicadas e/ou premiadas em várias modalidades de festivais, além daquelas que se ocupam do cinema independente. Sem dúvida, tal aumento e visibilidade do trabalho feminino no processo cinematográfico é um dos impactos sociais e culturais que os feminismos propiciaram para a atualidade, conferindo abertura para as mulheres na vida pública, aumentando sua interferência na produção cultural, antes fortemente marcada pelo patriarcado.

Rago (2001) sugere que, atualmente, nossa sociedade passa por um processo de “feminização cultural”. Isso porque os feminismos, em suas diversas formas de atuação, teriam transformado muitos aspectos da nossa cultura, historicamente edificada sobre alicerces masculinistas. Embora ainda pouco reconhecido/valorizado e até mesmo rejeitado em muitos espaços,

o feminismo expandiu sua crítica para as bases de constituição da racionalidade que norteia as práticas sociais e sexuais. Estendeu a crítica às próprias formas da cultura, revelando como a dominação se constitui muito mais sofisticadamente nas próprias formas culturais que instituem uma leitura da política e da vida em sociedade (...) (Idem, p. 65)

⁹ Sobre as primeiras realizadoras de cinema na América Latina, ver as pesquisas organizadas por Heloisa Buarque de Hollanda, Patricia Torres San Martín, Mágina Millan e Luis Trellez Plazaola.

Assim, as reflexões feministas ligadas ao campo audiovisual buscam perceber como a tela pode ser um espaço sensível às experiências das mulheres. Isso porque, segundo elas, o deslocamento do olhar da câmera ante às inquietações socialmente compartilhadas pelas espectadoras propiciou o surgimento de outros sentidos para o feminino no cinema.

A crítica feminista de cinema, tradicionalmente, possui três principais eixos de análise: denunciar as representações sobre o feminino no cinema tradicional/comercial; apontar as lacunas da participação das mulheres nos registros históricos sobre o cinema e discutir a questão da autoria fílmica feminina como interferência na cultura patriarcal. No caso desta última, há um esforço em ressaltar a potência emancipadora e subversiva que ela pode conferir ao imaginário social, enquanto resistência aos poderes historicamente estabelecidos, conforme veremos a seguir.

Analisar o trabalho das mulheres detrás das câmeras, registrando subjetividades femininas, torna-se, portanto, uma escolha política, pois diz respeito à possibilidade de localizá-las como sujeitos de seu próprio discurso, capazes de compartilhar experiências e desejos por meio de outras estéticas ou narrativas. Como disse Scott, “reivindicar a atuação das mulheres na história significa necessariamente ir contra as definições de história e seus agentes já estabelecidos como verdadeiros” (SCOTT, 1990, p. 77).

Falar da intensificação da produção feminina no cinema, hoje, não significa afirmar que não existiram, no passado, mulheres no processo de produção cinematográfica. Como lembram Pessoa e Mendonça (1989), é possível encontrar produções femininas latino-americanas ainda nas primeiras décadas do século passado. Entretanto, diante da invisibilidade feminina na historiografia do cinema, “a presença de mulheres na direção de filmes é fato episódico em todas as cinematografias”¹⁰.

Um exemplo dessa invisibilidade é o resultado da pesquisa organizada por Heloisa Buarque de Hollanda (1989) sobre mulheres no cinema brasileiro, a qual trouxe à superfície desses silêncios 195 cineastas e 479 filmes realizados por elas no período compreendido entre 1930 e 1988. A historiografia produzida pela mexicana Mária Millán (2008) desvela, também, muito sobre a participação das mulheres no cinema latino-americano, ao visibilizar importantes nomes femininos

¹⁰ Destacam-se trabalhos como os das argentinas Emília Saleny (*Niña del bosque*, 1917 e *Clarita*, 1919) e Maria V. de Celestini (*Mi derecho*, 1929) e da mexicana Mimi Derba, fundadora da Azteca Film. PESSOA, Ana E MENDONÇA, Ana Rita. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, 1989, p. 07.

na direção e produção de cinema ainda no seu início¹¹. Nesse contexto, é importante lembrar que algumas diretoras, nas primeiras décadas do século XX, além de atrizes, foram ainda produtoras dos próprios filmes, como o caso das brasileiras Cleo de Verberena e Carmen Santos. Sem esquecer, é claro, a autoria feminina nos argumentos e roteiros cinematográficos, além de sua maciça participação em funções técnicas após o projeto de industrialização do cinema nos anos 50 (PESSOA e MENDONÇA, 1989, p. 07).

Tendo em vista o objetivo desta pesquisa de identificar elementos que compõem a política feminista latino-americana no campo das imagens em movimento, não cabe aqui nos aprofundarmos na historiografia sobre as mulheres no cinema do século passado, mas evidenciar algumas iniciativas de produção, divulgação e discussão do cinema de mulheres, na perspectiva de suas contribuições para os estudos feministas e para a construção de novas subjetividades para o presente.

1.1. Autoria filmica feminina ou o feminino como processo de criação

1.1.1. Diálogos dos feminismos para a crítica cinematográfica

A relação entre os estudos sobre cinema e os estudos feministas data de aproximadamente quatro décadas, tendo sido desenvolvida, inicialmente, sob a ótica dos países industrializados do “centro”. É preciso considerar então, que tais estudos partiram de realidades e necessidades localizadas e dialogaram, no primeiro momento, com as grandes áreas de análise em voga naquele período: a psicanálise, a semiótica e o marxismo. Assim, a discussão acadêmica sobre a autoria feminina no cinema foi permeada por muitas tensões, variando de acordo com as perspectivas teóricas empreendidas.

Na década de 1970, quando se estabelecia na academia os “estudos da mulher” como área do conhecimento, as feministas acadêmicas na Europa e nos Estados Unidos já haviam iniciado o debate sobre a invisibilização das mulheres na história e também no campo da arte. Colocava-se a necessidade de analisar os problemas de gênero que perpassavam as produções artísticas – aquelas estabelecidas culturalmente como arena dos homens na perspectiva das sociedades ocidentais/industrializadas. Nesse contexto, teóricas como Claire Johnston ocuparam-se com o

¹¹ É o caso das irmãs Adriana e Dolores Ehlers e da cantora e atriz Mimi Derba. (MILLÁN 2008, p. 390).

cinema feito por mulheres, analisando-o como um contracinema que poderia romper com o discurso patriarcal¹².

No mesmo período, autoras ligadas à atividade audiovisual empenharam-se também em realizar análises sobre a produção cinematográfica alternativa de mulheres, a fim de identificar estéticas que pudessem conferir abertura à linguagem fílmica tradicional e experimentar linguagens mais libertárias para o feminino no cinema¹³. É o caso da cineasta inglesa Laura Mulvey (1983, p.437), que relacionou as noções psicanalíticas em voga - como voyeurismo, escopofilia, complexo de castração e narcisismo - ao formato da narrativa e estética cinematográfica clássica dominante. Mulvey defendia a ideia de que a forma desse cinema dominante seria construída pelo “inconsciente da sociedade patriarcal”. Dessa dinâmica resultava um conjunto de representações sociais sobre as mulheres enquanto polo passivo da relação erótica.

No período pós - 1968 houve o que Stam (2006) denominou certo “desprestígio acadêmico” do marxismo e a emergência generalizada de políticas fragmentadas e certo ceticismo com relação às teorias voltadas para as macroanálises. Vale lembrar que, nesse contexto, também houve o ascenso de uma doutrina neoliberal na academia, que acabou isolando as perspectivas socialistas que utilizavam de teorias marxianas, à medida que o uso da “síntese das múltiplas determinações” perdeu espaço nos debates acadêmicos. O foco da teoria de cinema teria, então, “se deslocado das questões de classe e ideologia para outras preocupações” (Ibidem, p. 192). Entretanto, lembra o autor, esse distanciamento não implicou no abandono da política de oposição, mas nas décadas seguintes ela foi quase que dissipada pelas discussões exclusivamente focadas nas questões de raça, gênero e sexualidade. Ressaltando que, mesmo assim, o feminismo não branco esteve pouco inserido no debate sobre cinema, o autor assinala que

A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com o objetivo último de transformar não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas. O feminismo cinematográfico vinculava-se, nesse sentido, ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular

¹² Claire Johnston analisou o trabalho de duas diretoras em particular: Dorothy Arzner, que fez dezoito filmes no sistema de estúdios de Hollywood no final dos anos 1920, 1930 e 1940, e Ida Lupino, uma atriz britânica que produziu e dirigiu sete filmes e dramas de televisão nos EUA no final de 1940, 1950 e 1960. GRANT, 2001, p.03.

¹³ E. Ann Kaplan (1995) e Laura Mulvey (1983) mostram como a ligação de feministas com o campo do cinema foi importante nesse processo.

importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto, etc, sempre em um ambiente no qual ‘o pessoal é o político’. (STAM, 2006, p. 192)

Embora não haja espaço para aprofundarmos esse debate, cabe ressaltar que essa é uma discussão ainda hoje importante para os feminismos latino-americanos¹⁴. Se o deslocamento das abordagens sobre as desigualdades de gênero extrapolou a dimensão da estrutura social para se debruçar sobre o campo da cultura e da subjetividade de maneira produtiva, seu distanciamento das questões de classe implicou também em alguns afastamentos com relação à crítica ao projeto capitalista de sociedade. Dessa maneira, há ainda necessidade desses debates na agenda das feministas. Como lembrou Moreira (2004, p. 26), em suas reflexões sobre as interseccionalidades entre diferentes categorias como raça e gênero:

Uma interseção perdida, nesses tempos de pós-socialismo real, é a de classe. Realidade que não deixou de existir, a despeito de ter sido exilada pelos dispositivos de formação de mentalidade e de opinião.

Voltando à discussão sobre os estudos feministas de cinema, cabe mencionar que é nesse contexto de movimentação das práticas e das teorias feministas nos países do Norte que irão se desenvolver, na década de 1970, os estudos feministas sobre cinema e se realizar os primeiros festivais de cinema de mulheres em Nova York e Edimburgo (1972). Houve, ainda nessa época, a produção de livros populares que criticavam a representação das mulheres por meio de estereótipos negativos, como foi o caso do trabalho de Molly Haskell (Idem, p. 194). O *Womanifesto*, na *Conference of Feminists in the Media*, em 1975, então denunciava: “Não aceitamos a estrutura de poder existente e nos comprometemos a modificá-la por meio do conteúdo e estrutura de nossas imagens e pelas formas como nos relacionamos umas com as outras no nosso trabalho e com nossa audiência” (ERENS, 1990, p. 278).

Esses feminismos, em sua maioria, rejeitavam as análises centradas na identidade biológica, abordando o gênero como construção social. Procuravam, assim, analisar como se constituía a perspectiva da imagem “da mulher” explicitada no cinema dominante, principalmente pelo viés psicanalítico e semiótico, pensando a produção do desejo, o efeito dos signos e dos mitos, enfim, como a imagem da mulher estereotipada organizava o imaginário sustentador da cultura ocidental

¹⁴ Se tivermos em mente os dados do PNUD 2012, que informam que a América Latina e Caribe - a primeira, recorte espacial nessa tese - é a região mais desigual do mundo. Um dado que afeta as mulheres de forma potencializada, sendo a feminização da pobreza nas últimas décadas um fato destacado por várias pesquisadoras da área. Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, ONU-Habitat, agosto de 2012.

patriarcal. É bom lembrar, entretanto, que, como sintetiza Moraes (1996), nos anos setenta havia duas correntes dentro do movimento de mulheres: uma identificada como “feminismo socialista e/ou marxista” - predominante na França, na Itália e no Brasil - para o qual as questões de gênero estavam atreladas à luta pelo socialismo; e o “feminismo sexista”, que privilegiava a categoria sexo (ou gênero) como eixo analítico e bandeira de luta, constituindo-se a corrente de vanguarda nos Estados Unidos. (MORAES, 1996, p.03).

O conhecido artigo de Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*¹⁵ data desse período e, centrado no viés psicanalítico, foi e continua sendo uma referência para a crítica feminista de cinema em muitas partes do mundo. Ao discutir o imaginário masculino sob o qual se desenvolveu a arte cinematográfica, a autora alerta que seu trabalho faz um “uso político da psicanálise”, ao analisar a dinâmica do olhar e a montagem no cinema hollywoodiano que estruturava as imagens das mulheres como fetiche. Imagens estas que, por sua vez, propiciavam a identificação do espectador masculino como aquele que controlava a cena. Nessa discussão, o conceito de escopofilia, que seria o deleite do olhar sobre o outro, é bastante utilizado por Mulvey para construir sua teoria sobre o olhar objetificador nesse tipo de cinema – no qual prazer de olhar, possibilitado pelo jogo de cenas, é construído de tal forma que o feminino acaba sempre ressaltado como algo passivo a ser apropriado pelo olhar do espectador.

Por esse entendimento, o cinema *mainstream* teria objetificado as mulheres, estabelecendo, assim, a repetição de suas imagens na tela como um fetiche para o olhar masculino. A abordagem feminista de Mulvey - provavelmente adepta da perspectiva de Juliet Mitchel, cujas reflexões dialogam com pensadores socialistas e a psicanálise - pode ser considerada um dos principais pontos de partida dos estudos feministas sobre cinema desenvolvidos ao longo das últimas décadas. Posteriormente, tais estudos foram revisitados, sofreram críticas, foram reiterados ou refutados.

Para tratar do problema da representação das mulheres como não sujeitos do seu próprio desejo, Mulvey, em resposta às críticas feministas sobre a psicanálise, diz que se apropriara daquele campo teórico politicamente para elaborar um contraponto ao cinema clássico e suas representações de gênero. Aposta na racionalização teórica sobre a construção da linguagem cinematográfica patriarcal e no cinema alternativo para a destruição daquele “prazer visual” construído pelo cinema hollywoodiano por meio do olhar “escopofílico-voyeurista”, que por sua vez lida com a satisfação e

¹⁵ O artigo original foi uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Departamento de Francês, da Universidade de Wisconsin, Madison, na primavera de 1973. (XAVIER, 1983, p. 437)

o reforço do ego masculino na sua estrutura estética e narrativa. O desafio seria, então, “enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem” (MULVEY, 1983, p. 437).

Mulvey (1983) identificou três séries diferentes de olhares associados ao tipo de cinema analisado que são, conjuntamente, construtores desse suposto “prazer voyeurista” identificados nos filmes: o olhar da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico, o da plateia quando assiste ao produto final e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. No cinema narrativo clássico, segundo ela, os dois primeiros tipos de olhar são subordinados ao terceiro, de modo a conferir um mundo convincente ao espectador, e a imagem erótica da mulher é estendida de modo a camuflar a mediação da câmera e conferir a esse espectador a experiência fetichizada, isolada do processo de produção. Identificados esses olhares, ela avalia que “o processo de registro e a leitura crítica do espectador seriam pontos que podem subverter a estética patriarcal”. E, assim, propõe a destruição daquele prazer visual voyeurista como estratégia para um cinema alternativo feminista. É o que nos diz em sua conclusão militante:

libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isso destrói a satisfação e o prazer e o privilégio do ‘convidado invisível’ e ilumina o fato de quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tais fins, só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema, com nada além da expressão de um simples e sentimental ‘lamentamos muito’. (Idem, p. 453)

Outra importante autora que tratou da questão do cinema feminista foi a norte-americana Elizabeth Ann Kaplan. No mesmo período e partindo dos estudos feministas do eixo Europa-EUA, ela diz que buscou fornecer “uma nova perspectiva para a avaliação do cinema clássico narrativo das décadas de 1940 e 1950”¹⁶, analisando como as mulheres eram representadas de forma pejorativa, sempre na perspectiva masculina dominante na indústria cinematográfica da época. A partir daí, seu trabalho acadêmico também trouxe parâmetros para as muitas estudiosas sobre o lugar das mulheres atrás da câmera, como alternativa de produção de subjetividades para além do voyeurismo masculino predominante no cinema contemporâneo ocidental anunciado por Mulvey.

Seu livro *Women & Film: Both sides of the camera*, escrito já em 1983, é uma referência clássica nas pesquisas envolvendo gênero e comunicação no Brasil e é, muitas vezes, interpretado de

¹⁶ A mulher no cinema segundo E. Ann Kaplan. Entrevista a Denise Lopes. Revista *Contracampo*, 2001, p. 209.

forma simplificada, ignorando o profícuo debate teórico/metodológico nele proporcionado. Assim, há muitas leituras acríticas e não localizadas desse trabalho, que acabam por calar a tensão central do texto acerca dos múltiplos diálogos empreendidos pela autora para a construção da crítica feminista do cinema como resistência aos cânones masculinistas estabelecidos academicamente.

É importante considerar o cuidado e as muitas ressalvas de Kaplan ao sistematizar uma crítica feminista do cinema, uma vez que ela ressalta a constante movimentação intrínseca aos feminismos e os incômodos teóricos de sua construção – frutos dos diálogos do pós-estruturalismo com a semiologia, a psicanálise e o marxismo. Afirmando que seu maior objetivo ao escrever o livro era exatamente apontar o movimento das teorias do que meramente descrevê-las, ela discorre sobre os perigos, limitações e problemas que emergem do seu uso.

A década de 1980 foi marcada pelas políticas de identidade, como os estudos gays, lésbicos e das culturas minoritárias, conforme discutido por Stam (Op.Cit), de modo que o trabalho de Kaplan já encontra inquietações marcadas por esses debates no contexto norte-americano. Ela lembra que a crítica feminista de cinema seguiu as tendências e preocupações do movimento feminista dos anos 1970, que, inicialmente se deu por meio de uma metodologia sociológica para, depois, aproximar-se da psicanálise e da semiologia em suas análises teóricas (KAPLAN, 1995, p. 15). A análise sociológica era fundamental na época para identificar as dinâmicas sociais no regime patriarcal, mas, como lembra a autora, ao dialogar com a semiologia, a análise cinematográfica ampliou o campo de pesquisa, apontando para a construção do filme também como linguagem reveladora de mensagens. Assim, passava-se a ser importante analisar o tipo de linguagem fílmica utilizada no processo de produção, como a distância do sujeito da câmera, o ponto de vista, a edição, etc. (Ibidem, p. 35).

A fim de adensar essa discussão, são oportunas aqui as considerações de Bordwell (2005) quando observa que abordagens como as dessas teóricas acima mencionadas integravam o que ele chamou de “teoria da posição-subjetiva”, considerada, na década de 1970, como vanguarda dos estudos de cinema. Essa teoria parte do pressuposto de que

Por intermédio da tecnologia do cinema, da estrutura narrativa, dos processos ‘enunciativos’ e tipos particulares de representação (por exemplo, as da mulher), o cinema constrói as posições subjetivas que são definidas pela ideologia e pela formação social. (Ibidem, p. 32)

Essa linha teórica em voga na década de 1970 seria, assim, calcada pelo viés da ideologia e pela noção de estrutura psíquica - num processo pelo qual a subjetividade era entendida como completamente atrelada à exterioridade. Tributárias dos ideários do marxismo althusseriano, da psicanálise lacaniana, da semiótica metziana e da análise textual, essas abordagens de matriz francesa foram disseminadas entre os acadêmicos de cinema anglófonos pelas revistas da área.

Apesar das propostas de produções alternativas como possibilidade de desconstrução dos alicerces ideológicos do cinema dominante, Bordwell diz que essas teorias de cinema tradicionais entraram em colapso na década de 1980. Elas teriam sido questionadas, então, pelas feministas e pelo próprio pensamento de esquerda, devido ao determinismo teórico e à consequente ausência da capacidade de crítica e resistência que perpassavam suas análises. Somam-se ainda a esses problemas as críticas pós-estruturalistas sobre a unidade psíquica lacaniana, sobre a ideia de um sujeito preexistente e certa a-historicidade das teorias cinematográficas de então (BORDWELL 2005, p. 34).

A partir daí, esses estudos são marcados pelas influências do pós-estruturalismo, do pós-modernismo, do multiculturalismo e das políticas de identidade, que conferiram abertura às abordagens teóricas dos estudos de cinema e dos estudos feministas. É importante lembrar que também provém dessa década o esforço da nova história em seu trabalho de historicização das teorias, culminando nos chamados estudos culturalistas, que, nas décadas seguintes, espalharam por diversos campos disciplinares sua nova perspectiva, ampliando o conceito de cultura e relativizando seu lugar de produção.

Diante de todas essas viradas teóricas, Mulvey lembra que seu primeiro artigo sobre o olhar masculino no cinema *mainstream* foi elaborado na Inglaterra em um contexto social e teórico particular em que os estudos de cinema ainda não estavam consolidados. Portanto, segundo ela, suas reflexões àquela época não aprofundariam o diálogo do feminismo com o campo teórico cinematográfico propriamente dito, tendo sido criticadas por algumas feministas por seus apontamentos acabarem resultando em uma análise fechada, que não vislumbrava possibilidades de saída para as mulheres/espectadoras ante as produções hollywoodianas (MULVEY, 1983, p. 381). Daí que, em *Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por Duelo ao Sol, de King Vidor (1946)*, Mulvey ressalta a diferença sexual do espectador, ignorada no seu artigo anterior. Embora seguindo com sua perspectiva psicanalítica, ela passa a discorrer sobre as

diferentes possibilidades de identificação do espectador diante da narrativa, incluindo a inversão do papel sexual nesse processo (Ibidem, p. 384).

Ao discutir a relação entre feminismo e estudos de cinema, Kaplan diz que a semiologia teve muita relevância nesse diálogo, principalmente as teorias como a de Roland Barthes. Isso porque, por meio delas, teria sido possível à crítica feminista pensar sobre as mulheres no cinema apresentadas no nível do mito, ou seja, “como aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela significa” (Op.Cit, p. 37). Nessa perspectiva, a própria entrada da semiologia na psicanálise, com Lacan, teria sido um momento importante de ruptura com o modelo freudiano - tão utilizado na crítica de cinema e tão criticado pelo feminismo. Reconhecendo o choque do feminismo com a psicanálise, ela argumenta que sua escolha teórica se deu exatamente pela recorrência dos temas edipianos na história da literatura e das artes da civilização ocidental. Apesar dos problemas das feministas com tais abordagens, sua entrada junto com a semiologia na crítica feminista do cinema teria propiciado “desmascarar as imagens, o signo da mulher, para ver como funcionam os significados subjacentes aos códigos” (KAPLAN 1995, p.38). São esses aportes teóricos que vão embasar inicialmente a discussão sobre a importância do olhar atrás da câmera para a produção de imagens menos ou mais atreladas ao imaginário patriarcal.

Mulvey também reconhece algumas fragilidades em suas análises anteriores, localizando-as no contexto norte-americano de décadas passadas. Seus trabalhos posteriores irão atualizar o debate, pensando as influências das novas tecnologias e as produções fora da perspectiva ocidental. Como ela explicou recentemente,

(...) como a tecnologia dos 16 mm trouxe uma outra forma de olhar e abriu muito mais o cinema para as mulheres nos anos 60 e 70, a tecnologia digital tem feito mais diferença ainda, talvez não somente para as mulheres, mas também para pessoas tentando documentar situações de opressão. Palestinos tentando documentar sua condição, mulheres militantes israelenses indo para a Palestina e tentando filmar o que acontece nos postos de controle na fronteira. Nesse sentido, o cinema digital pode atuar como uma espécie de força de documentação, o que é particularmente útil nesses momentos de confronto. Eu penso que nessas situações ele se torna particularmente importante¹⁷.

¹⁷ “Entrevista com Laura Mulvey”. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 13 (2): 351-362, maio-agosto/ 2005b, p. 357.

As palavras de Mulvey revelam, portanto, a movimentação das teorias que embasam os estudos de cinema, já que estão diretamente ligadas à própria concepção de sujeito, identidade e cultura – conceitos bastante plásticos e por isso limitados nas abordagens contemporâneas.

Essas transformações foram recentemente apontadas pela canadense Linda Hutcheon, que destacou os paradoxos emergentes das crises da chamada “pós-modernidade” e como estes não podem ser ignorados nas análises das práticas culturais. Isso porque, culturalmente confrontadas com as tendências econômicas e ideológicas atuais, resta-nos, a partir delas, questionar o “dado” e o “óbvio” em nossa cultura (HUTCHEON, 1991, p. 15). A partir dessa assertiva, as fronteiras entre gêneros literários/cinematográficos, original e cópia, erudito e popular emergem tênues. É nesse sentido que dois pontos importantes devem ser considerados nas abordagens sobre autoria feminina no cinema pela perspectiva pós-estruturalista: o problema da autoria em si e o problema da naturalização da diferença sexual como determinante do olhar.

No final da década de 1980, a italiana Teresa di Lauretis escreveu o clássico *The technology of gender*, localizando o cinema como uma tecnologia produtora da diferença sexual, explicitando as limitações das teorias feministas com relação ao conceito de sexo e gênero ao abordar essa diferença como produto de um sistema de significações de acordo com valores e hierarquias sociais (LAURETIS, 1994, p. 211). Na década de 1990, a historiadora norte-americana Kaja Silverman também empreendeu análises mais próximas da discussão do sujeito e da sexualidade, tendo inclusive observado masculinidades “fora da ordem” no cinema, embora não haja descartado o uso do conceito de ideologia. As teorias feministas também foram criticadas pelos movimentos de mulheres negras e de mulheres lésbicas por silenciar as questões raciais e de diversidade sexual das mulheres no cinema (STAM, 2006, p. 200). Nesse processo, podemos dizer que, desde então, diversas perspectivas feministas têm sido empregadas para analisar o lugar das mulheres no cinema, variando suas abordagens de acordo com a corrente teórica e com o lugar de fala utilizado para realizar essas discussões.

1.1.2. O problema da autoria

A autoria no cinema é uma questão que já despertou muitos debates e continua até hoje rendendo assunto, de modo que é prudente nos determos um pouco sobre essa noção. A consolidação da ideia do diretor como autor de filmes foi rastreada por muitos historiadores

culturais nos anos de 1940 e início dos anos 1950, alimentando muitos debates nas revistas especializadas (França, Reino Unido e EUA) sobre o valor artístico do cinema ante o já estabelecido em outras artes. E se tais conceituações acadêmicas são aqui consideradas é porque os debates sobre autoria do filme têm sido há várias décadas o norte do trabalho teórico feminista para abordar a relação entre cinema e feminismo.

A noção de autor no cinema “tem ligações estreitas com a fase das lutas dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão de mundo própria a de um criador” (AUMONT e MARIE, 2006, p. 27). Nesse caso, a autoria é sempre um lugar em disputa, já que envolve direitos autorais, legislação sobre a propriedade dos filmes, etc, o que faz da liberdade de criação no cinema algo relativo. Soma-se a essa questão o fato de o filme ser um “meio de expressão heterogêneo”, envolvendo imagem, atuação, música, montagem, conferindo-lhe marcas de uma obra abstrata, ao mesmo tempo múltipla e fragmentária, impossibilitando, em parte, a restrição do autor na figura do diretor.

Entretanto, discordâncias teóricas à parte, cabe aqui fazer um paralelo entre a noção de autoria e a atividade do/da diretor/a, cuja função é explicada por Xavier:

O diretor sempre se defronta com a tarefa de criar o filme a partir de uma série de imagens plasticamente expressivas. A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem “frases” claras e expressivas, unindo essas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme. (XAVIER, 1983, p.71)

Nessa perspectiva, para muitos/as teóricos/as interessados/as na arte da direção cinematográfica, como o cineasta russo Andrei Tarkovski, o trabalho do/da diretor/a é determinante para o poder de afecção de um filme. A impressão de realidade do/da espectador/a acontece à medida que o/a cineasta impregna a imagem com a sua própria realidade (TARKOVSKI, 1998, p. 19). Como afirmou Kulechov, outro cineasta russo, “artistas com diferentes visões de mundo percebem a realidade que os cerca diferentemente; eles veem os acontecimentos de modo diferente, os discutem de modo diferente, os mostram, os imaginam e os ligam uns aos outros diferentemente” (XAVIER, 2005, p. 51).

Embora não seja possível ignorar certa coletividade na autoria cinematográfica, a figura do/a diretor/a nesse contexto foi evidenciada e/ou discutida por renomados/as cineastas e teóricos/as por meio de suas abordagens políticas sobre a arte e a sociedade. Tanto que podem ser aqui citados

alguns exemplos, como Germaine Dulac em seu cinema como a “música dos olhos” e Marguerite Duras com as narrativas do sujeito fragmentado, Tarkovski e suas imagens do tempo, Bresson e o cinema mestre em sua simplicidade, Astruc e a câmera-caneta na organização do real, Vertov e o Cine-olho e a possibilidade de tornar visível o invisível (MARCELLO, 2008, p. 04).

É esse diferencial político que instigou a sistematização de uma política de autor na década de 1950, pelos críticos da revista francesa *Cahiers Du Cinéma*, que defendiam “uma estética da expressão pessoal no cinema” (BORDWELL, 2005, p.27). Tal vertente tomara impulso com a linha autoral já desenvolvida anteriormente no cinema de arte europeu do pós-guerra (como o trabalho da cineasta francesa Germaine Dulac e muitos cineastas soviéticos) e com o reconhecimento dos grandes diretores hollywoodianos da época.

Segundo Machado (1997, p.84), as tentativas de equiparação do diretor ao artista remontam ainda à primeira década do século passado, quando se tentava legitimar o cinema francês como uma arte autônoma e aproximá-lo da elite. Assim, no cinema clássico de produção anônima dos estúdios (até 1914) e de produção hollywoodiana (1920-1960), o autor do roteiro era considerado o autor do filme, permanecendo o diretor como um mero técnico executor a serviço dos grandes estúdios - estes, sim, instâncias responsáveis pela criação da obra (AUMONT e MARIE, 2003, p. 26).

Em meados do século XX, os críticos dos *Cahiers Du Cinema* dedicaram-se a sistematizar a política de autor pelo viés do estruturalismo francês, em um contraponto à versão humanista das décadas anteriores. É possível dizer que tal perspectiva modificou o panorama internacional da teoria, da crítica e da historiografia cinematográficas. Essa modificação teria sido provocada pela ruptura com a dualidade de pensamento daquele período que opunha os debates sobre a especificidade do meio - próprios da estética dos anos 1920 e a agenda política de esquerda - uma oposição que durava aproximadamente 1950 anos (BORDWELL, 2005, p.27).

Essa “política de autor” também foi cenário da *Nouvelle Vague*, um movimento francês - influenciado pelo surrealismo europeu - de contestação cultural próprio do contexto político dos anos 1960, que propunha a subversão narrativa e estética do cinema comercial sob a política dos grandes estúdios cinematográficos. Muitos dos seus integrantes eram os críticos dos *Cahiers Du Cinema* que se tornaram também cineastas, criando filmes fora dos padrões estéticos e narrativos do período e que influenciaram o cinema e a crítica internacionalmente.

O cineasta francês François Truffaut - um dos principais expoentes da política de autores, afirmou em seu clássico artigo intitulado *Uma certa tendência do cinema francês*, não acreditar na coexistência pacífica entre a “Tradição de qualidade” e o “Cinema de autores”. Isso porque os integrantes daquele movimento combatiam um tipo de cinema constituído por meio de roteiros oriundos de adaptações literárias desconectadas da realidade da época, em que o trabalho dos diretores era de mera execução. Defendendo que o verdadeiro autor é aquele capaz de trazer algo genuinamente pessoal ao filme, ele critica o realismo psicológico em voga no cinema francês, que se autointitulava “antiburguês”, mas que, para Truffaut, era produzido nos moldes burgueses para um público seletivo (TRUFFAUT, 2005).

Esse amplo movimento político valorizou a liberdade do fazer cinematográfico e a perspectiva política imbricada à estética do filme, tendo como principal objetivo a tentativa de substituir a “verdade exterior do mercado” pelas “verdades de cada um dos diretores”, como resumem as palavras de Truffaut na coletânea de entrevistas organizada por Gillain (1990, p. 41-42): “para nós, o importante é nossa maneira de ver a vida, é falar sobre o que conhecemos. À verdade estereotipada, marca do cinema francês, nós tentamos opor nossa própria verdade pessoal”.

Nesse sentido, a autoria no cinema implicaria, então, menos a identificação da pessoa por trás da câmera e mais a potência da expressão artística que é sempre uma atividade política já que perpassa pela estetização de uma realidade marcada pela experiência pessoal. Tal abordagem tem bases no pensamento da diferença em sua crítica sobre o sujeito estruturado preexistente à cultura e a-histórico. Essas bases são tributárias do pensamento foucaultiano e de outros filósofos e filósofas contemporâneos, que influenciaram profundamente a ideia da autoria, inclusive no cinema.

Em sua análise crítica sobre a noção de autoria na sociedade contemporânea, Foucault problematiza a noção de obra como unidade suspensa ou como produto de atividade personalíssima. “Deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra”, tripudia o filósofo ante certa erudição artística (FOUCAULT, 2001, p. 270). Perguntando sobre o que seria o autor e sobre seu funcionamento nas sociedades modernas ocidentais, Foucault sugere que sua função não é a atribuição de um texto a um indivíduo com poder criador, mas, sim, a “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Assim, ele expõe a impossibilidade de apartar o autor do sujeito da experiência e resumi-lo ao produtor de determinada obra, já que a unidade designada pela palavra “obra” seria tão insuficiente quanto a individualidade do autor.

O nome do autor, diz Foucault, não está localizado na ficção da obra, “mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (Ibidem, p. 274). Dessa maneira, ao analisar o que seria um “cinema de autor” é desafiador lembrar que ele depende de um conjunto de forças para se constituir como tal - a crítica, as entrevistas, as análises e os debates, a relação com outros filmes (AUMONT e MARIE, 2003, p.26), de modo que este não existe sem sua exterioridade. Trata-se, assim, de acordo com Foucault, de interrogar a unidade aparente da obra, que sofre o afastamento do autor no regime de propriedade autoral, para que se possa auscultar o mesmo sobre seus trabalhos. Isso faria com que ele “revele, ou que pelo menos traga no seu íntimo, o sentido escondido que os atravessa, pede-lhe que os articule com a sua vida pessoal e com as suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer” (Op.Cit, p.274).

As teorias de Foucault “conversam” com Barthes e Bakhtin, que também conferiram pontos de interrogação ao imperativo da autoria. Embora tenham se atido à crítica da autoria na obra literária, tais contribuições podem ser perfeitamente consideradas para pensar a autoria no cinema. A totalidade da obra e a função do autor, segundo esses teóricos, são elementos culturais, carregados de historicidade. Assim, o autor não pode ser pensado como o sujeito humanista, iluminado e senhor de si, com plena autonomia sobre sua obra. Ele é, antes de tudo, um sujeito que não existe fora da linguagem.

Segundo Barthes (2004), pela escrita “vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. Por essa afirmação, ele critica a ênfase na autoria como uma produção moderna marcada pelo capitalismo, pois,

a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikowski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua ‘confidência’. (BARTHES, 2004, p.02)

A dessacralização da imagem do autor, diz Barthes, foi também uma contribuição surrealista, e por ela é possível pensar que o escritor não antecede sua obra, mas nasce com ela. O texto é assim “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura” (Ibidem, p. 04).

Nesse sentido, como observa Marcello, as elucubrações sobre as obras cinematográficas podem ser consideradas como um campo discursivo e funcionam no espaço do comentário ou da crítica, na forma proposta por Foucault. Processo esse que se dá por meio de um paradoxo incontornável, que implica ao mesmo tempo dizer algo novo e dizer o já dito anteriormente, de modo que “o novo não esteja naquilo que é dito, mas no acontecimento ao seu entorno” (FOUCAULT, 2001).

A partir dessa discussão, Marcello entende que não apenas o cinema encontra problemas na ânsia de definição de uma autoria absoluta, mas a arte em geral. O que essa autora propõe são menos os investimentos intelectuais na categorização da noção de autoria e mais a prática de deslocamento do conceito para outros caminhos. Assim como nas artes plásticas, a noção de autoria no cinema se constrange na impossibilidade total de individuação de uma obra, pois

o que entendemos por autor, portanto, não pode ser baseado na idéia de um indivíduo que seria em si mesmo o efetivador solitário de uma obra (qualquer que seja ela). Autor, assim entendido, não seria aquele que sozinho assinou uma obra, sem contar com outros ecos de seu tempo, mas aquele que, pelos mais variados e intrincados entrecruzamentos (incluindo os da coletividade), cria vidas pulsantes (MARCELLO, 2008, p. 06).

A partir dessas constatações, Marcello, com base na filosofia de George Steiner - que estabelece alguns elementos de diferenciação entre invenção e atos de criação - propõe que, ao tratar de cinema, lida-se simultaneamente com esses dois processos, mas que é possível pensar a figura do diretor como “responsável por processos de criação, sem com isso afirmar que estejamos lidando com unidades suspensas discursivamente” (MARCELLO, 2008, p.06). Assim, há um caráter diferenciador que deve ser considerado ao falar de cinema como arte, já que a arte pressupõe certas impressões pessoais indelévels. Enquanto uma invenção científica poderia ser um feito possível a outras pessoas, a impossibilidade de substituição seria a marca substancial da criação artística.

“A arte é a única coisa que resiste à morte”, lembrou Deleuze parafraseando o escritor e diretor francês Malraux. Essa resistência seria algo quase que inerente à arte, em sua possibilidade de resistir a um sistema de organizações, de representações. Entretanto, o filósofo afirma ainda que “nem toda obra de arte é um ato de resistência, e, no entanto, acaba sendo” (DELEUZE, 1999, p. 13).

Essas reflexões tratam ainda do ato de criação no cinema. Por meio delas, Deleuze sugere que quem faz cinema conta histórias com blocos de movimento/duração enquanto a filosofia conta histórias com conceitos, a pintura com blocos de linhas e cores e daí por diante. Nesse sentido não opõe ciência e arte, mas distingue invenção de criação. Esta última surge na forma de uma ideia, que ainda não é um conceito, mas que poderá vir a ser. Já o ato de criação é um acontecimento e emerge diante de uma necessidade subjetiva. Imaginar as coisas por meio da linguagem do cinema implica a chamada ideia cinematográfica - como a dissociação entre o sonoro e o visual, por exemplo.

Nesse sentido, o filósofo frisa o abismo entre a arte e comunicação, pois a arte não teria a função de informar, função que para Deleuze (1999, p.03) trabalha muito próxima da sociedade de controle. E diz que se há algo que elas possam ter em comum, mas de modo diferente, é a resistência:

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.

A partir das reflexões de Deleuze (1999) sobre o processo de criação no cinema, é possível dizer que a resistência propiciada pela arte se dá ainda no confronto do/a artista consigo mesmo/a, produzindo deslocamentos internos, desestruturando esquemas de representação e de identidade. É essa afecção entre autor/a e obra que torna possível o ato de resistência como movimento primeiro da arte. Tal entendimento distancia-se do gesto criador original, tão criticado pelo pensamento da diferença.

Marcello estende essa afecção para o recebimento da obra pelo/a espectador/a, em que as vidas são sempre reais por mais circunscritas na imagem cinematográfica que possam estar. Segundo esta autora, falar de autoria no cinema não implica deslocar a função-autor que os diretores exercem em relação a seus filmes. Isso significa mostrar “de que forma os filmes de certos diretores organizam novas formulações sobre a vida, sobre fatos, sobre circunstâncias (a partir de enunciados, por certo, já existentes)”. Trata-se de mudar o foco da abordagem, diz ela, investindo numa nova economia discursiva. Tal criação, nesse sentido, “não é resultado de um ato inaugural ou originário, muito menos se desfaz ao final do filme: ela não inventa a vida como acontecimento, mas lhe dá novos contornos ao fazer variar as formas de enuncia-la” (MARCELLO, 2008, p. 15).

A crítica empreendida por esses filósofos desestabiliza, assim, nosso olhar para o papel da autoria no cinema. Não se trata aqui de retirar a importância desse conceito na obra cinematográfica contemporânea, mas pensar as tensões que perpassam as análises sobre autoria feminina, em suas potências e fragilidades, tendo em vista as abordagens que interrogam o sujeito coerente e produtor nas sociedades modernas ocidentais. Alguns cuidados são necessários, então, para abordar a questão da autoria feminina sem cair em um determinismo sexual ou em uma visão essencializada sobre o feminino.

Ramanathan (2006, p. 03), ao considerar tal questão, lembra as palavras da teórica norte-americana Catherine Grant: “Quem embarca em qualquer estudo referente à autoria, inevitavelmente encontra um enjoo momentâneo na tentativa de se esconder de certa carga de essencialismo”¹⁸. Entendendo as contradições da insistência feminista sobre a autoria no cinema, ela destaca que não se trata de reivindicar a autoridade patriarcal, mas de pensar a historicidade do autor e seus traços ideológicos na elaboração fílmica. O olhar das mulheres atrás das câmeras enquanto diferença subjetiva importa nessa discussão, desde que elas se permitam afetar pela experiência feminina, a qual só é possível nas culturas em que a diferença sexual produza sentido.

Em seu livro *O segundo sexo*, escrito na década de 1940, a filósofa francesa Simone de Beauvoir, em meio a surpresas e indignações, disse que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Essa máxima teve grandes repercussões para os estudos feministas e é bastante propícia quando o tema é “a mulher”. Essa é uma categoria que, quando trabalhada no singular, reduz toda a multiplicidade do feminino a um sujeito biológico anterior à cultura. Narrar as experiências das mulheres como algo intrínseco a uma categoria dada e não problematizada implica a aceitação dos discursos pautados na materialidade corporal, da fixidez do sexo em oposição ao gênero. Por isso cabe lembrar que filmes de mulheres não devem ser analisados como trabalhos diferenciados em uma suposta essência biológica, cabendo aqui as considerações de Braidotti, quando diz que

[...] o sujeito mulher não é uma essência monolítica definida de uma vez para sempre, mas o lugar de um conjunto de experiências múltiplas, complexas e potencialmente contraditórias, definido por variáveis que se sobrepõem tais como a classe, a raça, a idade, o estilo de vida, a preferência sexual e outras. (BRAIDOTTI, 2008, p.30)

¹⁸ Tradução da autora.

Valendo-se do trabalho de Judith Mayne, que observa que tal busca pela autoria feminina no cinema seria uma necessidade de desvelar certa autoridade sobre o celuloide, Ramanathan (2006, p. 04) justifica o seu uso tendo em vista que, quando se fala de autoria feminina no cinema,

o que está em jogo é o reconhecimento dos filmes a partir de um discurso que é ideológico em forma e conteúdo. Se visual, psicanalítico, auditivo ou narrativo, este lugar transcende o pessoal; tanto o lugar quanto a posição são derivados de uma compreensão da importância dos filmes para as mulheres.

Para Ramanathan (2006), é ainda preciso diferenciar a autoria feminina da autoria feminista, a última preocupada com a representação das hierarquias de gênero. A abordagem feminista de cinema, destaca a autora, embora não tenha uma visão essencialista, trabalha com três elementos fundamentais: o esforço para aumentar a “autoridade” feminista; as reestruturações visual, sonora e narrativa sobre a representação cinematográfica das mulheres; e a estética que surge como consequência de uma mudança nas estratégias de representação. Trata-se, assim, de afirmar uma alteridade, e não, uma autoria.

Nesse sentido, são muitas as estratégias de resistência utilizadas pelas mulheres para deslocar o lugar discursivo do feminino no cinema e, o que Ramanathan (2006) ressalta, é a pluralidade desse fazer. E aponta várias formas de construir novos sentidos no cinema: por meio da estética, do som ou da narrativa, assim como é importante não essencializar o feminino nem o feminismo, atentando para não cair no lugar do centro.

Outra reflexão importante neste trabalho é a noção de cinema latino-americano como um bloco uniforme, questão que já foi também bastante discutida academicamente, inclusive no que se refere ao *Nuevo Cine Latinoamericano* realizado no período compreendido entre meados de 1950 e início dos anos 1970¹⁹. E hoje, principalmente, há uma vasta e diversificada produção de filmes, sendo possível apenas indicar possíveis pontos em comum entre alguns deles, o que diz respeito mais a uma estratégia política do que propriamente a uma hegemonização estética.

¹⁹ Como, por exemplo, a pesquisa de Fabian Nuñez que opõe os discursos da crítica cinematográfica às teorias dos próprios realizadores para deslocar a ideia de um movimento coeso. (NUÑEZ, 2009).

1.1.3. A questão latino-americana e o cinema

Na direção dessa prática, em meados da década de 1990, o crítico de cinema José Carlos Avellar constrói o que chamou de uma “ponte clandestina” na forma de um diálogo que alinhava filmes, mostras, entrevistas e textos de diretores latino-americanos protagonistas do *Nuevo Cine*. Os filmes desses cineastas e críticos ensaiaram nova estética diante da realidade social, política e cultural da América Latina na época, dialogando com movimentos artísticos de vanguarda como o neorealismo italiano e a *nouvelle-vague* francesa. Os argentinos Fernando Solanas e Fernando Birri, o boliviano Jorge Sanjines, os brasileiros Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Julio Garcia Espinosa são alguns protagonistas dessa “poética política latino-americana” analisada por Avellar e que convergiam em um ponto: denunciar o subdesenvolvimento e o colonialismo e resistir ao imperialismo cultural da época. Nas palavras do autor:

O subdesenvolvimento é mesmo uma força autodevoradora que dilacera a possibilidade dos indivíduos e paralisa a criatividade. O cinema que começamos a fazer na metade dos anos 50 partiu exatamente da descontinuidade, instrumento arrancado de dentro do subdesenvolvimento, para voltar-se contra ela, para transformar em ação o que se impõe como impossibilidade de invenção livre. Os filmes parecem inconclusos. As teorias criadas em torno deles também. Uma coisa e outra têm um idêntico tom de roteiro, primeiro pedaço de uma imagem que está nascendo naquele exato instante, ou esboço imperfeito de uma imagem que só vai nascer adiante. (AVELLAR 1995, p.09)

Considerando, assim, como já explanado anteriormente, que a arte cinematográfica é um processo que envolve, inclusive, os textos dos cineastas sobre seus filmes, não é possível analisar um movimento estético sem considerar as palavras dos próprios artistas/diretores, pensando, é claro, sua relação com a exterioridade. Assim, podemos dizer que esse movimento também desconsiderou algumas subjetividades e diversidades em suas práticas políticas, reproduzindo, inclusive, alguns estereótipos, numa linha bem própria da política daquele período. Entretanto, há que se considerar a importância do projeto político comum iminente no contexto de avanço do liberalismo e combate ao socialismo por parte dos modelos de Estado que imperavam na maioria dos países latino-americanos.

Entendo que a oposição entre política tradicional de esquerda e novas políticas fragmentadas é hoje um ponto nevrálgico na academia. À primeira vista, parece haver uma cisão entre os/as

acadêmicos/as não identificados às práticas políticas conservadoras de direita, resultando em dois blocos binários: os/as adeptos/as da militância de esquerda, marxista, que criticam a política neoliberal e temem o pensamento da diferença pela ameaça da desarticulação política; e os/as identificados/as como pós-modernos/as, que às vezes colocam-se em certa perspectiva “evolutiva” com relação às teorias (contrariando a própria dinâmica do pensamento pós-moderno) e recusam toda terminologia da teoria econômica de resistência ao sistema neoliberal. Felizmente, esse binarismo teórico não é uma regra e é possível encontrar muitas pesquisas hoje empenhadas em discutir a sexualidade, a questão racial, as práticas artísticas, as subjetividades, o poder disciplinar, com atenção ao avanço cada vez mais perverso do liberalismo econômico enquanto sistema regulador e seus efeitos na vida humana.

Para ilustrar tal desconforto, trago a fala da cineasta argentina Monica Wagenberg, durante o Bafici (Buenos Aires Festival de Cine Independiente), realizado em abril de 2010. Em entrevista, ela disse que, com relação ao atual cinema latino-americano, houve um rompimento com o modelo desenvolvido no período do cinema novo – que era predominantemente político e militante. Assim, ela acredita que o que predomina no cinema latino-americano hoje

é uma preocupação, um compromisso com o que é real. Não é o passado; é o presente, a cotidianidade. O que vemos também são filmes muito mais intimistas, pessoais, de autor, que não querem julgar, filmes contemplativos. São filmes de personagens, que tratam de espaços interiores, do mundo dos sentimentos, famílias rotas ou disfuncionais, do tema da alienação. (DUVOISIN, 2010)

Vale ressaltar que, embora as abordagens intimistas estejam em voga no cinema contemporâneo, a afirmação de morte da perspectiva militante soa um tanto vaga e descontextualizada. A análise da cineasta não alcança as múltiplas realidades da produção cinematográfica da própria Argentina e muito menos da América Latina. Consideramos, por exemplo, muitos filmes que tratam da questão da ditadura militar, como o venezuelano *Postales de Leningrado* (2004), da violência do narcotráfico, como o mexicano *Miss Bala*, (2011) com a questão da imigração, o equatoriano *Prometeu deportado* (2010), que trata da questão indígena, ou os brasileiros *Terra vermelha* (2008), *Anjos do sol* (2006) e *Baixio das bestas* (2007), sobre a questão da exploração sexual de meninas agravada pela desigualdade social. Essas ressalvas não implicam,

entretanto, que há uma estética ou uma temática latinoamericana obrigatórias, como ressaltou recentemente em entrevista a diretora Tania Hermida, o que seria artisticamente empobrecedor.²⁰

Embora muitas narrativas hoje estejam mais centradas no cotidiano, na subjetividade afetada pelos problemas sociais, em nenhum momento elas se desconectam dos contextos reais político e econômico. Entretanto, uma modificação importante que essa cineasta percebe - e que é possível verificar no rol de produções do cinema latino-americano - é a crescente participação das mulheres na direção, que também pode conferir novas perspectivas estéticas para os filmes, abordando subjetividades sem perder a discussão política de cunho emancipatório, pois como já disse o movimento feminista nos idos de 1960, “o pessoal é político”.

Revanchismo, ressentimento, mágoa, vitimismo. Esses são alguns termos pejorativos utilizados atualmente para fazer referência a determinadas abordagens acadêmicas e/ou políticas sobre a história da América Latina. A violência da “conquista”, o imperialismo, os crimes cometidos durante o regime militar parecem envoltos numa espécie de tabu científico e *cult*, que espalha certo medo de parecer “militante demais”. Um tabu que no campo da arte muitas vezes se converte em preciosismo estético e erudição, descorporificado - desracializado e dessexualizado. Nesse sentido, o que faz do cinema brasileiro ser também latino-americano talvez seja algo além da recusa do Brasil (ou esquecimento promovido pelo medo da história revanchista) em ser América Latina.

Assim, quando o tema do feminismo no cinema com foco na América Latina é aqui contextualizado, não se trata meramente de uma delimitação formal da pesquisa, mas de um exercício de visibilizar a produção de imagens e de conhecimento feminista dentro da perspectiva do pensamento pós-colonial como resistência política. Em nenhum momento afirmo uma identidade latino-americana a-histórica e hegemônica, mesmo porque são muitas as diversidades geográficas, étnicas, políticas e econômicas que perpassam essa região, assim como dentro de cada país que a compõe. Trata-se de uma aproximação do movimento de descolonização do pensamento, proposta por autoras e autores pós-coloniais, como a estadunidense naturalizada equatoriana Catherine Walsh, os argentinos Enrique Dussel e Valter Mignolo e o palestino Edward Said, a partir da qual se entende que, assim como insistem as feministas, “citar é político”. Nesse sentido, elaboram a proposta de uma “interculturalidade crítica”, em que o conhecimento deveria ser construído

²⁰ “Entrevista a Tania Hermida”, por Jeronimo Jose Martin. Cinecec – Circulo de Escritores Cinematográficos. Disponível em http://www.cinecec.com/EDITOR/noticias/entrevista_taniahermida.htm Acesso em maio de 2012.

a partir das pessoas que sofreram uma experiência histórica de submissão e subalternização. Uma proposta e um projeto político que também poderia expandir-se e abarcar uma aliança com pessoas que também buscam construir alternativas à globalização neoliberal e à racionalidade ocidental, e que lutam tanto pela transformação social como pela criação de condições de poder, saber e ser muito diferentes. Pensada desta maneira, a interculturalidade crítica não é um processo ou projeto étnico, nem um projeto da diferença em si. (...), é um projeto de existência, de vida. (WALSH, 2007, p. 08)

Para Mignolo, a América Latina “é uma das consequências da reconfiguração do mundo moderno/colonial provocada pelo duplo processo de descolonização do continente americano e emancipação do europeu” (MIGNOLO, 2007, p. 83). É preciso, então, interrogar a ideia de latinidade como essência e percebê-la como uma construção discursiva que só se justifica dentro do marco filosófico da modernidade europeia.

A latinidade diferenciadora teria sido construída por interesses franceses nos países de colonização ibérica, fruto de um pacto entre a intelectualidade francesa, a espanhola e a elite colonial. Tanto que, no século XVIII, a cultura francesa, como o barroco, passou a ser modelo para os “intelectuais crioulos”. Tal identificação, lembra Mignolo, “apelava para a subjetividade e se convertia no *ethos* das elites crioulas emergentes. Constitui a tradução do *ethos* barroco colonial ao *ethos* nacional latino-americano”. Os efeitos desses discursos sobre a subjetividade estavam ligados às ideias iluministas de consolidação de um sujeito autônomo voltado para os autores clássicos gregos e latinos, à Igreja e Deus, diz Mignolo, sendo que o barroco foi “a calma que precedeu a tormenta revolucionária” (Ibidem, p. 84).

A ideia de América Latina passa, então, a formar parte da ideologia e da subjetividade “crioula e mestiça”, que excluía as populações indígenas e afrodescendentes e suas cosmologias, pois, após as independências, é a civilização europeia que servirá de modelo urbano e intelectual para a formação dos países dentro do projeto ocidental de Estado-nação. Na tentativa de afastamento do passado colonial, essa identificação distancia-se dos países ibéricos e volta-se para o barroco e os ideais iluministas franceses.

É nesse sentido que, posteriormente, no Brasil, já nos movimentos de transição para a República, alguns intelectuais vão iniciar o movimento modernista, no qual predominava a busca por uma identidade nacional mais próxima das culturas populares e da linguagem do povo. Processo esse que ocorria em sintonia com os países da “América Hispânica”, ansiosos pela construção de nações independentes dentro do projeto de modernidade (VELLOSO, 2010, p. 356-357). Embora

não tenha assumido um caráter diretamente revolucionário – já que os artistas de classes desfavorecidas continuaram fora dos teatros e salões – esse movimento teve certa ruptura na tradição da arte e da literatura elitista que ignoravam a diversidade cultural dos países latino-americanos.

Falar de América Latina dentro de um projeto político crítico é, assim, tentar visibilizar esforços que vêm ao encontro do que Mignolo chama de “descolonização do saber e da subjetividade” (VELLOSO, 2010, p. 108), possível com a crítica ao pensamento moderno, pela disputa de línguas, saberes, religiões e memórias. Isso implica um afastamento do *ethos* latino hegemônico imposto pelos discursos coloniais. Logo,

como a teologia da libertação, manifestada desde a perspectiva de teólogos ‘latinos’ dissidentes, contribuiu para a conscientização no século XX, a consciência crítica e a liberação (descolonização) serão o aporte dos atores que tem sido excluídos da ideia eurocêntrica de ‘latinidade’. A dissociação desse conceito e a criação de um ‘depois da América Latina’ são parte da iniciativa de índios, afrodescendentes, mulheres negras, gays e lésbicas. A liderança nasce da energia de cada localidade e da história da colonização do saber e do ser. Já não é admissível que a liderança provenha dos projetos etnocêntricos de libertação, enquadrados dentro da teoria da libertação ou do marxismo socialista. A ‘verdade’ deve estar em outra parte. (Ibidem, p. 123)

Nessa perspectiva, os feminismos latino-americanos têm apontado a insuficiência e um toque de arrogância das teorias que operam pela ótica “do centro”, até mesmo por parte de certos feminismos que ignoram a questão da colonialidade do saber. O problema de estabelecer as políticas feministas como uma “tsunami” iniciada nos países do norte e invadindo os país periféricos do sul é bastante refutado pela crítica feminista pós-colonial.

Como explica a teórica boliviana Julieta Paredes, é comum o pensamento de que “o feminismo tenha sido inventado por gringas e que, bem ou mal, elas o criaram e logo o difundiram pelos países subdesenvolvidos, de maneira que as mulheres se beneficiem dele”. Lembra que os esforços de autores como Enrique Dussel e Gustavo Gutierrez, de pensar a partir do “sul”, e o realismo mágico de Garcia Marques - que influenciou o campo do cinema – são acadêmica e artisticamente considerados. Entretanto, quando se fala de feminismo,

“se fala de feminismo como invenção das mulheres do norte, tomando como referente movimentos mundialmente conhecidos como o período dos anos 70 e os movimentos pela liberação da mulher nos EUA e Europa, amplamente propagados pelos meios de comunicação”. (PAREDES, 2006, p. 68)

Se os feminismos são fundamentais para transformar as relações de gênero também no âmbito da produção das imagens em movimento, as teorias pós-coloniais são importantes para pensarmos as produções femininas locais e suas conexões com os feminismos latino-americanos, historicamente conectados a questões raciais e econômicas. Isso porque, “para mudar a geografia do conhecimento é necessário perceber a estreita relação entre o conhecimento e a subjetividade de um lado, e a modernidade/colonialidade do outro” (MIGNOLO, 2007, p. 127).

A historiadora feminista radicada no México Francesca Gargallo (2004, p. 17) lembra que, na década de 1990, o feminismo latino-americano sofreu certa despolitização quando aceitou a categoria gênero para falar de si e a participação em políticas públicas, atendendo às exigências da cooperação internacional. Assim, nesse período, diz ela, muitas universidades latino-americanas simplificaram a categoria gênero, ante uma perspectiva dos países do centro, após a imposição de demandas ao movimento, por parte da ONU, com a criação da Década da mulher de 1975 a 1985.

Longe de querer fixar identidades ou de negar a importância do feminismo ocidental para as mulheres, é possível pensar as contribuições do pensamento latino-americano para os feminismos no sentido do descentramento do saber e do fazer coletivo. A proposta é, então, somar à tradição feminista do centro o viés da política feminista latino-americana, em que “a liberação é sempre um fato coletivo, que engendra no sujeito novas formas de ver-se em relação com outros sujeitos” (GARGALLO, 2004, p. 35). Apontando que não há um modo de ser feminista, Gargallo lembra que, já na década de 1970, as filósofas mexicanas Eli Bartra y Adriana Valadés movimentaram essa área afirmando que o feminismo

é a luta consciente e organizada das mulheres contra o sistema opressor e explorador que vivemos: subverte todas as esferas possíveis, públicas e privadas, desse sistema que não somente é classista, mas também sexista, racista, que explora e oprime de múltiplas maneiras todos os grupos fora da esfera de poder. (BARTRA y VALDÉS *apud* GARGALLO, 2004, p. 27)

Logo, sugere que uma política feminista latino-americana deverá submeter as ideias de política pública, de representação, de delegação, de liderança, “à revisão que as feministas iniciaram dos sistemas econômico e político derivados do colonialismo graças à prática de se reunir livremente entre si, prática que está gerando conhecimentos na perspectiva de pensar uma ordem alternativa, de todas e todos”. (Ibidem, p. 31)

O posicionamento a partir de uma história das ideias filosóficas feministas latino-americanas, diz Gargallo, se dá por uma via dupla:

Pelo reconhecimento da historicidade das ideias feministas em um âmbito cultural majoritariamente ocidentalizado, porém não central (e em boa medida resistente a essa ocidentalização) e, a ideia de que o feminismo deve situar-se como uma teoria política da alteridade, tanto em sua etapa emancipadora, quando as mulheres pedem para ingressar em condições igualitárias na história do homem, como em sua etapa de liberação e reivindicação da diferença, quando as mulheres questionam e se separam do modelo do humanismo masculino levantado como universalmente válido. Uma alteridade cujo discurso primário tem sido: “Existo, logo, homem, reconheça-me”, até: “Existo, logo existem outras mulheres que vão reconhecer minha posição e teu reconhecimento, homem, já não me valida nem me é suficiente”. (GARGALLO, 2004, p.31)

É nessa perspectiva que a política feminista latino-americana é abordada neste trabalho, buscando traçar uma unidade possível para as políticas e poéticas em “filmes femininos” e analisando esse esforço também em espaços de visibilidade e discussão desses trabalhos. O cinema de mulheres latino-americanas deve ser analisado por uma visão crítica a partir da intersecção entre gênero e colonialidade - articulação que resulta no esforço em desvelar as tentativas de classificar, ordenar e docilizar os corpos por meio da sujeição do desejo às normas classificatórias de gênero, raça e determinação geográfica. Como afirma Gargallo,

é impossível dissociar o patriarcado contemporâneo do racismo, do colonialismo e do capitalismo, pois o ambíguo ‘ocidente’ - com sua racionalidade subjetiva que necessariamente subordina os pensamentos diferentes e crê em hierarquias- impôs na América o atual padrão de relação entre os gêneros. (GARGALLO, 2004, p. 194)

Os feminismos pós-coloniais têm apontado para tais problemáticas, mostrando o uso político da diferença sexual e racial na consolidação dos Estados-nações, como é o caso do trabalho da pesquisadora espanhola Liliana Navaz. Utilizando as análises de Foucault sobre as artes de governo na modernidade, Navaz (2008, p.29) ressalta que os países latino-americanos foram um âmbito privilegiado desse modo de governo.

Por meio das análises foucaultianas, temos que, diferentemente da noção de poder transcendente do soberano, governar passou a requerer o investimento nas “artes de governar”, função que vai possuir finalidades específicas, que são o próprio objetivo do governo. A arte de governo requer um conjunto de análises e saberes desenvolvidos na virada do século XVI para o

século XVII e está relacionada com o mercantilismo e o cameralismo, em pleno auge na Europa do período (Foucault, 2006b, p.284-285).

O desenvolvimento da “ciência do governo” vai centrando-se nos estudos estatísticos da população, e na família como instrumento fundamental no interior da mesma. (Idem, p288). Essa ciência de governo desenvolve-se respaldada pelas formulações dos juristas da época sobre a teoria do contrato social – o pacto entre os súditos e o soberano – como matriz teórica que fundamentaria aquela ciência.

É nesse sentido que os estudos feministas pós-coloniais se debruçam sobre o desenvolvimento do sistema saber/poder sobre as populações nativas/escravizadas das colônias europeias e as práticas misóginas/racistas perpetradas pela “governabilidade colonial”. Sistema que localizou as mulheres como corpos erotizados e usurpáveis dentro da lógica da modernidade masculina e capitalista. Assim, a diferença sexual e seu uso político mantém profunda relação com os processos de expropriação baseados nas marcas da subalternidade colonial. Como tem ressaltado os feminismos, o pretense “eu autêntico” da modernidade – homem, branco, ocidental, heterossexual – deve ser pensado como um efeito do conhecimento liberal construído na perspectiva dessa ciência de governo, sendo aquele “uma das heranças mais profundas da governabilidade na era colonial”. (NAVAZ, 2008, p. 42)

A lógica colonial/liberal também é muito identificada no processo de produção cinematográfica nos países da América Latina. Como lembra Senna (1997, p. 19), já nas primeiras décadas do século XX, Brasil, México, Cuba e Argentina contavam com uma indústria cinematográfica de pequeno porte, que se manteria durante todo o século. Mas é em meados do mesmo século que este cinema foi “duramente pressionado pelas grandes empresas produtoras/distribuidoras/exibidoras dos Estados Unidos – que terminaram por ocupar quase que integralmente o mercado consumidor da América Latina e de outras partes do mundo” (Idem, Ibidem).

O cinema latino-americano, mais do que sufocado pela cultura cinematográfica hollywoodiana, foi também cenário de muitas resistências. Embora não seja possível identificar um tipo único de cinema realizado em todos os países da América Latina, as teorias de cinema que privilegiam esse recorte o fazem por uma perspectiva política.

Os encantos das imagens em movimento sob todas essas inquietações políticas e sociais trouxeram também a necessidade de “disputa” pelo olhar que as impulsionam. Quem movimenta a imagem? Para quem? Essas são questões que alimentaram o movimento do cinema novo em sua crítica ao discurso cinematográfico hegemônico, suas estéticas, temáticas e estratégias de mercado. Embora esse movimento não tenha contemplado explicitamente as questões de gênero, deixou reflexões fecundas que podem contribuir para a crítica feminista na América Latina.

1.2. Diálogos entre cinema e feminismo na América Latina: considerações preliminares

A pesquisadora mexicana Julia Tuñón disse ter encontrado um paradoxo no simpósio *Mujeres y cine en América Latina*²¹, que pode ser aqui tomado como ponto de partida para uma reflexão sobre o tema: a maioria das cineastas convidadas para aquele encontro, disse ela, “negava ter uma perspectiva pautada por seu gênero e declarava que sua ambição era ser considerada cineasta, para além de seu sexo” (TUÑÓN, 2004, p. 17). Não pretendo aqui concluir essa questão, mas utilizá-la como um problema imediato colocado para esta pesquisa.

As mulheres sempre estiveram presentes no processo de produção de cinema, inclusive como diretoras – e às vezes com trabalhos inovadores - como é o caso da mexicana Matilde Landeta, que dirigiu vários filmes subvertendo o lugar do feminino nas narrativas ainda na década de 1950 (MILLÁN, 1996, p. 97-98; LAMAS, 2008, p.398). Entretanto, segundo Ramirez, apesar desses exemplos, pode-se localizar a produção cinematográfica de mulheres de forma expressiva na América Latina nas décadas de 1970 e 1980. Seu impulso teria estreita relação com o surgimento dos grupos de mulheres organizadas e com o feminismo, bem como com os diversos movimentos sociais que buscavam uma expressão desde o lugar latino-americano. Ela considera, ainda, a importância das tecnologias audiovisuais, que diminuíram o custo e o volume dos equipamentos, de modo que

Muitas das mulheres vinculadas à produção artística nas décadas de 70 e 80 estão criando uma arte marcada por sua sexualidade. Aquilo de ‘o pessoal é político’ concorda com a percepção da arte como enraizada na experiência pessoal, por isso um amplo espectro de temas foram liberados para chegar a ser matéria da arte das mulheres. Em sua

²¹ Simpósio realizado em março de 2002 na Universidade de Guadalajara, no México.

produção o conteúdo tem sido revolucionado e as formas tradicionais apropriadas para que toda uma geração expresse suas vozes. Assim, essa outra visão é transportada para roteiros e filmes, e o resultado é um salto emocionante no avanço da cultura das mulheres neste lado dos oceanos. (RAMIREZ, 1991, p. 152)

Embora houvesse várias mulheres diretoras no circuito cinematográfico latino-americano tradicional nesse momento, pouco se falava sobre elas e/ou se analisava seus trabalhos. Tal fato tem relação com duas questões: o problema da invisibilidade do trabalho das mulheres, já colocado por muitas feministas do campo da história e/ou da arte, como Perrot, Rago, Swain, Ocampo, Pollock, etc; e a própria tradição dos estudos de cinema consolidada na primeira metade do século XX sobre a perspectiva da autoria, que restringia as análises a autores consagrados do cinema clássico – tradição esta que pouco se conectou com os estudos de gênero posteriormente iniciados na academia local.

Os estudos sobre comunicação com foco nas questões de gênero começam a aparecer nas pesquisas acadêmicas latino-americanas timidamente na década de 1980, sendo que ainda há algumas diferenças temporais entre os países. No Brasil, por exemplo, foi na década de 1990 que a temática que aproxima cinema e estudos de gênero começa a ser consolidada, inclusive com relação à questão da recepção (ESCOSTHEGUY, 2008, p. 17-18).

A partir dos trabalhos de San Martín (1997), Lamas (2008), Ricalde (2002) e Ramirez (1991) é possível dizer que a crítica feminista de cinema nos países latino-americanos aconteceu de forma pontual dentro de organizações feministas específicas, nos festivais de cinema de mulheres e em pequenos circuitos acadêmicos antenados com as teorias feministas internacionais. Portanto, os espaços específicos de exibição e discussão de filmes realizados por mulheres nas décadas de 1980 e 1990 são marcantes indícios acerca do processo de elaboração de um pensamento sobre a relação entre cinema e feminismo empreendido na América Latina.

Para San Martín, os anos 1970 foram palco de construção de uma identidade coletiva feminista no cinema latino-americano, quando uma geração de realizadoras, organizadas em grupos, buscavam “adentrar-se em uma expressão propriamente feminina, e repensar temáticas e narrativas” (SAN MARTÍN, 1997, p. 122). Nesse sentido, conforme a autora, é possível identificar várias iniciativas de produção alternativa, como o Coletivo Cine-Mujer no México (1975-1987), o Coletivo Cine Mujer na Colômbia em 1978, o Grupo Feminista Miércoles na Venezuela em 1978. Podemos ainda citar as produtoras feministas brasileiras Lilith Vídeo e Comunicação Mulher, Comulher

(1984), que passaram a trabalhar com temas ligados a problemas específicos das mulheres por meio da linguagem do documentário (VALENTE, 1995, p. 43).

O uso do vídeo na década de 1970, desvinculado das emissoras de televisão, é considerado pelas pesquisadoras da área um diferencial que facilitou a produção audiovisual dos movimentos populares e, obviamente, das organizações feministas. Isso porque tal formato propiciou autonomia às realizadoras e o barateamento dos custos de produção, o que permitiu a popularização dos filmes entre os mais diversificados setores da sociedade, em um momento no qual muitos países latino-americanos encontravam-se sob regimes políticos autoritários.

O período de produção de trabalhos nesse novo formato foi permeado pela dicotomia entre cinema e vídeo. A emergência desse último e suas consequências: sua linguagem, a exibição de filmes pela televisão e seu uso doméstico tornaram-se o selo de uma crise de paradigmas no campo dos estudos de cinema. Havia, pois, bastante distinção naquela época entre videastas e cineastas, sendo o vídeo considerado um suporte menor ante o cinema. E este, por sua vez, tido como a expressão original e fiel da arte cinematográfica. Embora hoje tal diferença ainda seja relevante nos festivais, a divergência entre esses formatos encontra-se bastante dissipada, já que um pode ser pensado como potencializador do outro (BENTES, 2003).

Se nas décadas de 1970 e 1980 as feministas utilizavam diversos meios alternativos para divulgar suas ideias - principalmente panfletos, jornais e revistas específicas -, aos poucos, começam também a utilizar o vídeo como meio de expressão feminista. Estas eram produções mais independentes, desenvolvidas por meio de um trabalho coletivo. Essas realizadoras, em sua maioria, eram integrantes dos movimentos de mulheres e, portanto, além das pesquisas bibliográficas feitas pela equipe, havia o envolvimento direto das documentaristas com as questões específicas dos feminismos da época (VALENTE, 1995, p. 42). Valente, em sua pesquisa sobre a produção de vídeos feministas no Brasil, cita importantes nomes da produção artística viodeográfica na década de 1970, como Anna Bella Geiger, Sônia Andrade e Letícia Parente, Regina Silveira, Carmela Goss, Rita Moreira e Norma Bahia Pontes (Ibidem, p. 31-32).

A produção de filmes de mulheres latino-americanas, em ambos os períodos, perpassa vários formatos e objetivos. Por isso é possível falar de filmes alternativos, como a videoarte, os documentários feministas e os filmes produzidos dentro da lógica da indústria cinematográfica, estes

últimos, muitas vezes, reproduzindo certo imaginário masculinista, mesmo quando inseridos outros sujeitos e narrativas.

Dessa assertiva decorrem duas observações: a entrada das mulheres na produção audiovisual propiciou um impulso transformador na interpretação patriarcal da realidade, seja pela introdução de temáticas voltadas para os “problemas femininos”, seja pela perspectiva das personagens ou pela estética construída por meio de um olhar diferenciado. Outra observação, entretanto, é a ressalva de que não basta ter uma mulher na direção para que o filme seja considerado um diferencial em relação à lógica patriarcal, já que o olhar artístico não é determinado pela diferença naturalmente marcada pelos dados biológicos, mas sim, pela subjetividade sensível ao peso do gênero na cultura ocidentalizada enquanto instrumento de poder.

É importante perceber também que as imagens em movimento são fruto de uma tecnologia que é perpassada por processos históricos com estreita relação com a economia. O cinema emerge no fluxo da evolução do capitalismo industrial (OLIVO, 2009, p. 18), quando os países da América Latina estão imersos no curso de consolidação do imperialismo norte-americano, sob a intensificação de relações de produção calcadas na exploração do trabalho e a consequente desigualdade social e dominação cultural. Nesse sentido, os movimentos políticos no cinema latino-americano, assim como em outras regiões “terceiro-mundistas”, centravam-se em alternativas à imposição cultural norte-americana e à própria lógica comercial da arte cinematográfica - hegemônica pelo processo de financiamento, produção e distribuição.

A análise da produção cinematográfica realizada por mulheres também não pode ser percebida fora desse contexto. Se existe uma lógica mercadológica no cinema, ela pressupõe também determinadas mensagens “vendáveis” dentro do esquema mercadoria-desejo. O desejo do sexo nas sociedades contemporâneas está fortemente atrelado ao funcionamento das tecnologias de gênero, que para Lauretis são “produtos de diferentes tecnologias como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208). Essas tecnologias atuam no sentido de exacerbação do binário sexual, em que o feminino é localizado como o sexo e o masculino como o que o possui (GUILLAUMIN, 1978, p.04). Vale lembrar nessa discussão a pesquisa de Patrícia Lessa sobre a usurpação do corpo feminino pela publicidade, cujo discurso produz imagens de mulheres irreais, modelos de feminilidade inalcançáveis (LESSA, 2005).

Nesse sentido, é válido supor que dificilmente se subverte a lógica patriarcal no campo audiovisual sem romper com o esquema mercantilista da indústria cultural e com o regime de saber/poder que limita o humano a corpos sexuados, dando sustentação ao patriarcado. É nesse sentido que Catherine Bloch, subdiretora de investigação na Cineteca Nacional do México e secretária executiva da mostra *Mulheres en cine y la television*, lembra que a invisibilização da atuação das mulheres detrás das câmeras está atrelada ao processo de industrialização do cinema. Segundo Bloch, no início do século passado,

as mulheres trabalhavam com os homens em igualdade de circunstância, na forma artesanal, que se chamava cinema, mas não era, todavia, indústria. A partir do momento em que o cinema se torna indústria em todo mundo, nesse momento a mulher é relegada, porque ter crédito na tela passou a significar dinheiro.²²

Considerar essa historicidade é relevante a fim de não incorrerem no risco de encarcerar o feminino em um passado de apatia ou estagnação. É desvelando os encobrimentos das experiências das mulheres pela ordem patriarcal que se possibilita aos estudos feministas subverter a história tradicional, que tanto prezou pela manutenção de certos sujeitos e objetos para a legitimação da ordem social.

Que não existe um fazer feminino a-histórico, biologicamente estabelecido e determinante, já foi tema bastante explorado pelos feminismos nas últimas décadas. Desde Simone de Beauvoir, pelo menos, as feministas já colocavam “a mulher” sob suspeita, entendendo que tal categoria era resultado de um processo histórico-cultural. Insistir em um lugar do feminino tornou-se importante, então, como estratégia política, já que implicava a afirmação da alteridade mesma estabelecida pelos discursos modernos. É sobre essa diferença que será construído o lugar da resistência pela crítica de cinema nas últimas décadas, a partir do qual, muitas ações serão pensadas, questionadas e desenvolvidas, no intuito de questionar/subverter a ordem patriarcal também no campo do audiovisual.

²² "Mujeres en el cine y la televisión", habla sobre cine de mujeres. Entrevista de Catherine Bloch a Carlos Del Rio e Roberto Ortiz, agosto de 2007. Cinemanet, n. 171. Disponível em <http://player.fm/series/cinemanet/cinemanet-no-dot-171-catherine-bloch-de-mujeres-en-el-cine-y-la-television-habla-sobre-cine-de-mujeres> Acesso em maio de 2012.

Capítulo 2

FESTIVAIS DE CINEMA/VÍDEO DE MULHERES NA AMÉRICA LATINA

Políticas de (des) localização por entre imagens e movimentos

“Re - visão - o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de adentrar um texto antigo a partir de uma nova direção crítica - é para as mulheres mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência...”

(Adrienne Rich, 1985, p.56)

No final da década de 1980, a pesquisadora colombiana Dora Ramirez (1991) constatou que, embora as mulheres latino-americanas tivessem vasta produção audiovisual que chegava a ser conhecida nos EUA e em alguns países da Europa, permaneciam completamente ignoradas na América Latina. O problema, para a autora, estava na dificuldade de comunicação entre as mulheres dessa região, apesar dos seus esforços pela visibilização de suas realidades e produções locais. A incompatibilidade entre as mídias utilizadas na época com os diferentes equipamentos de exibição disponíveis nos países foi considerada por Ramirez um fator de peso desse isolamento cultural, que, somado à escassez de recursos financeiros para a divulgação dos trabalhos, resultava em uma gama de produções alternativas até hoje pouco conhecida. Nesse sentido,

Escrever sobre o panorama da produção audiovisual das mulheres na América Latina é uma tarefa difícil. Trata-se de ir buscar a história que fizeram as mulheres no cinema, no vídeo, nos audiovisuais e essa história não está contada, pertence ao vazio, porém está aí. Está nos catálogos das distribuidoras de cine e vídeo de mulheres, (...) está nas publicações de memórias dos Encontros Feministas Latino-americanos e do Caribe, está nos folhetos dos festivais nacionais e internacionais de cinema e vídeo (...), está na memória de cada centro ou grupo de mulheres em cada cidade em todos os países da América Latina e Caribe, estão em toda parte e não sabemos onde está. (RAMIREZ, 1991, p.154 – tradução da autora)

Os festivais de cinema de mulheres ou de cinema feminino²³ que aconteceram e acontecem na América Latina evidenciam a questão da diferença do olhar com relação às marcas de gênero e a questão da invisibilidade das mulheres na produção audiovisual. São, portanto, eventos que guardam

²³ A menção aos dois termos aqui se deve ao fato de que ambos são utilizados para designar festivais que tem por objetivo a exibição de filmes realizados por mulheres e/ou cuja temática seja relacionada às mulheres.

estreita relação com os feminismos, em seus discursos e objetivos, e necessitam ser analisados em sua historicidade, inseparáveis do percurso dos movimentos de mulheres das últimas quatro décadas.

Nesse sentido, algumas questões podem ser aqui levantadas para delimitar a análise do discurso que informam esses festivais: o diálogo entre cinema e gênero nos países latino-americanos está articulado com as pautas dos movimentos feministas locais? Esses eventos produzem discursos que contribuem para a desestabilização do imaginário patriarcal e as verdades fundadas no binário sexual? Há uma interação discursiva e política entre esses distintos eventos que pode ser considerada importante para o feminismo hoje?

Todas essas indagações levaram ao esboço de uma cartografia de alguns festivais de cinema/vídeo feito por mulheres, realizados em dois períodos: na década de 1980 (Brasil, México e Argentina) – quando da redemocratização de vários países latino-americanos, da intensificação da presença das mulheres no trabalho audiovisual e momento em que o movimento feminista organizado passava por certa transformação decorrente da implementação de liberdades democráticas; e no período atual (Brasil, México, Argentina e Chile), quando o discurso de gênero, consolidado pelas reivindicações feministas, permeia parte do repertório das políticas públicas e das pesquisas acadêmicas. A escolha desses países se deu menos por ordem de importância política ou teórica e mais por sua expressividade na América Latina, além do limite de tempo e recursos financeiros para realizar um levantamento sobre o tema em países cuja produção cultural encontra-se menos acessível à pesquisa no Brasil.

Não há aqui a pretensão de abranger todo o debate que essa temática suscita e cabe ressaltar, portanto, que este capítulo pretende apenas identificar algumas práticas discursivas de visibilidade das mulheres na produção audiovisual em alguns países latino-americanos, a partir dos estudos feministas. Apesar de nos fornecer pistas sobre a subjetividade das mulheres e suas interconexões políticas em determinados contextos, esse esboço certamente não dará conta da complexidade de mais de 40 anos de expressão feminista por meio das imagens em movimento. Nesse investimento compartilho com Ramirez (1991, p. 154) da ideia de que “escrever sobre a produção audiovisual das mulheres é falar do desenvolvimento dos movimentos de mulheres e do feminismo (...)”. É nessa perspectiva que se buscará analisar esses discursos, considerando suas vinculações com os feminismos dentro do contexto histórico e político latino-americano no qual se desenvolveram.

2.1. A década de 1980: os feminismos ocupam as telas

Após a brevíssima contextualização esboçada no capítulo anterior, podemos nos enveredar pelas práticas discursivas de três festivais de cinema/vídeo realizados por mulheres em três países latino-americanos nos anos 1980: O I Vídeo Mulher – Mostra competitiva de vídeos sobre mulheres (Brasil), O Cocina de Imagenes – Primera muestra de cine y vídeo realizados por mujeres latinas e caribenhas (México) e o Festival La mujer y el cine: Festival Internacional Realizado por Mujeres (Argentina). Essas experiências nos prestam indícios sobre as abordagens teóricas feitas nesses espaços coletivos, onde o centro da discussão era a importância da presença das mulheres na produção das imagens em movimento, seja por meio do vídeo ou do cinema. São iniciativas que partem, antes de tudo, do discurso da diferença.

A questão da diferença é um ponto importante para o pensamento feminista. O foco na subjetividade feminina é uma estratégia dos feminismos para interrogar o aporte masculinista que perpassa a ciência, a política e as artes. Nesse sentido, a filósofa belga Luce Irigaray desenvolveu várias reflexões nas décadas de 1980 e 1990 sobre o problema da diferença sexual na produção do conhecimento²⁴. Problematizando o trabalho de Simone de Beauvoir, tido por ela como reivindicatório do igualitarismo, desenvolveu o argumento de que seria necessário estabelecer uma filosofia a partir do lugar de “outro”, majoritariamente localizado como extensão do único da filosofia tradicional. Sua proposta, portanto, em vez de negar o lugar das mulheres como o outro sexo, investia na potência de “ser considerada como realmente uma outra irreduzível ao sujeito masculino” (Idem, 2002, p. 04). Nesse sentido, a autora lembra que seu primeiro gesto teórico foi

liberar o dois do um, o dois do múltiplo, o outro do mesmo, e de fazê-lo horizontalmente, colocando em suspenso a autoridade do Um: do homem, do pai, do chefe, do deus único, da verdade única, etc. Tratava-se de dar emergência ao outro do mesmo, de recusar a ideia de ser reduzida a este outro do mesmo, a um outro do um, a um ou uma outra do um, não para ele me tornar ou como ele, mas me constituindo como sujeito autônomo diferente. (Ibidem, p. 06)

Ao falar da importância de libertar o sujeito feminino do mundo do homem e da construção de um sujeito feminino ainda sem contornos nem bodas, Irigaray ressaltou a necessidade de um encontro com as genealogias femininas, que ainda estariam incompletas. Assim, diz que seria

²⁴ Dentre seus muitos trabalhos podemos citar, *An Ethics of Sexual Difference*, 1993; *Je, Tu, Nous: Toward a Culture of Difference*, 1993; *Speculum: Of the Other Woman*, 1985 e *This Sex Which Is Not One*, 1985.

preciso “dotar a mulher, as mulheres, de uma linguagem, de imagens, de representações que lhes conviesse (...)”. (Idem, p.07)

É possível dizer que, com a diferença reivindicada pelos feminismos, a ordem moderna foi confrontada, especificamente no desenrolar das décadas de 1970 e 1980, também mediante a atuação política dos grupos de mulheres. A consequência desse processo foi a elaboração de um aporte feminista que contribuiu para interrogar o sujeito totalitário político/científico e suas abordagens evolucionistas. Nesse sentido, tal investimento na afirmação da diferença permeou também a produção audiovisual das mulheres latino-americanas e é apresentado aqui como contradiscurso ante o regime de verdade sobre o feminino.

Compactuando com as ideias de Braidotti (2005) chamamos a atenção para as dificuldades analíticas no contexto da velocidade das transformações nas últimas décadas. Essa autora sugere a necessidade de percorrer os fluxos e as interconexões, identificando “novas figurações”, que para ela, “não são modos de pensar figurativos, mas, formas de traçar mapas mais materialistas de posições situadas, ou inscritas e encarnadas” (idem, p. 14, tradução da autora). Dessa maneira, as políticas feministas exercitadas por meio da realização dos festivais de mulheres aqui abordados podem ser situadas como parte de um processo da política da diferença, que, ao se ramificar por diferentes lugares, metamorfoseia sistematicamente o imaginário calcado na hierarquia sexual. São políticas com sujeito, é bem verdade, porém,

O sujeito do feminismo não é a mulher, como outro complementar e especulativo do homem, mas um sujeito encarnado, complexo e multi-estratificado que tem tomado suas distâncias a respeito da instituição da feminilidade. ‘Ela’ já não coincide com o reflexo impotente de um sujeito dominante que esculpe sua masculinidade adequada a um modelo universal. É possível que ela já não seja ela, mas o sujeito de outra história bastante distinta: um sujeito em construção, mutante, o outro do Outro, um sujeito encarnado pós-mulher transmutado em uma morfologia feminina que tem experimentado uma metamorfose essencial. (Ibidem, p. 26, tradução da autora)

É preciso ter claro que a política de localização é o enfrentamento do sujeito falocêntrico, “um território espaço-temporal compartilhado e construído coletivamente, conjuntamente ocupado” (Idem, ibidem). Assim, “nós mulheres” não coincide com o assujeitamento ao feminino moldado pelas normas de gênero, mas é um despertar político, um “autoestranhamento”, uma resistência coletiva às relações de poder em todos os aspectos da vida social. É do potencial coletivo que emerge desse movimento de alteridade que partirá essa análise.

2.1.1. O contexto político do feminismo brasileiro e a realização do I Vídeo Mulher

As demandas do Primeiro Congresso da Mulher Paulista e do Primeiro Encontro Nacional de Mulheres, ambos realizados em março de 1979 - em consonância com a designação do Ano Internacional da Mulher em 1975 pela ONU - haviam sistematizado as lutas feministas por direitos básicos, voltadas para as mulheres das classes populares, como creche e salários. Posteriormente foram incorporadas a essas pautas a questão da violência contra a mulher e a sexualidade. Todos esses temas refletiram, pois, na produção videográfica realizada por mulheres brasileiras naquele período (VALENTE, 1995, p.12).

As organizações e encontros de mulheres que se desenvolveram na maioria dos países latino-americanos no final da década de 1970 e no decorrer da década de 1980 compõem esse cenário de eventos videográficos. Um considerável número de mulheres que integravam essas organizações provinha das classes médias e das esquerdas políticas, muitas vezes rompendo com as organizações partidárias em prol da autonomia ou mantendo com elas certas divergências com relação às tentativas de introdução das temáticas feministas nas pautas de luta. Como lembra Rago (2003, p.03),

as primeiras feministas brasileiras questionavam radicalmente as relações de poder entre os gêneros, que se estabeleciam no interior dos grupos políticos de esquerda e lutavam para impedir que a dominação machista fosse diluída ou subsumida pelo discurso tradicional da Revolução. No entanto, muitas traziam uma referência ideológica marxista, a partir da qual pensavam as relações entre os sexos.

Tratava-se, então, nesse período, do exercício de práticas voltadas para a autonomia política por parte das mulheres, devido à permanência das hierarquias sexuais dentro das próprias agremiações de esquerda – práticas essas que não deixam de aparecer como restritivas, quando consideramos a diversidade de sujeitos e objetivos que perpassavam esses movimentos. Percebe-se que

esses processos foram acompanhados pelo desenvolvimento de uma forte política de identidades, motor das estratégias feministas nesta primeira etapa. Uma recente e significativa reivindicação da autonomia política do movimento colocava ênfase na defesa do espaço e do discurso próprios, ênfase característica e necessária em um movimento em construção, com negociações débeis com o Estado, com fortes tensões com os partidos políticos; que se defendia dos intentos de

invisibilização e buscava a incidência do discurso próprio na arena social. (VALENTE, 2008, p.137, tradução da autora)

Apesar desses embates, o contexto pós-revolução cubana conferia a vários movimentos de mulheres na América Latina e Caribe da época uma perspectiva socialista revolucionária, já que mantinham suas lutas atreladas à ideia de transformação política e social voltada também para as relações econômicas. Tal perspectiva de cunho marxista defendia a necessidade de uma pauta única eleita e executada pelas agremiações de base, cujo foco principal era a luta de classes (Ibidem, p. 135). Como ressalta Fisher, estas eram duas posições políticas diferentes dentro do feminismo latino-americano: a autônoma, sinalizada para uma ruptura com partidos e sindicatos, e a dupla militância, que buscava agregar lutas feministas, partidárias e sindicais (FISCHER, 2005, p.03).

Outro entrave colocado para a efetivação dessa independência foram os processos de institucionalização e financiamento das organizações em diversos países da América Latina iniciados na década de 1980, que, apesar de terem trazido benefícios e possibilidade de encontros e produções, trouxeram também muitos obstáculos à autonomia feminista e à perspectiva revolucionária (Ibidem, p.05).

Embora a organização feminista não tenha acontecido da mesma forma em toda a América Latina, é possível encontrar muitos aspectos comuns no seu progressivo avanço na região, especialmente no tocante à diversidade de sua composição e os infindáveis processos de debates locais. Nossa região esteve marcada por distintas dinâmicas políticas, tendo em vista os contextos próprios de cada país, identificando-se, entretanto, muitos pontos de convergência que serviram como aspectos de alteridade e unidade política. As considerações de Ramirez, elaboradas na década de 1980, são essenciais para vislumbrarmos o cenário político e social da época:

Na América Latina e Caribe estamos nos anos mais pobres, fracassam todos os modelos de desenvolvimento e os Estados estão cada dia mais incapazes de responder às demandas das sociedades que crescem sem nenhuma harmonia. Porém, há vida e natureza apesar da ‘civilização’ que nos trouxeram pronta e que fará 500 anos, é, todavia, exuberante e contraditoriamente se respira a abundância. Em todos os países se dão processos muito diferentes que só se poderiam definir a partir das articulações políticas, econômicas, sociais, culturais, demográficas: ditaduras em algumas nações, regressos à democracia em outras, guerras civis e violência continuada, genocídios; governos revolucionários ou democráticos mais ou menos, ou aparentemente estáveis, enfim, nessa ampla gama inacabada onde os movimentos de mulheres têm se formado nas últimas décadas. Em alguns países as organizações de mulheres e os grupos feministas participam

diretamente na política através dos partidos de esquerda, porém independentes, é o caso do Peru, por exemplo, ou estão inseridas na defesa do território como na Nicarágua. (RAMIREZ, 1991, p.155, tradução da autora)

Apesar das distinções e divergências, a unidade da política feminista latino-americana foi uma aspiração desde, pelo menos, o início de 1980 por meio de eventos regionais como, por exemplo, o Encontro Feminista Latino-americano e do Caribe (Enflac), que tem sido até hoje um espaço tensionado por várias “tendências e impasses” com vistas ao enfrentamento do patriarcado e seus desdobramentos na política institucional. Logo,

As dinâmicas feministas no âmbito regional-internacional variaram dramaticamente na década de 80 e 90. Os novos e complexos cenários de democracia incidiram em muitas formas no desenvolvimento dos feminismos e em suas estratégias de transformação. Os feminismos diversificados e heterogêneos já não eram singulares, não apenas por sua expansão, mas também pelas diferenças em estratégias e posturas nas formas de enfrentar os novos mal-estares que começavam a se evidenciar dentro do classicamente considerado como feminismo na década anterior (...). (VALENTE, 2008, p.160)

O Encontro Feminista Latino Americano e do Caribe (Enflac) é um espaço de construção dessa nova perspectiva feminista, que adquiriu amplitude também via financiamentos e instituições. Desde sua primeira edição em Bogotá, no ano de 1981, vem funcionando “como espaços críticos transnacionais nos quais as militantes locais remodelam e renegociam identidades, discursos e práticas distintivas dos feminismos da região” (ALVAREZ E OUTRAS, 2003, p.542). Nesse sentido, movimentaram os feminismos por meio de diálogos locais, possibilitando a emergência de práticas e teorias feministas específicas em um contexto regional comum marcado por autoritarismos, violências, exploração e pobreza, como sintetiza Valente:

Na década de oitenta, nos contextos de governos ditatoriais ou autoritários, de democracias que não pretendiam serem-no, as implementações feministas não interagiram com o estatal, nem no nacional, nem no global, que ainda não havia se instalado no horizonte referencial das sociedades. Os feminismos se reorientaram a recriar práticas coletivas, a desenvolver novas categorias de análise, novas visibilidades e inclusive novas linguagens que, nos níveis nacionais, estavam tentando nomear: sexualidade, violência doméstica, assédio sexual, violação no matrimônio, feminização da pobreza, etc. Estes são alguns dos novos significantes que o feminismo colocou no centro dos debates democráticos. Uma dimensão simbólica e lúdica cultural acompanhou as ações do movimento, criando datas e recuperando

líderes, histórias e símbolos que transcendiam países e se assumiam como latinocaribenhos. (VALENTE, 2008, p.160)

Sobre esse pano de fundo, durante seus 31 anos de existência, os encontros latino-caribenhos foram realizados em Bogotá, Colômbia (1981); Lima, Peru (1983); Bertioga, Brasil (1985); Taxco, México (1987); San Bernardo, Argentina (1990); Costa Del Sol, El Salvador (1993); Cartagena, Chile (1996); Juan Dolio, Republica Dominicana (1999); Playa Tambor, Costa Rica (2002); Serra Negra, Brasil (2005); Cidade do México, México (2009) e novamente em Bogotá, Colômbia (2011).

Nesses encontros se discutiram diversas questões, muitas delas complexas e difíceis, como a autonomia do movimento feminista latino-americano, a própria questão dos financiamentos, a institucionalização, burocratização, a hierarquia de classe, racial, étnica, sexual e as estratégias de atuação políticas diante dos problemas enfrentados pelas mulheres no contexto dos diversos países da região²⁵. A multiplicidade de mulheres que compuseram esses encontros é bastante reiterada pelas pesquisadoras desse movimento, inclusive destacando a participação de trabalhadoras da saúde, pesquisadoras, ativistas rurais, exiladas políticas, sindicalistas e cineastas (STERNBACH E OUTRAS, 1994, p.271).

Os coletivos voltados para a produção audiovisual sobre as mulheres nos países da América Latina se iniciam nos anos 1980 como resistência às representações sexistas e etnocêntricas dos “enlatados” estadunidenses que tomavam conta das televisões regionais na época. Foram grupos voltados para a criação de materiais sobre as mulheres, como, por exemplo, o Cine Mujer no México e Bogotá e o grupo Miercoles na Venezuela (RAMIREZ, 1991, p.159).

O Primeiro Encontro Feminista Latino-americano e do Caribe possibilitou contatos iniciais de grande parte das mulheres envolvidas com as questões feministas regionais e com a produção videográfica. Várias das realizadoras eram integrantes de ONGs que atuavam em movimentos populares na perspectiva da formação política. Nesse sentido, o evento pode ser considerado

(...) o espaço para o diálogo e para descobrir que estes grupos começam e continuam durante algum tempo mantendo características comuns: trabalho voluntário enquanto se realiza outro trabalho para a subsistência, compromisso e amor, os primeiros trabalhos são autofinanciados enquanto cresce a confiança dentro e fora se realizam trabalhos que apresentam mulheres autênticas, de carne e osso e seus problemas. Há uma tentativa de aproximar-se das mulheres mais pobres dos setores urbanos e rurais. Coincidem também tentativas de

²⁵ KIRKWOOD (1984), FISCHER (2005), STERNBACH E OUTRAS (1994), etc

criação de distintos métodos de funcionamento, o coletivo, funções rotativas, salários iguais, interação e participação sem hierarquias, horizontalidade. Busca de um intercâmbio com o público, dissolução de distâncias entre os espectadores e o material apresentado, tentando envolver as comunidades para que se tornem sujeitos ativos, isto mediante fóruns e mesas antes das apresentações e depois. Também a construção de redes internacionais de comunicação e de intercâmbio de materiais e de experiências. (RAMIREZ, 1991, p. 159, tradução da autora)

O próximo encontro feminista em Lima também concentrou grande quantidade de produções audiovisuais de mulheres latino-americanas, sendo que esses trabalhos estiveram ao lado das ações políticas feministas tradicionais, agregando a linguagem da arte à luta das mulheres e colocando-a também como ferramenta de transformação social. O potencial da imagem utilizado pelas organizações de mulheres a fim de promover o intercâmbio e a identificação entre diferentes realidades femininas é sintetizado por Ramirez nas seguintes palavras:

Dezenas de experiências tem narrado as mulheres com relação a como se organizam ou tem enfrentado os problemas nas comunidades graças a esse ou aquele audiovisual porque a linguagem da imagem é única. Assim, a imagem da mulher centro-americana do bairro chega à mulher equatoriana que habita as zonas marginais dos povoados e ela se identifica sem maiores problemas e isso enriquece seu mundo.(Idem, p.160)

No último encontro de 2011, comemorando seus 30 anos de existência, o XII Enflac foi realizado novamente em Bogotá, local de sua iniciação. Após o evento, as organizadoras fizeram uma síntese das questões suscitadas durante todos esses anos pelos coletivos de mulheres que por ali passaram. O resultado foi um documento, cujo trecho destacado a seguir resume os ideais dos feminismos latino-americanos que busco tomar como ética e como ponto de partida para esta análise:

(...) Desnudemos a democracia, o patriarcado, o capitalismo, o racismo, a autonomia, o poder, o mandato heterossexual, o aborto, as violências; a imposição em forma hegemônica e arbitraria de um sexo/gênero sobre os corpos e a desigualdade entre as mulheres (...) Liberemos de suas roupas gastas cada um destes conceitos, vejamos sua pele. Renovemos ou reafirmemos seu sentido político em nossa luta atual.²⁶

²⁶ Memórias 12 Encuentro Feminista Latinoamericano y Del Caribe. Desatar, desnudar y reanudar. Bogotá, 2012, p. 44. Documento disponível em <http://www.12encuentrofeminista.org/multi/libro.html> Acesso em 25 de agosto de 2012.

Além dos esforços dos movimentos de mulheres na construção de um discurso de visibilidade e resistência, a década de 1980 vivenciou também o aumento do fluxo de trabalhos em vídeo no Brasil e grande parte da América Latina, reflexo das mudanças tecnológicas e dos imperativos mercadológicos que impuseram o consumo dos eletroeletrônicos em escala mundial. O vídeo facilitou a emergência de informações que vieram a preencher a lacuna deixada pelos meios de comunicação de massa, que omitiam ou davam tratamento superficial a temas que questionavam as relações de poder estabelecidas (SANTORO, 2009, p.23, tradução da autora). Ainda pelo potencial criativo e pela facilidade de manipulação, o vídeo veio ao encontro da militância feminista de forma mais intensa. Como politizou a teórica mexicana Mária Millán em meados da década de 1990, tal modificação tinha um aspecto também ligado à subjetividade:

O cinema é mais patriarcal no sentido da distância com os objetos, manipulação técnica complexa, empresa capitalista, etc. O vídeo, ao contrário, está tão perto quanto a câmera o permite, tão perto do coração que escutamos seus batimentos. Algo que está transformando o conhecimento (e autoconhecimento) disso que chamamos sujeito. Tecnologia para as pluralidades; e por isso parecia que era muito útil para as mulheres, tecnologia facilmente manejável e disposta para a introspecção da criação feminina. (MILLÁN, 1996, p.03, tradução própria)

O primeiro festival brasileiro de vídeo de mulheres, intitulado I Vídeo Mulher - Mostra competitiva de vídeos sobre mulheres, que aconteceu entre os dias 20 e 22 de março de 1987, na sala Alberto Nepomuceno do Teatro Nacional, em Brasília – DF, será tomado como ponto de partida para tecer essa história. Nele foi pautada menos a tradicional discussão estética e mais a temática das produções e suas implicações políticas - já que o foco do evento eram os vídeos sobre mulheres, não podendo deixar excluído, portanto, o debate sobre o novo formato de mídia recém-chegado ao mercado brasileiro e sua importância para a democratização da comunicação.

Os anos de 1986 e 1987, nos quais se situam a gestação e a execução do I Vídeo Mulher, sintetizaram, assim, a fase da produção videográfica brasileira voltada para o feminismo, marcada por certa democratização da informação devido ao aumento da circulação do vídeo nos meios populares. É nesse contexto, por exemplo, que as produtoras feministas Lilith Vídeo e Comunicação Mulher - Comulher, que estiveram à frente do evento, irão realizar trabalhos encomendados por instituições voltadas para as políticas públicas, principalmente pelo Conselho Estadual da Condição Feminina, São Paulo (VALENTE, 1995, p. 77). Como explica a jornalista e videasta Maria Angelica Lemos, uma das organizadoras do festival e integrante da produtora Comulher, tornava-se

praticamente impossível, naquela época, produzir um vídeo sem ajuda de custo, uma vez que os equipamentos eram extremamente grandes e pesados e as etapas de edição e finalização eram feitas em produtoras especializadas²⁷. Na década de 1980, quando a diferença entre cinema e vídeo fez-se ainda muito ressaltada, Ramirez (1991) chegou a afirmar o seguinte:

(...) O audiovisual está diretamente ligado à ação e à prática, é a maneira mais usual que tem tido as mulheres para se expressar e ajudar outras mulheres a se expressarem (...). Na América Latina há muitos países onde é muito perigoso expressar-se livre e publicamente, daí nasce o medo que paralisa; não obstante, em quase todas as cidades de quase todos os países estão as mulheres independentes ou em grupos, com ou sem financiamento, expressando, criando, aprendendo com os meios audiovisuais como uma maneira difícil e cara, porém rápida e mágica de chegar e se aproximar para compartilhar experiências com a comunicação. (Idem, p. 155, tradução da autora)

A demanda da temática feminista nos vídeos foi uma estratégia oriunda da longa atuação dos movimentos de mulheres em seus questionamentos sobre a exacerbada desigualdade de gênero que organiza as relações na sociedade brasileira. Tal desproporção se refletia na legislação e nas políticas públicas daquele período, que, por sua vez, limitavam a cidadania mediante entraves marcados pela diferença sexual, a qual era naturalizada e hierarquizada pelo discurso moral e misógino do próprio Estado. Esta é considerada, portanto, uma década de concentração de esforços na visibilização dos problemas combatidos pelas mulheres nessa sociedade patriarcal, em que as feministas exigiam junto ao Estado o enfrentamento à violência de gênero, a revisão da legislação e a equiparação de direitos.

Entre a década de 1970 e o final da década de 1980, no Brasil, o contexto de mobilização feminista, diferentemente dos países do Norte, se deu menos no formato de grandes manifestações de rua e mais no âmbito das associações de bairro, sindicatos, ONGs, publicações feministas, setoriais dentro dos partidos políticos e junto a algumas instâncias de formulação de políticas públicas (GOHN, 2007, p. 51). Surgiram vários grupos feministas em diferentes partes do país, ligados ao campo da esquerda e ao mesmo tempo abertos às dinâmicas dos chamados novos movimentos sociais. As feministas buscavam “criar uma linguagem própria, capaz de orientar seus rumos na construção da identidade das mulheres como novos atores políticos” (RAGO, 2003, p.04).

²⁷ Informação obtida por meio de entrevista concedida à pesquisadora em 25 de abril de 2012.

Como resultado desse processo, houve a criação de programas e órgãos voltados para as questões específicas das mulheres, como, por exemplo, o Programa de Assistência Integral à Saúde da Mulher (PAISM) e o Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF - SP), ambos concretizados em 1983; o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) e as Delegacias de Atendimento às Mulheres (DEAMs), criados em 1985 (MANINI, 1995/1996, p.04).

A imprensa desempenhou um papel importante nesse processo, veiculando notícias de assassinatos de mulheres, matérias sobre violência doméstica e sobre sexualidade - como, por exemplo, o Programa TV Mulher da Rede Globo e programas específicos veiculados pela TV Cultura de São Paulo (COSTA, 1998, p. 222). Esse papel, em certos casos, é também considerado dúbio, já que devido aos interesses elitistas das emissoras, houve certa supressão das lutas do campo da esquerda da pauta feminista. As organizações de vídeo feminista de São Paulo atuaram, portanto, como alternativa aos conteúdos televisivos e ao lado dos movimentos de mulheres (também intervindo junto ao Estado). Contribuíram, assim, para a visibilização das demandas feministas e para a construção do discurso de legitimação das políticas públicas para as mulheres.

O I Vídeo Mulher - Mostra competitiva de vídeos sobre mulheres foi promovido pelo CNDM, órgão que havia sido criado há apenas dois anos, fruto dessa intensa reivindicação do movimento feminista em pleno processo de abertura política. Esse evento é hoje considerado pelas organizadoras o primeiro festival de vídeo feito por mulheres no Brasil. Lemos o definiu, na época, por meio das seguintes palavras:

*Nessas produções foi mostrada a mulher de carne e osso. Aquela que fala sobre sua saúde e sua sexualidade, que registra seus movimentos, suas lutas, expressa suas opiniões políticas, pessoais e ainda arrisca umas previsões; que questiona os valores sociais impostos, os estereótipos e os preconceitos raciais e sexuais, planta o trigo, amassa o pão e come a boia-fria, faz arte, sofre violências, realiza seu trabalho, seu ganha-pão, em casa e/ou na rua, com ou sem filhos, construindo e expondo sua identidade.*²⁸

Esse discurso, que integra o catálogo do festival, tenta atribuir um sentido popular ao evento por meio de uma linguagem mais próxima da militância que caracterizava alguns movimentos de mulheres mais expressivos no Brasil da década de 1980. As integrantes do movimento feminista organizado juntam-se aos coletivos de mulheres das periferias, apoiando-os e levando até eles

²⁸ Catálogo do I vídeo Mulher, 1987.

discussões mais voltadas para as questões sobre sexualidade e sobre a violência doméstica. Tal aproximação não se deu sem tensões, lembra Teles (1993, p. 76), já que algumas lideranças temiam a inclusão das últimas pautas com receio da fragmentação do movimento operário. Outros aspectos podem ser ainda percebidos nesse discurso, como a questão da maternidade e o questionamento dos padrões de sexualidade, esboçando a perspectiva feminista internacional mais voltada para o direito ao corpo, em desenvolvimento naquela década.

Muito importante para as iniciativas das videastas que organizaram o I Vídeo Mulher, como visto no contexto político anteriormente mencionado, era a possibilidade de conferir voz às mulheres na produção audiovisual, tendo em vista que estas criações tradicionalmente eram narradas a partir de estereótipos cristalizados pelos discursos de verdade sobre o feminino, por intermédio do cinema, de novelas televisivas, revistas femininas, propagandas, etc. Essa referência à mulher que “fala sobre si” e que “expõe sua identidade” era, pois, a materialização do desejo da autonomia e de transformação do imaginário social calcado na hierarquia sexual. Desejo esse que pode ser percebido pela escolha dos vídeos que compuseram a programação do festival, sua dinâmica, as discussões ali fomentadas, seus encaminhamentos e até pela arte do livreto de sua programação.

Imagem 01 - Arte da capa do catálogo do Festival I Vídeo Mulher, realizado em Brasília de 20 a 22 de março de 1987.



A imagem que ilustra a capa do catálogo (Imagem 01) investe, assim, no discurso do olhar feminino como diferencial na criação de imagens e potencial para a narrativa feminina. Em uma sequência de fotografias, o rosto de uma mulher vai se voltando para quem a observa, até fixá-lo intensamente. O trabalho com as fotografias compõe uma só imagem, que está localizada sobre uma trama de linhas coloridas, remetendo também à atividade de tecer, que no decorrer da história tem sido narrada como um trabalho feminino e intrinsecamente ligada à memória.

A tessitura simboliza conexões, reminiscências, cuidado e construção. Ela é pacientemente intrincada por horas, dias, meses, carrega as marcas da duração do tempo percebido pelas imagens, emoções, experiências de vida e de morte. A história das mulheres movimenta-se em meio às tramas de tantas memórias espalhadas por entre a infinidade de acontecimentos, ofuscadas pela repetição dos heróis, das nações, das instituições, da política descorporificada do Estado - que se convencionou chamar de história. É nesse sentido que os feminismos atribuem forte significado ao signo da tessitura, que converge as experiências e as memórias consideradas “menores”, embaralhadas na aceleração das sociedades pós-industriais. Como sugere Nora (1993, p. 09),

No coração da história trabalha um criticismo destruidor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir. A história é deslegitimação do passado vivido. Nos horizontes das sociedades de história, nos limites de um mundo completamente historicizado, haveria dessacralização última e definitiva. O movimento da história, a ambição histórica não são a exaltação do que verdadeiramente aconteceu, mas sua anulação. Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, a nosso ver, os fazem lugares de memória. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar suas memórias.

As histórias, experiências e desejos das mulheres resistiram por meio das vozes e das imagens capturadas pelas lentes das diversas videastas que se reuniram durante o I Vídeo Mulher, naquele ano de 1987 que respirava os ares de uma Constituição que pudesse considerá-las como sujeito do próprio destino. Houve, pois, um esforço por parte das organizadoras do festival em tecer um sentido feminino para a atividade videográfica, sentido esse que permaneceu através do tempo por meio das imagens e palavras registradas por elas. Além dos detalhes da ilustração dos materiais

de divulgação, o documentário homônimo²⁹ sobre o evento, dirigido pelas organizadoras, evidencia a tessitura de tantas falas e desejos. O foco da câmera no esmalte das mãos femininas que seguram a filmadora, no batom dos lábios que falam ao microfone e nos adereços que adornam as mulheres que integram os grupos de trabalho do encontro são elementos que estabelecem a diferença sexual, ao mesmo tempo em que reforçam as ações no feminino.

Outro exemplo dessa dinâmica pode ser visto na escolha da música *Cor de rosa choque*, da cantora brasileira Rita Lee, para finalizar o documentário sobre o festival - música que era tema de abertura do já citado programa *TV Mulher*. A letra da música é uma ode à diferença sexual naturalizada e utilizada ao mesmo tempo como força e resistência: “mulher é bicho esquisito, todo mês sangra, um sexto sentido maior que a razão. Gata borralheira, você é princesa, dondoca é uma espécie em extinção. Por isso não provoque, é cor de rosa choque”.³⁰

Todo o investimento no feminino que norteia o festival pode ser compreendido pela perspectiva do feminismo da diferença, que perpassava a maioria dos movimentos de mulheres nesse período. Para Descarries (2000, p. 14), trata-se do “feminismo da femitude” (*fémelleité*), que teria se desenvolvido paralelamente às diversas tendências do feminismo radical e igualitário durante a década de 1970. Essa corrente se consolida, portanto, na década de 1980, “como visão alternativa para revalorizar a experiência concreta ou simbólica das mulheres e dar às dimensões privadas de suas vidas (maternidade, cuidados e educação das crianças, relações íntimas) uma expressão ética e estética”.

Embora encontremos na discursividade básica do festival certas evidências do feminino atrelado à natureza, é possível percebê-la como um ponto de resistência ao modelo masculino de produção audiovisual da época, que invisibilizava as mulheres ou estabelecia narrativas erotizadas ou hierarquizadas sobre elas. Há, portanto, uma tentativa de construção desse “outro” ainda sem definição e desconsiderado na tradição moderna ocidental. Como sugere Rago (2003), nesse período, a militância feminista adquire uma tendência desconstrutivista, criando novos temas e linguagens voltados para uma ética feminina:

Por vários lados, as feministas passavam a feminizar-se valorizando a linguagem feminina, os atributos e os temas femininos, o que significava mais do que um simples retorno aos seus valores próprios,

²⁹ I Vídeo Mulher. Documentário sobre o I Festival de Vídeo de Mulheres, Brasília, 1987. Acervo do CNDM.

³⁰ Trecho da música *Cor de rosa choque*, da cantora brasileira Rita Lee.

um alargamento do campo conceitual, através do qual teciam suas críticas à sociedade patriarcal capitalista, revelando suas armadilhas e limitações. Mais do que nunca, passaram a pensar em si mesmas sob uma ótica própria, dando visibilidade ao que antes fora escondido e recusado, o que inevitavelmente levou a uma radicalização da potencialidade transformadora da cultura feminista em contato com o mundo masculino. Tratava-se, então, não mais de recusar o universo feminino, mas de incorporá-lo renovadamente na esfera pública, o que se traduziu ainda por forçar um alargamento e uma democratização desse mesmo espaço. (Ibidem, p. 06)

Os discursos dos festivais de cinema e vídeo de mulheres realizados na época seguiam, portanto, a proposta de afirmação da diferença sexual, mas no sentido de valorização da experiência das mulheres na criação de outras subjetividades para a sociedade democrática em (re)construção naquele período. Visibilizavam, assim, o que fora escondido e recusado tanto pela moral burguesa como também por muitas organizações de esquerda, apesar dos diferentes motivos e perspectivas.

O I Vídeo Mulher integrou duas mostras: a competitiva e a informativa, a última no intuito de apresentar trabalhos já premiados em outros festivais³¹. Os vídeos exibidos eram documentários que tratavam de diversas questões referentes aos feminismos na época. O vídeo *Já que ninguém me tira pra dançar*, por exemplo, dizia respeito à vida da atriz Leila Diniz, um símbolo da liberação feminina no início da década de 1970. Foram selecionados também vídeos com caráter educativo sobre assuntos tabus como *Quem tem peito para isso?*, que abordava o tema do câncer de mama, e *Por que não?*, sobre o aborto. Outro tema foi a questão racial abordada em *Dandara – Mulher negra e mulheres negras*, denunciando o racismo na sociedade brasileira na perspectiva das mulheres. Sobre o problema agrário na ótica de gênero foram apresentados os vídeos *Mãe terra, Mulheres no canavial* e *Princesa, cadê você?* Outros temas que nortearam os vídeos selecionados no festival foram o preconceito contra as mulheres nos livros didáticos e os direitos das mulheres e a Constituição³².

Alguns desses audiovisuais foram viabilizados pelo Conselho Estadual da Condição Feminina do Estado de São Paulo³³ - institucionalizado em dezembro de 1986 – como, por exemplo, os vídeos vencedores do festival: *Mulheres no canavial* e *Mulheres negras*, ambos realizados pela

³¹ “I Vídeo Mulher, imagens para derrubar todos os preconceitos”. *Correio Braziliense*. Brasília, 17 de março de 1987, p. 20

³² Idem

³³ Informação obtida mediante entrevista com Maria Angelica Lemos, da Produtora Comulher à pesquisadora, em 25 de abril de 2012.

produtora de São Paulo Lilith Vídeo. Tais trabalhos são fruto, portanto, de uma conjuntura política de efervescência de diversas organizações sociais e seus respectivos fóruns, como o Primeiro Encontro Estadual de Mulheres Negras realizado em São Paulo no ano de 1984 e a criação do Movimento Negro Unificado em 1986, e as organizações de mulheres trabalhadoras rurais que emergiram juntamente com os diversos congressos de trabalhadores e trabalhadoras rurais que aconteceram mais intensamente a partir de 1983 (GOHN, 1995, p.130-135).

A década de 1980 foi também cenário de diversas contestações populares com relação às desigualdades relacionadas à questão racial e étnica e à supremacia da cultura ocidental – movimentos esses inspiradores das teorias multiculturalistas³⁴. A visibilidade das múltiplas identidades no cenário político dos países latino-americanos e seu reconhecimento pelos estudos culturais promoveu, e ainda promove, uma onda de expressões sociais na América Latina que, muitas vezes, tem origem dentro dos próprios debates feministas do Sul. Nas palavras de Iglesias,

Os feminismos latino-americanos se desenvolvem, significativamente e com diferentes ritmos, desde os fins da década dos 70 generalizando-se, durante os anos 80, em todos os países da região. Seu surgimento se deu paralelo à expansão de um amplo e heterogêneo movimento de mulheres, expressando as diferentes formas onde as mulheres começavam a entender, conectar e atuar nos espaços públicos com demandas sociais e políticas relativas a sua discriminação e contrário aos regimes ditatoriais e/o autoritários. Dentro dessa heterogeneidade, nos inícios dos projetos desenvolvimentistas podemos distinguir algumas vertentes básicas que expressavam a forma específica e diferente pela qual as mulheres construíram identidades, interesses e propostas. A vertente feminista propriamente dita, que iniciou um acelerado processo de questionamento de sua localização nos arranjos sexuais e sociais, estendendo-a a uma luta por mudança das condições de exclusão e subordinação das mulheres no público e no privado. (IGLESIAS, 2010, p. 63 – tradução da autora)

Os anos 1980 foram cenário para a consolidação de um movimento feminista organizado e local focado nas questões políticas e sociais que emergiam da realidade latino-americana. A sistematização das demandas das mulheres para a nova Constituição Federal era um ponto forte do movimento brasileiro em pleno ano de 1987, quando se realizou o I Vídeo Mulher. Além das mostras mencionadas, o festival abrigou o Encontro de Mulheres Videastas, um espaço de

³⁴ Esse termo foi posteriormente questionado por expor certa carga de “tolerância” às diferenças, apresentando-se, portanto como minimizador dos conflitos e das hierarquias que perpassam essas relações. Sobre essa questão ver WALSH, Catherine. Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. In: WALSH, C. et al. Interculturalidad, descolonización del estado e del conocimiento. Buenos Aires: Signo, 2006. p. 21-70.

intercâmbio de experiências/informações e discussão a respeito de uma possível forma de coordenação global da produção feminina de vídeo no Brasil³⁵.

As inscrições para a mostra em questão eram abertas também a vídeos realizados por homens, desde que a temática fosse sobre mulheres. Porém, tal abertura não prejudicou o caráter feminista do evento, já que, como lembra Maria Angelica, a maioria dos vídeos com tais temas eram realizados pelas mulheres. Outra questão que às vezes inviabilizava a produção exclusivamente feminina em todo processo de produção era a necessidade de locação de estúdios de edição e equipes de filmagem, havendo poucas mulheres habilitadas para tais tarefas naquele momento³⁶. Conforme depoimento das participantes, o evento “abriu um espaço importantíssimo para a discussão da profissionalização e possibilitou um avanço na reflexão da problemática das mulheres no vídeo”³⁷.

Como não poderia deixar de ser, o clima de democratização no festival era muito contagiante. Os debates giravam em torno da construção de propostas para a área de comunicação da Constituinte, em plena atuação naquele ano de trabalhos de formulação da nova Constituição a ser promulgada no ano seguinte. Nesse espírito, a frase marcante da solenidade de abertura do festival foi incisiva: “Aberto o festival, sem censura!”³⁸. Faz-se oportuno destacar nesse período a intensa mobilização das organizações de mulheres na elaboração da Constituição de 1988.

Sobre tal questão é válido lembrar o dia 26 de março de 1987, quando 300 mulheres (dentre elas várias organizadoras do festival) ocuparam o Salão Verde do Congresso Nacional com o objetivo de entregar ao presidente da Constituinte, o então deputado Ulysses Guimarães, a Carta das Mulheres, contendo propostas de grupos de várias regiões para serem discutidas na Constituinte e garantidas na Constituição. Nessa data as mulheres tomaram conta da sessão, adentrando o plenário e as galerias. Dentre tantas propostas que seguiram na carta estavam temas como a criação do

³⁵ “I Vídeo Mulher, imagens para derrubar todos os preconceitos”. Matéria do jornal *Correio Braziliense*. Brasília, 17 de março de 1987, p. 20

³⁶ Informação obtida mediante entrevista com Maria Angelica Lemos, da Produtora Comulher à pesquisadora, em 25 de abril de 2012.

³⁷ Vídeo I Vídeo Mulher (1987). Acervo do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher – CNDM

³⁸ Idem

Sistema Único de Saúde - SUS, acesso a métodos anticoncepcionais oferecidos pelo Estado e o direito ao corpo³⁹, o último ainda uma pauta de luta das mulheres na atualidade.

É interessante perceber que o rótulo “militante”, ao mesmo tempo em que era quase que inevitável no contexto político/feminista da época, causava certa inadequação ante o modelo tradicional de festival voltado para o audiovisual. O jornal *Correio Braziliense*, em nota sobre o encerramento do I Vídeo Mulher, publicou que, a respeito dos trabalhos apresentados na mostra, “a grande maioria não conseguiu fugir do rótulo de ‘militante’”⁴⁰. Nessa linha, em entrevista ao mesmo jornal nas vésperas do festival, sua organizadora já havia ressaltado: “Em geral os vídeos são militantes, mas a realização desta mostra pode dar outra dimensão aos trabalhos, além de sua exibição para debates. O festival pode dar uma virada e ir por outros caminhos sem este cunho político marcante”⁴¹. O que se pode concluir diante dessas falas é que, pelo fato do evento ser uma mostra competitiva que demandava público, recursos financeiros e reconhecimento da crítica, havia determinado esforço da organização em evidenciar nessas entrevistas um caráter estético mais abrangente, não o restringindo apenas à militância feminista, talvez no intuito de torná-lo mais reconhecido e visitado pelo público em geral.

Muitos dos trabalhos das diretoras envolvidas com a produção de vídeos sobre a situação das mulheres no Brasil traziam alguma perspectiva de transformação social pela ótica feminina. Nesse sentido, aparece nas telas a multiplicidade de vozes femininas que buscavam a visibilidade do sujeito político em construção no processo de democratização: negras, indígenas, domésticas, trabalhadoras rurais, prostitutas, presidiárias e outros segmentos. Embora as vozes que ecoavam nas salas de exibição através da tela não estivessem também detrás das câmeras e - provavelmente também não fossem maioria nos espaços de exibição - o evento pode ser considerado um espaço coletivo feminista, de troca de experiências e luta pela diversidade:

Nessa ocasião as mulheres realizadoras de vídeo, feministas ou não, puderam se conhecer e se confrontar, estreitando os laços que as mantinham muito isoladas, desvinculadas dos trabalhos de outras realizadoras. A pouca penetração do vídeo nos meios de massa e a divulgação restrita dos trabalhos realizados fez com que as videastas

³⁹“I Vídeo Mulher, imagens para derrubar todos os preconceitos”. *Correio Braziliense*. Brasília, 17 de março de 1987, p. 20

⁴⁰ “I Vídeo Mulher. A estética feminina em formação”. *Correio Braziliense*. Brasília, 24 de março de 1987. p. 18

⁴¹ Idem

produziram de forma muito isolada, sem oportunidade de trocar informações umas com as outras. (VALENTE, 1995, p.34)

2.1.2. A realização do Cocina de Imágenes e sua contextualização política

A atuação política das mulheres no campo audiovisual impulsionou também o Festival Cocina de imágenes: Primera muestra de cine y video realizados por mujeres latinas y caribenhas. O evento foi realizado na Cidade do México também no ano de 1987, de primeiro a 11 de outubro, sendo que a *Sección Cine* aconteceu na Cineteca Nacional e a *Sección Video* na Casa de La Cultura Jesús Reyes Heróles, ambas localizadas em Coyoacán. Esse Festival, de proporções maiores que o festival de vídeo brasileiro, estendia abrangência para as produções femininas da América Latina e do Caribe, promovendo uma interação política mais ampla entre os trabalhos de diversos países da região.

Um indício dessa aproximação é o fato de o festival Cocina de Imágenes ter sido tema de um vídeo homônimo, realizado pela organização brasileira Comulher no ano de 1988 (Idem, p.50), de modo que podemos identificar uma conexão entre as organizadoras desses festivais. As integrantes da produtora Lilith Vídeo que participaram da organização do I Vídeo Mulher também exibiram três trabalhos no festival da Cidade do México: *Feminino Plural*, *Beijo na boca* e *Mulheres no carnaval*.

A década de 1980 no México também foi palco de consolidação das organizações de mulheres mais voltadas para os problemas sociais locais. Assim como no Brasil e na Argentina, aconteceram vários encontros de mulheres, como o Primer Encuentro Nacional de Mujeres, realizado em novembro de 1981 e o Encuentro Nacional de Mujeres Del Movimiento Urbano Popular, em 1983. Nessa década surgem, ainda, importantes redes de mulheres mexicanas, como a Red Nacional de Mujeres, a Red Contra la Violencia y por los Derechos de la Mujer, a Red Feminista Campesina, e a Red de Educadoras Populares.⁴²

Todas essas organizações decorrem de uma tendência posterior ao que Bartra chama de neofeminismo, em que emergiram revoltas feministas centradas no corpo, na sexualidade, no pessoal (BARTRA, 2011, p.03). Essa corrente, cuja primeira fase se constitui na década de 1970, buscava estabelecer-se desvinculada de partidos, sindicatos e instituições, e distinguia-se das

⁴² “Organizaciones sociales de mujeres”. *Mujeres latino-americanas em cifras*. México. FLACSO. Disponível em <http://www.eurosur.org/FLACSO/mujeres/> Acesso em maio de 2011.

anteriores lutas sufragistas e socialistas tradicionais sob a insígnia “o pessoal é político”. Tal perspectiva encontrou eco e foi visibilizada no contexto das orientações internacionais da Organização das Nações Unidas, que instituíram o Ano Internacional da Mulher após a Conferência Mundial realizada no México em 1975. Entretanto, como ressalta Bartra, a atuação da ONU no cenário internacional não pode ser olhada por uma perspectiva invisibilizadora de todo processo de mobilizações feministas locais (Idem). Para Lauj (2011), a dinâmica de organização dos feminismos na década e 1970,

(...) giro alrededor de pequeños grupos que aparecían y desaparecían, se fusionaban unos con otros y se mezclaban entre ellos de una manera endogámica. La identidad colectiva de las militantes se construyó a partir de procesos de aprendizaje, creación de solidaridades, sentimientos de pertenencia, incluso negociaciones y conflictos. Al tiempo que la identidad feminista empezaba a gestarse, los grupos se encerraban dentro de sus propias proyectos, aislándose de temas sociales y blandiendo la bandera de una autonomía que las alejaría de otros movimientos sociales y de la acción estatal (...) Esta actitud las distanció de lo que acontecía políticamente e hizo que algunas militantes se alejaran. (LAUJ, 2011, p. 03)

É ao final da década de 1970 que o feminismo organizado intensifica sua aproximação para com as mulheres das classes populares. Surge então o chamado “feminismo popular” na transição da década de 1970 para 1980 (Ibidem, p.04). Nesse contexto, esta última autora lembra a atuação do renovado Movimiento Nacional de Mujeres (MNM) com a organização de debates sobre violência contra a mulher.

A realização do Primer Encuentro Nacional de Mujeres de Sectores Populares no ano de 1980 foi um acontecimento que marca essa nova tendência popular do feminismo no México, como ocorreu em vários países latino-americanos e do Caribe. Assim,

Esta nueva configuración mostró que las feministas necesitaban reenfocar sus prioridades y reestructurar su campo de acción a fin de relacionarse de manera efectiva con mujeres de otras clases sociales. De ahí que en 1983 algunas militantes trataran de ligarse con mujeres de este movimiento social popular; para ello sus ejes de lucha se adaptaron a las necesidades de estas mujeres: contra la carestía; contra la violencia hacia las mujeres por la educación de los hijos, dejándose de lado, por el momento, la lucha por el aborto para retomarlo posteriormente. ‘Se comenzó a elaborar y reelaborar un lenguaje sobre la condición de la mujer y sobre los propios problemas. Este lenguaje incluía una perspectiva feminista y una popular: el género y la clase’. (Ibidem, p.07)

Há pesquisadoras mexicanas que enfatizam, por exemplo, o intercâmbio entre as organizações feministas e o Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), que teria tido grande número de mulheres filiadas e chegou a lançar a primeira candidatura feminina à presidência do México em 1982 (DÁVILA, 2011, p.06). Isso porque, com a crise do petróleo e o avanço da política neoliberal com a instalação das montadoras norte-americanas em território mexicano as mulheres trabalhadoras se veem cada vez mais submetidas à lógica da exploração, tanto pelos baixos salários quanto pelas incontáveis horas de atividades domésticas. A situação das mulheres das classes populares agravava-se ainda mais após o grande terremoto de 1985, quando perderam o pouco de estrutura que possuíam para sua subsistência. Nesse contexto, que também envolveu a oposição ao unipartidarismo mexicano, intensificou-se a aproximação da luta operária com o feminismo, chegando a ser consolidada, temporariamente, uma política feminista operária como principal bandeira do PRT, incluindo temas como aborto, direito ao corpo e orientação sexual (Idem, p.07).

Não sem conflitos, a (re) aproximação do movimento feminista com a esquerda partidária intensificou-se durante um período e esteve presente no processo de fundação ou articulação de vários grupos feministas, como o Colectivo de Mujeres, a Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de la Mujer (FNALIDM), o Grupo Autónomo de Mujeres Universitarias (GAMU), a Unión Popular Nueva Tenochtitlan (UPNT), o Comité de Lesbianas y Homosexuales em apoyo a Rosario Ibarra (CLHARI), a Frente Nacional contra la Represión (FNCR), a Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular (CONAMUP), a Red Nacional contra la Violencia hacia las Mujeres. O plano de ação da Frente Nacional, por exemplo, girava em torno dos eixos maternidade voluntária, creches, campanha contra a violência sexual em todas as suas formas, problemas das mulheres trabalhadoras discriminadas pela legislação (Idem).

É nesse cenário, no qual as questões cotidianas das mulheres estavam colocadas pelo “feminismo popular”, que se desenvolveu na Cidade do México o Coletivo Cine Mujer, funcionando entre 1975 e 1984. Era formado, em grande parte, por cineastas do Centro Universitário de Estudios Cinematograficos de La Universidad Nacional Autónoma de Mexico – UNAM, empenhadas em realizar documentários voltados para questões feministas. Os trabalhos ali desenvolvidos, conforme elenca Lauj (Idem, p.06), abordaram temas tabus para aquele momento: o aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), o trabalho doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira e *Vida de Ángel*, 1982 de Ángeles Necochea), o estupro (*Rompiendo el silencio*, 1979, de

Rosa Martha Fernández) e a prostituição (*No es por gusto*, 1980, de Mari Carmen de Lara e María Eugenia Tamés).

O desenvolvimento do vídeo na América Latina da década de 1980, como mencionado anteriormente, diversificou a perspectiva de análise e favoreceu a presença das mulheres neste setor artístico e industrial. Como lembra Ricalde (2002, p. 45), nesse período registraram-se também esforços na criação de novos espaços de distribuição dos produtos do setor, como, por exemplo, no México, o caso da distribuidora independente Zafra AC, dirigida por Angeles Necochea, que esteve à frente do festival *Cocina de Imágenes*.

Esse cenário, comum a outros países latino-americanos em vários aspectos⁴³, possibilitou aproximações e iniciativas semelhantes com relação ao trabalho audiovisual realizado por mulheres. Nesse sentido, a idealização do *Cocina de Imágenes* aconteceu, principalmente, por meio do contato entre militantes feministas que trabalhavam na área audiovisual durante os Enflacs. Como lembra Maria Angelica,

O festival do México tinha bastante ligação com o feminismo latino-americano. O Cocina de Imágenes vai muito na linha dos Enflacs. As mulheres se conhecem neles, pois até então elas não se conheciam (...) Na minha percepção, essa ideia nasce a partir dos encontros latino-americanos de do Caribe. Na Colômbia, as mulheres começam a se conhecer, depois tem o encontro do Brasil (...) Parece que foi o conhecimento, a amizade, essa coisa entre essas mulheres, que na época faziam coisas parecidas, cada uma na sua cidade, no seu país e aí resolvem se encontrar (...) Por exemplo, no encontro feminista latino-americano de Bertioga tem uma produção fantástica de mulheres da América Latina, tinha muitos vídeos. Os quatro dias de encontro, durante o dia inteiro passava vídeo... E foi a partir daí que as mulheres começaram a se conhecer, conversar...⁴⁴

O Encontro ao qual Maria Angelica se refere é o III Enflac, realizado em 1985 na cidade de Bertioga, São Paulo. Nessa primeira edição brasileira participaram mais de mil mulheres de diferentes países latino-americanos e do Caribe, o que conferiu ao movimento de mulheres local um caráter mais unitário, em sintonia com outros segmentos de mulheres brasileiras e de outros países, como ressaltam Costa e Sardenberg (2008, p. 43-44):

⁴³ Pode-se citar entre os aspectos comuns o diálogo entre feminismo e grupos de mulheres dos setores populares, luta pela democratização política e da informação, inovação tecnológica decorrente da expansão neoliberal, enfrentamento à violência, direito ao corpo, questão trabalhista e pobreza.

⁴⁴ Entrevista à pesquisadora em 25 de abril de 2012.

Essa incorporação é resultante do trabalho constante de conscientização acerca da especificidade da condição feminina junto aos setores populares; da abertura para o feminismo de setores até então refratários, como os partidos, sindicatos, etc, da popularização das reivindicações e das lutas feministas através dos meios de comunicação; e da legitimação e institucionalização do feminismo, com a criação de órgãos especiais de assessoria e atuação junto ao Estado, como os Conselhos. É o feminismo que sai do gueto, dos pequenos grupos, das camadas médias urbanas para mobilizar outros setores da sociedade, mesmo os mais conservadores.

Durante o Encontro, que também reconheceu o vínculo entre o feminismo e o anti-imperialismo na América Latina, as organizadoras realizaram uma mostra com 28 vídeos produzidos por mulheres, ampliando o contato entre as profissionais da área e fortalecendo iniciativas como dois dos festivais aqui analisados: o Cocina de Imágenes e o I Video Mujer⁴⁵. Assim como Maria Angelica, Angeles Necochea era videasta – como eram chamadas as pessoas que trabalhavam com vídeo na época. Havia dirigido *Bordando la frontera* (1985) e *Vida de ángel* (1982) e participado de outros trabalhos, como *Desde el cristal com que se mira* (1984), *Cosas de mujer* (1978) e *Es primera vez* (1981) (RASHKIN, 2001, p.250). Ela explica em poucas palavras sua ideia de realizar o festival:

*Um dos desejos que nos moveu para fazer essa mostra é o de conhecer o que nós mulheres estamos fazendo no cinema, como estamos fazendo, com que recurso, sobre o que está nos interessando falar.*⁴⁶

Além do Coletivo Cine Mujer, Necochea integrava o Coletivo feminista La Revuelta, que publicava um periódico homônimo na segunda metade da década de 1970, do qual faziam parte aproximadamente 20 mulheres feministas de diversas áreas, como a atual pesquisadora feminista Eli Bartra, a escritora María Brumm, Chela Cervantes, Bea Faith, Lucero González, Dominique Guillemet, Berta Hiriart⁴⁷. O primeiro número desse periódico, no ano de 1976, publicou um manifesto do Movimiento de Liberación de la Mujer en México, no qual o discurso feminista pode ser percebido marcadamente atrelado à perspectiva revolucionária de esquerda:

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Cine, Vídeo, Mujer. Primera muestra de cine y vídeo realizados por mujeres latinas e caribenhas. Cocina de Imágenes. Catálogo do festival, Ciudad de México, 1987. p. 03.

⁴⁷ Material publicado no Blog “Ideas feministas de Nuestra América” em agosto de 2011. Disponível em <http://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i01/>. Acesso em fevereiro de 2012.

El Movimiento de Liberación de la Mujer en México busca con esta publicación crear un órgano de difusión del feminismo en nuestro país. Sin embargo, ante la diversidad de corrientes y enfoques que ha tenido y tiene el feminismo nos vemos en la necesidad de precisar qué entendemos por feminismo. Para nosotras representa la lucha de las mujeres contra su opresión y explotación específicas –subrayamos la palabra específicas para indicar, de este modo, que la finalidad del feminismo no sólo es la de poner de manifiesto y luchar contra la opresión y explotación que sufren las mujeres en nuestra sociedad, debido a la división de clases- que sufrimos por el “simple hecho” de ser mujeres. Sostenemos que la mujer asalariada es doblemente explotada: una obrera no sólo es explotada por el patrón, sino que además es oprimida y explotada como ama de casa. Nosotras, sin perder de vista la división clasista de la sociedad, nos proponemos luchar contra el sexismo, es decir, contra la división de la sociedad por sexos, que nos discrimina como personas en todos los niveles: en la escuela, en la casa, en la calle, en el trabajo.⁴⁸

Assim, o desejo desse coletivo parecia vislumbrar a criação/repercussão do pensamento feminista conectado à perspectiva transformadora própria da ideologia de esquerda, ao mesmo tempo em que ressaltava a luta específica das mulheres. A realização do *Cocina de Imágenes*, que em certo ponto pode ser percebida como uma consequência dessas organizações, visava unir experiências de mulheres latino-americanas e do Caribe na produção de imagens em movimento sob uma perspectiva política contestadora. Foram exibidos audiovisuais exclusivamente realizados por mulheres de diferentes lugares: Porto Rico, Cuba, Martinica, Nicarágua, Colômbia, Equador, Peru, Venezuela, Argentina, Chile, Brasil e México⁴⁹.

Na maioria dos trabalhos exibidos na mostra, principalmente na sessão de vídeo, pode ser identificada uma conexão entre o feminismo e a crítica às diversas questões sociais, como, por exemplo, o documentário *Las madres* (das chicanas Lourdes Portillo e Suzana Muñoz), sobre as mães dos desaparecidos na ditadura argentina; sobre a prostituição, como *Mulheres da boca* (Brasil) e *No hay mal que dure cien años* (Colômbia). A questão da exploração da mão de obra feminina no campo ou na cidade foi a temática mais abordada por meio de trabalhos como *Mulheres da Castanha* (Brasil), *Mulheres da terra* (Brasil), *Sulanka* (Brasil), *A hora da estrela* (Brasil), *Hasta cuando?* (Colômbia), *Dos veces mujer* (Costa Rica), *Tiempo de mujeres* (Equador), *Sweet sugar rage* (Jamaica), *No les pedimos un viaje a la luna* (Mexico). *Yo, tu, Ismaelina* (Venezuela). Dentre outros temas, também foi abordada a questão da maternidade em *Mujer ante o espejo* (Cuba),

⁴⁸ Idem

⁴⁹ *Cine, Vídeo, Mujer*. Catálogo do festival. Op.Cit, p. 03.

Proximo domingo (Peru), *La operación* (Porto Rico) e *Unas son de amor* (Venezuela); da sexualidade, como *Mea culpa* (Colombia) e sobre divórcio e emancipação feminina, como *Señora de nadie* (Argentina) e *Lugares comunes* (Mexico) ⁵⁰.

Em sua programação o Cocina de Imagenes contou ainda com três “charlas” (rodas de conversa) com duas horas de duração cada. Os encontros foram abertos ao público e aconteceram em dias diferentes, intitulados: “Primeiras cineastas”, “Latinas” e “Cineastas mexicanas”⁵¹.

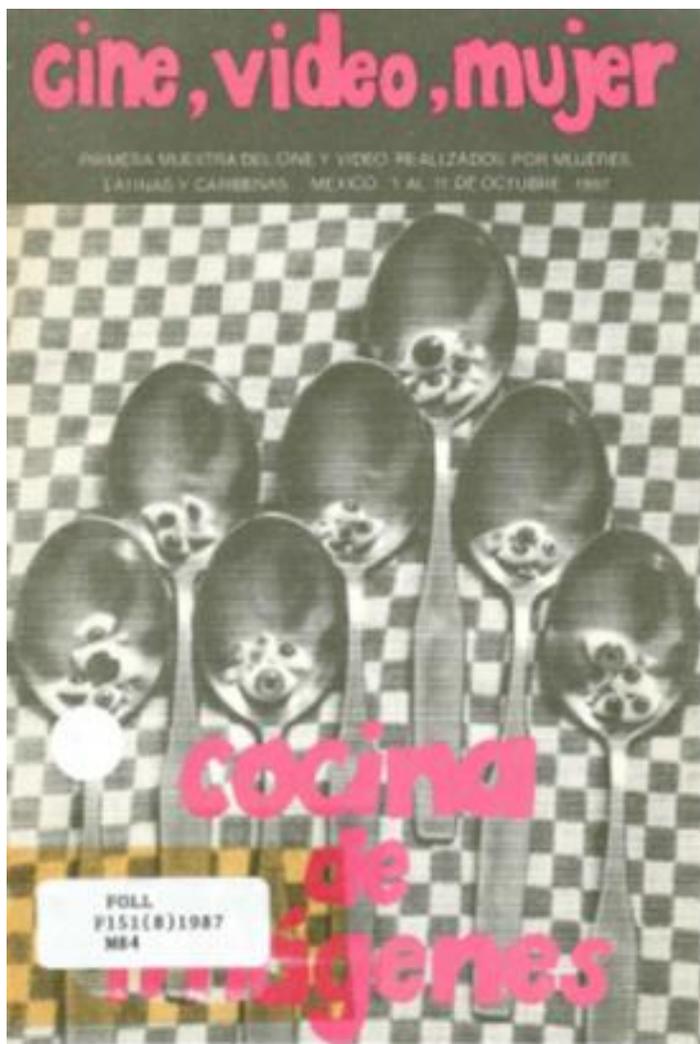
Conforme diferenciação já mencionada, o festival foi dividido em três sessões, duas dedicadas ao cinema e uma sessão dedicada ao vídeo. Na apresentação que integra o catálogo do evento, Necochea destaca a pouca visibilidade dos trabalhos femininos no circuito cinematográfico e ressalta as dificuldades enfrentadas pelo cinema latino-americano, lembrando que existia, na época, em alguns países, um pouco mais de interesse no cinema nacional que em outros, no sentido de “apoiar suas próprias cinematografias e definir políticas culturais menos empobrecedoras” ⁵². A partir da diferenciação entre cinema e vídeo, a diretora do festival reiterou que, até então, as produções femininas no cinema continuavam escassas e que identificava muita desigualdade entre elas, dependendo de cada condição específica. Havia, assim, produções independentes, isoladas, com apoio estatal ou privado, algumas premiadas e algumas desconhecidas. Já com relação ao vídeo ela destaca a infinidade de produções que teria gerado um enorme trabalho à organização do festival para selecionar, entre tantos trabalhos, aqueles que compuseram a mostra - o que evidencia a intensa presença das mulheres na produção videográfica regional da época.

⁵⁰ Conforme programação e sinopses do Catálogo do Festival Cocina de Imagenes.Op.Cit.

⁵¹ Idem

⁵² Idem

Imagem 02 – Arte da capa do catálogo do Festival *Cocina de Imagenes*, realizado de 01 a 11 de outubro de 1987 na Cidade do México.



A imagem que ilustra a capa do livreto programático do *Cocina de Imagenes* (Imagem 02) integra o discurso subversivo da ordem falocêntrica que determinava lugares sociais com base na diferença sexual e desqualificava os espaços e atividades considerados femininos, como a cozinha. Assim, a arte em questão ressalta os utensílios que remetem ao sentido domesticado do feminino e que deram origem ao próprio nome do evento. Percebemos a disposição de várias colheres sobre uma toalha de mesa, que se assemelham também a um ramalhete de botões de rosas, finalizada com a cor das letras em rosa choque, que traduzem os signos do feminino nas sociedades contemporâneas ocidentais. Um olhar

mais demorado para a arte em questão nos permite, entretanto, embaralhar o discurso normatizador de gênero, subvertendo os sentidos iniciais: trata-se de sete colheres, que pode ser também uma referência à Sétima Arte. Dentro de cada colher há olhos em miniatura, remetendo ao poder do olhar - um sentido essencial para o campo audiovisual - que, no entanto, está em via ser degustado nessa encenação doméstica, como uma captura feminina dessa arte até então expropriada das mulheres.

O tema da cozinha como crítica às normas de gênero já havia sido abordado anteriormente no trabalho de Beatriz Mira, uma das fundadoras do Coletivo Cine Mujer, quando realizou em 1977 o documentário *Vicios en la cocina*, sobre a cotidiana jornada de trabalho doméstico de uma dona de casa com seus três filhos (LA CERDA, 2005, p.209). Nesse sentido, é possível dizer que esse lugar discursivo do feminino constatado pela câmera de Mira é revisitado e subvertido na proposta do festival sob direção de Necochea, diretora do evento e também integrante daquele coletivo.

2.1.3. O festival La Mujer y el Cine no cenário feminista argentino

“Em seus filmes, a mulher constrói a posse imaginária do seu próprio mito. Filmar é intervir na vida da ação, é duplicar a vida no dinamismo da imagem”, dizia Susana López Merino no lançamento da 1ª edição do festival La Mujer y El Cine - Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres, no dia primeiro de abril de 1988 em Mar Del Plata. Apesar da data, o evento era uma verdade que resultou da união de várias mulheres com atuação na área da cultura: Maria Luisa Bemberg, Lita Stantic, Sara Facio, Beatriz Villalba Welsh, Gabriela Massuh y Marta Bianchi, além da diretora do festival, Susana Merino⁵³.

Por se tratar de um festival de abrangência internacional, o La Mujer y El Cine foi realizado em um formato diferenciado dos dois festivais anteriores aqui abordados. A própria fundação da associação (homônima) aconteceu na intenção de viabilizar o evento. Marta Bianchi explica que a questão do olhar da câmera na argentina começa a se fazer visível por volta dos anos 1980, consequência da irrupção das mulheres em todas as áreas sociais.

Em 1988 Merino entrara em contato com mulheres reconhecidamente feministas ligadas à área da cultura, dizendo que iria dirigir um festival de cinema realizado por mulheres com a cinemateca de Mar del Plata, e, portanto, precisava de um conselho assessor de mulheres. Foi assim que decidiram formar a associação La mujer y El cine, almejando apoiar as mulheres para estimulá-las a exercer o papel de diretoras no cinema⁵⁴. Ao ressaltar as dificuldades na realização de um festival especificamente de mulheres, Bianchi lembra que inicialmente enfrentaram alguma descrença, e explica:

Nem sequer projetamos filmes de feministas, apesar de que nós o fazemos porque somos militantes feministas; o fizemos por militância, porque cada uma de nos tem sua profissão. Nunca vivemos disso, mas colocamos todo dinheiro durante muitos anos. O que projetamos é o valor artístico, o aporte que realizam as mulheres a expressão cinematográfica. Se falta a perspectiva da metade do gênero humano, falta a perspectiva da metade do mundo. Então os homens e as mulheres filmam sobre os mesmos assuntos, olham as mesmas coisas que ocorrem no mundo, mas nós mulheres temos uma história e uma experiência particular, que é a única coisa que nos aproxima, porque cada mulher é diferente. Porém a história e a experiência nos

⁵³ MERINO, Susana. Apresentação. Catálogo La mujer y el cine. Publicación oficial del festival internacional de cine realizado por mujeres. Mar del Plata, Argentina, Abril de 1988.

⁵⁴ Entrevista a Jorge Belaunzarán, publicada em *Cine al Sur*.

deixaram em uma perspectiva diferente. Isto faz com que a perspectiva das mulheres complete e enriqueça a expressão cinematográfica (...).

55

A cineasta Maria Luisa Bemberg foi uma notável entusiasta do festival. Desde 1970 possuía reconhecida militância feminista, alardeada por causa de uma declaração feita naquele ano em uma entrevista sobre seu primeiro filme, *Crónica de una señora*. Após esse fato, várias mulheres feministas teriam entrado em contato com Bemberg e, assim, decidiram fundar uma associação. Como narrou a própria cineasta:

Tudo partiu de uma reportagem exibida em um importante meio devido ao lançamento do meu primeiro filme. Nessa nota me declarei abertamente feminista e preocupada pela postergação da mulher em todas as áreas: política, científica, técnica, econômica e artística. Em pouco tempo recebi várias ligações telefônicas e cartas de mulheres que manifestaram compartilhar das minhas inquietações. (In: FLETCHER, 2007, P. 86)

No mesmo ano de 1970 foi fundada a Unión Feminista Argentina (UFA), da qual participaram, além de Bemberg, Nelly Bugallo, Leonor Calvera e Gabriella Roncoroni de Christelle, dentre outras. A UFA é hoje considerada uma das primeiras organizações locais dessa natureza. Embora esse coletivo fosse composto, em sua maioria, por mulheres da alta elite local e inspirado pelos feminismos europeu e norte-americano (Christelle era uma condessa italiana, cuja mãe atuara no movimento sufragista inglês, e Bemberg esteve em contato com experiências da França e Estados Unidos), teve grande importância política na visibilização e mobilização para o combate à desigualdade e opressão de gênero na sociedade argentina, tendo estimulado o aparecimento de outros coletivos (GRAMMÁTICO, 2005, p. 20; VASSALLO, 2005, p.61).

A fundação da UFA ocorre em um período de intensos conflitos políticos na Argentina, terra natal de Ernesto (Che) Guevara, um dos expoentes da então recente revolução cubana. Esse coletivo encontra um cenário imerso em agitações sociais, que conferem também ao feminismo argentino a potência de um lugar em constante construção. Sob o regime ditatorial, a “dupla militância” (citada anteriormente) foi, assim como no Brasil e no México, uma característica da atuação de muitas mulheres argentinas, que, ao aderirem ao feminismo, enfrentaram diversas tensões em suas agremiações de esquerda. Como se nota a seguir:

⁵⁵ Idem (Tradução própria)

la militancia paralela generaba, en quienes la practicaban, tensiones tanto a nivel personal como dentro de los grupos feministas. En el primer caso, se presentaban bajo la forma de un conflicto de lealtades entre su partido y la agrupación feminista a la que pertenecía. En el segundo, en controversias con las feministas 'puras'.⁵⁶

Essa controvérsia, intensificada com o estabelecimento das eleições gerais em 1973, consequência da resistência popular ao regime político, acabou com a evasão de várias militantes da UFA. Isso porque a organização havia incorporado novas militantes e outras haviam saído. Várias acabaram preferindo fortalecer as pautas unificadas da esquerda, retornando para as agremiações de cunho partidário, no intuito de dar segmento à luta revolucionária. As integrantes que permaneceram na União acabaram limitando-se a atividades internas, até que, com o golpe de 1976 o grupo se dissolveu, pois havia sido catalogado como um grupo de extrema esquerda pelos militares⁵⁷.

A partir daí, é possível verificar a complexidade que conforma o processo de construção do feminismo latino-americano, perpassado pela tensão entre o local e o global, entre a luta específica das mulheres e o projeto da esquerda revolucionário internacional. As lembranças de Hilda Rais sobre a constituição da UFA explicitam essa questão:

(...) Nesses primeiros anos, éramos, na maioria, mulheres de classe média, quase não havia universitárias ou profissionais. Começaram a ingressar militantes de esquerda com outras problemáticas – capitalismo, luta de classes – que agitaram o ambiente, mesmo que não explicitamente. Também apareceram pequenos problemas: podia-se comentar e trocar as conclusões, mas as histórias pessoais não podiam sair do grupo. Em alguns casos, esse segredo se tornava vulnerável. O lesbianismo não era verbalizado. As lésbicas diziam, dizíamos: “Bom, quando me envolvi com uma pessoa...” Há que se reconhecer que estávamos em outra época e vivíamos com o medo de espantar as pessoas, de que nossas propostas fossem mal interpretadas. O rótulo do feminismo como lesbianismo tinha um peso negativo tremendo. Cada uma incentivava com o que podia. Enfim, o surto foi causado por uma série de razões. Se discutiu muito sobre se apenas deviam tratar de temas específicos da mulher, ou se ampliavam o compromisso e se considerava tudo o que acontecia em matéria de política em nosso país, na América Latina. Renunciaram Leonor Calvera, Alicia D’Amico... María Luisa Bemberg já havia ido dedicar-se ao cinema. Gabriela Cristeller também já não estava mais. Ficamos Mabel Maio, Marta Míguelez, Sara Torres, Inés Hercovich, María

⁵⁶ Idem, p. 21

⁵⁷ Informação fornecida por Hilda Rais, ex integrante da UFA, em entrevista concedida a Moira Soto. Em “Quando las mujeres dijeron UFA”. Jornal Página 12, edição de 8 de janeiro de 2010. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5425-2010-01-11.html> Acesso em maio de 2011.

*Mellino... Decidimos sentarnos e refletir, estudar e logo fomos abrindo. A atividade pública que fazíamos era, por exemplo, panfletagem para o Dia de la madre por ruas e praças.*⁵⁸

Nesse relato é possível confirmar várias análises atuais sobre o feminismo argentino e latino-americano da década de 1970. Apesar das tensões, é consenso que a vivência em tais grupos foi decisiva para o fortalecimento e autonomia das mulheres, tendo em vista a troca de experiências e a consequente movimentação de suas subjetividades nos espaços coletivos apropriados nesse processo.

As atividades feministas nos anos 1980 precisam, portanto, serem consideradas como desdobramentos dos movimentos da década anterior, que foram assumindo outros contornos com a entrada de novas militantes, e com a emergência de demandas ante as modificações do cenário nacional, onde se enxergavam tanto a luta pela democratização política quanto o ascenso do pensamento econômico neoliberal.

Nesse período, que caracteriza também o processo de institucionalização do feminismo em vários países da América Latina, houve o surgimento de órgãos específicos para o planejamento/execução de políticas públicas. É possível localizar nesse cenário argentino a criação do primeiro espaço estatal voltado para as mulheres, em 1987: a Subsecretaría de la Mujer, com a qual se inicia uma nova etapa de intercâmbio dos movimentos feministas com o Estado (LOZANO, 2007, p. 50). Este órgão teve como consultora no período entre 1985 e 1987 a atriz Marta Bianchi, que viria a ser uma das fundadoras da organização La Mujer y el cine. Bianchi tinha destaque por sua atuação na área de gênero junto à política de Estado, tendo sido também assessora do Programa “La mujer y la Familia” do Ministério do Desenvolvimento Humano⁵⁹. É possível identificar, portanto, certo diálogo entre a organização La mujer y el cine e as políticas institucionais para as mulheres que emergiam naquele período. A Subsecretaría de la Mujer consta como apoiadora do festival, juntamente com outros órgãos governamentais e a Organização dos Estados Americanos (OEA)⁶⁰.

⁵⁸ Entrevista com Hilda Rais, Idem.

⁵⁹ Cine y género con Marta Bianchi. Em: Calchaqui Mix- Arte y Espectáculos de Salta. Nota publicada em 5 de junho de 2012. Disponível em <http://www.calchaquimix.com.ar/Cine-y-genero-con-Marta-Bianchi.html>. Acesso em agosto de 2012.

⁶⁰ Catálogo La mujer y el cine. Op.Cit, p. 05.

Pertencendo a um estrato social privilegiado no contexto latino-americano, Bemberg, assim como várias mulheres que trabalhavam com o audiovisual, possuía algum trânsito em países da Europa e Estados Unidos. A cineasta viveu um período na Europa, distanciando-se do clima de repressão política que assolara a Argentina na década de 1970. Ao retornar trouxe as experiências dos festivais de cinema de mulheres que já aconteciam naqueles países. Inspirada em tais vivências, Bemberg comentara, anos antes, com as companheiras de trabalho e amigas sobre seu sonho de realizar um festival internacional de cinema de mulheres na Argentina⁶¹. Sonho que convergira com o convite de Susana Merino no ano de 1988.

Além de filmes locais e latino-americanos, esse festival contava, principalmente, com exibição de produções de cineastas europeias consagradas pela militância feminista no cinema, como Margarethe Von Trotta, Iná Wermuller e Marta Meszáros (MILLARCH, 1989, p. 03). Além desses importantes nomes do cinema, o festival também propiciou um espaço de exibição para filmes dirigidos por diretoras jovens de então, que não tiveram oportunidade de concorrer em outros festivais e mostras, como as cineastas María Novaro, Iciair Bollain, Isabel Coixet, Susanne Bier e Claire Denis – hoje renomadas diretoras de cinema⁶². Como lembra Marta Bianchi:

*Éramos feministas e estávamos em condições de trabalhar e fomentar o avanço das mulheres. Claro que dentro da cultura e apenas na direção de cinema. Nesse momento havia poucas diretoras de cinema no mundo. Na Argentina houve diretoras, mas não tiveram continuidade. A direção é o lugar onde se decide o que se vai contar, como e de onde. É chave para que se mude a mensagem e o conteúdo dos filmes. Era necessário que houvesse uma perspectiva mais abarcadora e não apenas a masculina, por isso criamos esta associação.*⁶³

Mesmo sob um viés mais amplo e internacional e sob a direção de nomes femininos conhecidos, as iniciativas de visibilizar as mulheres no cinema não encontraram muitas facilidades na sociedade argentina da época. As organizadoras do festival lembram as dificuldades enfrentadas e os esforços empreendidos para planejar e realizar o evento, já que tinham certa desconfiança dos órgãos competentes e escassos financiamentos. Entretanto, o clima de liberdade que chegara com a

⁶¹ Segundo depoimentos registrados no vídeo institucional da Associação La Mujer y El Cine intitulado *Homenaje 20 años*. Disponível em <http://www.lamujeryelcine.com.ar/main.php?seccion=3&sub=0> Acesso em maio de 2011.

⁶² Site da associação La Mujer y El Cine. Disponível em <http://www.lamujeryelcine.com.ar/> Acesso em maio de 2011.

⁶³ Entrevista a Daniel Gaguine. *Notícias Urbanas*.

abertura política era uma força que impulsionava o sonho de Bemberg⁶⁴, já quase uma realidade aos olhos daquele grupo de mulheres no ano de 1988, quando no Brasil se promulgava a disputada Constituição democrática, com expressiva participação das feministas brasileiras.

A primeira edição do Festival *La mujer y el cine* contou com três sessões. Na Sessão Oficial, concorreram filmes de diversos países, como *Beirut, la ultima* (*Beirut, The last home movie*, 1987), da estadunidense Jennifer Fox; *Diario para mis hijos* (*Diary for my children*, 1984), da húngara Marta Meszaros; *Los hermanos Mozart* (*Bröderna Mozart*, 1985) da sueca Suzanne Osten; *Las madres*, da argentina Susana Muñoz e da chicana Lourdes Portillo; *Lucida locura* (*Heller Wahn*, 1983), da alemã Margarethe Von Trotta; *Sans toit ni loi* (1985), da francesa Agnes Varda e *A hora da estrela* (1985), da brasileira Suzana Amaral. A sessão paralela exibiu os filmes argentinos *Buenos Aires la tercera fundación* (1979), de Clara Zappettini, *Juguemos en el mundo* (1971), de Maria Elena Walsh, *Miss Mary* (1986), de Maria Luisa Bemberg e *Al di la del bene del male* (1977), da italiana Liliana Cavani, e *Rosa Luxemburgo* (1986), também de Margarethe Von Trotta⁶⁵.

Todos os filmes exibidos nessa edição eram, portanto, dirigidos por mulheres, sendo a maioria de suas temáticas também vinculadas a elas. Havia ainda um esforço por parte das organizadoras em fazer uma conexão da vida e obra das cineastas com a temática feminina, que pode ser percebido no catálogo do festival. Na descrição do filme *Diário para mis hijos*, por exemplo, consta a informação de que o filme teria elementos autobiográficos e ressalta a seguinte afirmação de Meszaros, diretora do filme: “(...) as mulheres são diferentes dos homens. Seria necessário que tal diferença fosse finalmente aceita, em geral, de forma natural”⁶⁶. Temos aí uma evidência do investimento na diferença do olhar e da narrativa feminina como pedra angular desse festival, assim como nos festivais anteriores.

Outro destaque na programação do mesmo evento foi a mostra dos trabalhos das fotógrafas Annemarie Heinrich e Sara Facio e da cenógrafa Graciela Galán, que, dentre outros reconhecimentos, foi premiada pelo figurino de *Camila*, filme de Maria Luisa Bemberg. Os trabalhos que compunham a exposição, entretanto, não tinham explicitamente vínculo com o feminismo, nem tampouco eram ligados à temática de gênero, justificando-se no festival apenas por serem trabalhos realizados por mulheres.

⁶⁴ Segundo depoimentos registrados no vídeo *Homenaje 20 anos*, Op.Cit.

⁶⁵ Catálogo *La mujer y el cine*. Op.Cit.

⁶⁶ Idem, p. 10

Como visto nos eventos anteriormente mencionados, as organizadoras do La mujer y el cine ressaltavam, muitas vezes, valores femininos naturalizados. No trecho a seguir, que integra a apresentação da primeira edição do festival, a diretora Suzana Merino nos deixa indícios da política da diferença que informava o evento no momento de sua criação:

Sim, 'todo silêncio está feito de palavras que não foram ditas'. Ocupemos o espaço de um silêncio tão longo. Falemos de nossos filmes. Que fazemos as mulheres quando fazemos cinema? Prestigiamos a realidade? Contamos nossas histórias pessoais? Assumimos compromissos com os conflitos sociais de nossa época? Enfatizamos determinado sentido na significação? Qual esse sentido? Somos preciosistas? Falamos de nossos medos e desejos? Expressamos o erotismo nas imagens? De que falamos? Existe uma literalidade feminina e existem também signos nos filmes dirigidos por mulheres que manifestam seu tom. É possível que quem participe como público se veja pela primeira vez realmente representada na tela. E isso não é pouco. Em seus filmes a mulher constrói a posse imaginária do seu próprio mito. Filmar é intervir na vida da ação. É duplicar a vida no dinamismo de sua imagem. Criadora inocente do mundo, a mulher teve permissão para ascender a fragmentos do real. Hoje, à mulher que faz cinema é permitido mostrar sua visão de mundo abrangente e sua possibilidade para analisar suas partes e transitar por elas um sentido. Há um mundo sensível. A elaboração racional, a expressão cinematográfica desse mundo não distingue entre os sexos.
67

A menção ao silêncio da história sobre as mulheres e o destaque à importância da atividade feminina como alternativa de interpretação do real são temas que merecem ser ressaltados nesse discurso pela proximidade para com os outros eventos dessa natureza. É nítida, ainda, a vinculação dos argumentos das organizadoras às teorias feministas de cinema desenvolvidas na década de 1970 – percorridas rapidamente no primeiro capítulo deste trabalho. É possível identificar elementos das teorias de Kaplan e Lauretis, como, por exemplo, a referência à “posse imaginária do próprio mito” ou à “significação do real”. Ou ainda, a expressão “mulher detrás da câmera”, ressaltada no fragmento a seguir, que explicita o diálogo entre o pessoal e o global, em voga nos debates feministas da época:

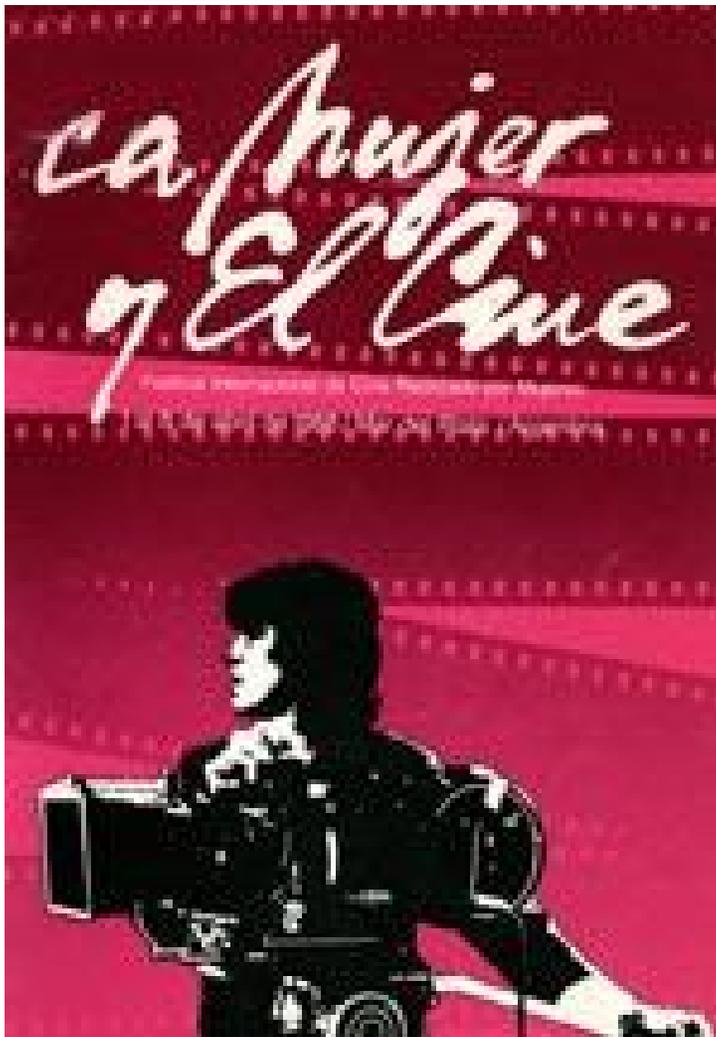
(...) a mulher detrás da câmera tem enriquecido o mundo do cinema: uma linguagem própria, um enfoque especial no tratamento dos temas e situações que o caracterizam. Apesar de a história do cinema universal ser a história do cinema feita por homens, existe outro olhar,

⁶⁷ MERINO, Suzana Lopes. “Nostra Mirada”. Trecho de apresentação do folheto do II Festival La mujer y el cine. 1989, p. 07 (Tradução própria)

*o feminino, capaz de contribuir com a leitura da realidade, algo pessoal e único para a visão do mundo.*⁶⁸

Apesar do investimento na diferença sexual, a arte que ilustrou o material da primeira edição do *La mujer y el cine* trouxe como signo feminino apenas a cor de fundo da capa do livreto programático (Imagem 03). A figura humana que aparece atrás da câmera, na imagem a seguir, exibe intenso sombreado e contornos que remetem a certa androginia. O conteúdo do livreto, por sua vez, conferiu grande destaque para imagens de mulheres das cenas dos filmes exibidos e fotografias das diretoras, inclusive com a biografia de cada uma delas.

Imagem 3 – Arte da capa do folheto do I Festival *La mujer y el cine*, realizado em Mar Del Plata no dia primeiro de abril de 1988.



O reconhecimento do caráter feminista desse evento pode ser percebido também por sua conexão com as instituições e eventos feministas da época. Em setembro de 1995, por exemplo, o *La mujer y el cine* realizou uma mostra de curtas de mulheres latino-americanas e do Caribe durante a IV Conferência Mundial da Mulher, realizada em Beijing⁶⁹, considerada um marco na construção das diretrizes internacionais das políticas para as mulheres.

Esse festival teve seu fim dez anos após sua transformação em uma sessão especial do Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata em 1996 – período durante o

qual foram realizadas mais cinco mostras de filmes dirigidos por mulheres. O presidente do festival decidiu pelo cancelamento da então sessão *La Mujer y el Cine* “por não estar de acordo com sua

⁶⁸ Idem

⁶⁹ Da página *La Mujer y El Cine*.

filosofia e porque o La Mujer y el Cine teria uma longa história que não tinha nada a ver com seu festival”⁷⁰.

Dessa maneira, a incorporação do La Mujer y el Cine àquele festival maior e sem vinculação com a questão feminista acabou por sepultar uma iniciativa de grande relevância para as mulheres latino-americanas. Como lembram as organizadoras, o mesmo diretor declarou naquele ano ao jornal *Diario De La Nación* que “havia suprimido La Mujer y el Cine porque se tratava de um GUETO”⁷¹. Posteriormente a esse fato, a associação passou a realizar apenas mostras de curtas feitos por mulheres, atividade que permanece até os dias de hoje.

A desqualificação das organizações sociais em torno de um sujeito político como “guetos” é ainda uma estratégia de desmobilização muito comum, principalmente quando se fala em feminismo, cuja crítica causou profundo impacto na maioria dos países (RAGO, 1995/1996, p. 02), abalando as relações de poder que mantêm o regime político consolidado na modernidade. Por isso mesmo, os setores conservadores, ao desqualificar os espaços exclusivos de mobilização social – como as organizações de mulheres, de mulheres negras, de homossexuais, silenciam sobre as exclusões e os esquecimentos que constituíram as relações sociais nas sociedades ditas democráticas.

O fantasma do “gueto” pode dificultar também a identificação de muitas mulheres com o feminismo, já que, como lembra Swain (2004), “falar de feminismo significa tocar em um dos tabus mais evitados, principalmente por mulheres, que temem ser consideradas ‘feias, mal amadas, lesbianas, inadequadas’”. Até mesmo Safiotti, uma intelectual vista como vanguarda dos estudos feministas nas décadas passadas, em entrevista no ano de 1982 ao jornal *Mulherio*, relatou que tinha dificuldades em se dizer feminista pela carga ideológica atribuída ao termo, o qual sugeria que feminismo era uma luta das mulheres contra os homens e, portanto, ela sentia receio de ser mal interpretada (TELES, 1993, p. 88). Não é de se estranhar, assim, que raramente uma diretora de cinema ou qualquer outra mulher ligada ao campo da arte se colocasse como adepta da crítica feminista publicamente.

Nessa pequena historicização buscou-se levantar indícios da existência de três festivais de cine/vídeo de mulheres que aconteceram no Brasil, México e Argentina em 1987 e 1988. Procurei

⁷⁰ Idem

⁷¹ Idem

traçar algumas proximidades e diferenças entre seus discursos, processo de organização e de formação política. Todos eles foram eventos realizados em um período de transformação e consolidação dos feminismos latino-americanos, que haviam atravessado tensões ante a coexistência de pautas feministas internacionais e locais, cujas protagonistas, muitas vezes exercitavam “dupla militância”, sob a repressão militar ou sob o unipartidarismo, no caso do México. Esse final de década foi, portanto, um momento de (re) democratização ou mobilização social nesses países, iniciando-se também o processo de institucionalização de alguns movimentos sociais. Logo, com o surgimento de organizações feministas oficializadas, com a formação de mulheres por meio das escolas de cinema e comunicação, e com a criação de órgãos especializados para o desenvolvimento de políticas públicas para as mulheres, especialmente na Argentina e no Brasil, viabilizou-se o aumento da produção audiovisual feminina e fomentaram-se iniciativas de divulgação de seus trabalhos, como os festivais específicos.

Esses três festivais possuem algumas diferenças entre si. O I Vídeo Mulher tinha como objetivo exibir apenas trabalhos nacionais no formato vídeo e a exigência para inscrição de trabalhos era possuírem temáticas relacionadas às mulheres. Já o Cocina de Imagenes abrangia cinema e vídeo de países da região latino-americana e do Caribe, restringindo a inscrição para trabalhos realizados por mulheres. O La mujer y el cine, por sua vez, tinha por foco principal o cinema realizado por mulheres, mas com abrangência internacional, apesar de ter reservado uma sessão para curtas de mulheres argentinas e latino-americanas.

Com relação à perspectiva política, apesar de todos empreenderem um tom de militância feminista em sua dinâmica, o festival mexicano e o brasileiro apresentaram, nos documentos analisados, maior proximidade com as pautas de esquerda do chamado feminismo popular consolidado na década de 1970, talvez pela própria trajetória política das organizadoras e por exibirem, em sua maioria (ou exclusivamente, como é o caso do Vídeo Mulher), trabalhos em vídeo que, pelo próprio formato, tinham cunho militante mais tradicional. Os últimos tiveram, também, abrangência mais local e, logo, conectaram-se mais diretamente com os temas dos feminismos latino-americanos que se destacavam nos Enflacs. Entretanto, é possível perceber que o festival argentino trouxe essa preocupação com o recorte local em sua segunda edição, quando

estabeleceram uma sessão de curtas-metragens latino-americanos, com a exibição de vários trabalhos de mulheres de diversos países da América Latina⁷².

Algumas práticas discursivas comuns podem ser identificadas nos materiais dos três festivais: a afirmação do feminino como diferença, a autoidentificação das organizadoras como feministas, e a necessidade de estabelecerem trocas com mulheres dos movimentos feministas de diversas localidades nacionais e internacionais. Todos esses eventos ressaltavam a particularidade do olhar feminino na desestabilização do imaginário masculinista, dotando as mulheres de uma potência transformadora das relações sociais desgastadas pelas dinâmicas políticas tradicionais. Investiam no discurso do cuidado, da memória feminina, da autonomia sobre o corpo e a sexualidade, bem como no advento da maternidade como aspectos positivos contra-hegemônicos.

2.2. Festivais de cinema de mulheres hoje e suas relações com o feminismo e a perspectiva latino-americana

*Mulheres que vão, mulheres que vem, mulheres que amam, outras se amam, mulheres e homens, em relação, mulheres sozinhas. Mulheres que lutam, que se buscam, que fazem história. Mulheres, mulher. Em foco. Mulheres. Mulheres que gritam. Mulheres em paz, outras nem tanto. Mulheres à distância, na costa e na cidade. Mulheres em movimento.*⁷³

O texto poético com o qual Cynthia Judkowski, diretora geral do festival argentino *Mujeres en foco* apresenta a segunda edição do evento realizada em maio de 2011 possui um estreito diálogo com os estudos feministas contemporâneos que interrogam o sujeito e as identidades para além de seus dados biológicos. Pela multiplicidade de lugares sugeridos para o feminino, o texto desestabiliza o lugar discursivo “mulher”, expondo as tensões que o atravessa como categoria que não esgota sua diversidade. Percebe-se o alinhamento do discurso de Judkowski com as teorias feministas em voga nas pesquisas acadêmicas da última década, que tencionam as identidades e fragmentam o sujeito político dos chamados novos movimentos sociais.

Há algum tempo a militância e teoria feministas tem criticado as noções hegemônicas decorrentes do binário sexual homem e mulher e à heterossexualidade como evidência do humano.

⁷² MERINO, Suzana Lopes. *Nostra Mirada*. Trecho de apresentação do folheto do II Festival La mujer y el cine. 1989, p. 07

⁷³ JUDKOWSKI, Cynthia. Catálogo de divulgação do II Festival Mujeres em foco. Buenos Aires, 2011, p. 03

Tais abordagens resultam de processos sociais dinâmicos, e que podem ser aqui sintonizadas com a crítica ao regime político heterossexual, consolidada pela teórica francesa Monique Wittig⁷⁴, ainda no final da década de 1970.

Radicalizando a crítica à diferença sexual, Wittig (2006) localiza o sexo como uma categoria política, explicitando como as mulheres estiveram submetidas a uma economia heterossexual, que estabelecia e mantinha em funcionamento a lógica do binário sexual e a desqualificação do feminino. Nesse sentido, extrapolando a máxima de Simone de Beauvoir “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, ela ousou afirmar que “uma lésbica não é uma mulher”, denunciando o esquema de constante negociação do contrato social por parte das mulheres nas sociedades organizadas sob a lógica ocidental. Assim, para essa pensadora, nossa primeira tarefa como feministas seria “sempre tratar de distinguir cuidadosamente entre as ‘mulheres’ (a classe dentro da qual lutamos) e ‘a mulher’, o mito” (WITTIG, 2006, p. 38).

Contribuindo de maneira contundente com a pesquisa histórica, Foucault sugeriu não ser mais possível “a pesquisa dos inícios silênciosos” (FOUCAULT, 1997, p. 04), instigando as/os pesquisadoras/es à historicização do processo de construção das categorias sexuais instituídas no social como naturais. É nessa perspectiva construcionista e cultural que a crítica feminista atual parte também do pressuposto de que “a mulher” é uma construção discursiva que serviu de inspiração para a ciência durante os últimos séculos.

Tendo em vista estas teorias, há que se considerar a contribuição dos diversos segmentos de mulheres que tensionaram o feminismo igualitário desenvolvido, a princípio, nos “países do Norte”, em um circuito elitizado. As mulheres negras, de periferia, lésbicas, indígenas, operárias, sem terra, conferiram ao movimento feminista a complexidade e a constante movimentação do seu sujeito político, denunciando as hierarquias e as exclusões decorrentes dos micro poderes que o perpassavam. Toda essa discussão passa a configurar, de forma cada vez mais contundente, os debates feministas latino-americanos no final do século passado, como pode ser percebido na historicização dos Enflacs (VALENTE, 2008, p. 162-167).

⁷⁴ Monique Wittig realizou, na década de 1970 e 1980, vários ensaios e conferências, onde esboçou críticas à noção social hegemônica “mulher” e localizou a heterossexualidade com regime político. Alguns dos seus trabalhos merecem ser destacados aqui, como “Não se nasce mulher” (1981), “O pensamento heterossexual” (1978), “A marca de gênero” (1985). A compilação desses trabalhos pode ser encontrada no livro *El pensamiento heterossexual y otros ensayos*. Monique Wittig. Tradução de Javier Saéz e Paco Vidarte. Madrid, Editorial Egales, 2006.

Além do *Mujeres em foco: Festival Internacional por la Equidad de Género*, realizado em Buenos Aires desde 2010, a análise de outros três festivais atuais que investem anualmente na política localizada é aqui esboçada: O Festival Internacional de Cinema Feminino – *Femina* (Rio de Janeiro), o Festival Cine de *Mujeres* (Santiago) e a *Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión* (Cidade do México). O olhar para esses festivais é lançado no intuito de perceber seus movimentos de distanciamento e aproximação a partir de duas perspectivas: 1) dos festivais da década de 1980 anteriormente percorridos, em sua proposta da política feminista da diferença; 2) e das orientações da política feminista latino-americana deliberadas nos Encontros Feministas Latino-americanos e do Caribe (*Enflacs*), tendo em vista a importância e amplitude deste evento na discussão feminista regional de enfrentamento ao patriarcado e ao capitalismo nas últimas três décadas.

2.2.1. A política dos espaços comuns e o feminismo

A primeira edição do Festival *Mujeres em foco* foi realizada entre 5 e 10 de maio de 2010 na cidade de Buenos Aires, e teve a duração de cinco dias. Segundo as organizadoras, o evento foi fruto de um projeto amadurecido durante aproximadamente um ano com o objetivo de “estimular a promoção e proteção dos direitos das mulheres através do cinema, mediante a difusão de filmes que deem visibilidade à vulnerabilidade destes direitos e que permitam abrir o debate”⁷⁵. Essa edição recebeu 225 filmes de 38 países para análise, dos quais 64 foram selecionados para exibição no festival e assistidos por aproximadamente mil pessoas⁷⁶.

Apesar da experiência com movimentos populares, a diretora Cynthia Judkowski, que possui formação em Ciências Sociais, não se identifica como feminista⁷⁷. Esse fato, a princípio, nos levaria a constatar certa modificação na dinâmica de organização desse festival com relação às primeiras iniciativas da década de 1980 anteriormente mencionadas, já que as últimas partiam, antes de tudo, da vivência de grande parte das realizadoras em organizações feministas.

⁷⁵ Informações retiradas do site *Mujeres em foco*. Disponível em <http://www.mujeresenfoco.com.ar/es/anteriores/>. Acesso em dezembro de 2011.

⁷⁶JUDKOWSKI, *Idem*, p.03.

⁷⁷ Entrevista concedida à pesquisadora no II Festival *Mujeres em foco*, realizado em Buenos Aires em 7 de maio de 2011 (Tradução própria).

Não é desprezível citar, entretanto, que há certa proximidade de algumas integrantes da equipe do Mujeres en foco com as pautas de gênero. Andrea Voria, coordenadora de programação do festival, por exemplo, é autora do livro *Conversaciones en la ciudad desde una mirada de género*", além de ter um percurso institucional: foi colaboradora da Área de Salud y Servicios Sociales del Instituto de la Mujer em Madri e consultora do Observatorio de Violencia contra las Mujeres, ligado ao Conselho Nacional das Mulheres. Valeria Pertovt, coordenadora de comunicação, é autora de vários artigos jornalísticos sobre eventos e produções ligadas à temática de gênero, além de integrar a equipe da ONG Fundación Kine Cultural y Educativa voltada para a inclusão cultural de jovens.

Considerando essa diferença que constitui o grupo realizador do Mujeres en foco, o evento apresenta certa continuidade com relação às iniciativas anteriores que vinculavam feminismo ao campo audiovisual na intenção de construir um espaço de convergência de debates. Essa intenção aparece na justificativa de Judkowski para a criação do festival:

*Parecia-me que faltava um espaço de encontro dessas realizações e que se se poderia fundir em poucos dias muita coisa que estava sendo feita sobre as mulheres e que ainda permanecia desconhecida, porque os espaços comerciais não permitem essa difusão. Então me ocorreu esse festival (...)*⁷⁸.

Invocam-se ali pautas, discursos e estratégias oriundos da militância feminista. Há o destaque para a importância da linguagem cinematográfica na visibilização e comunicação das hierarquias de gênero, vislumbrando a construção de novas subjetividades para as mulheres, o que confere ao evento um potencial transformador:

*A linguagem cinematográfica permite romper com o silêncio cotidiano para tornar visível relações desiguais que têm sido naturalizadas entre homens e mulheres. As imagens interpelam sobre condutas, preconceitos e silêncios convidam a pensar novas formas de olhar, de nos olharmos, relacionarmo-nos e reconhecerno-nos na diferença. Desta maneira, permite questionar a obediência, a dependência, a violência e a submissão e refletir sobre os estereótipos e mandatos sociais que as distintas culturas constroem sobre as mulheres.*⁷⁹

É possível identificar, ainda, nessa iniciativa, certo alinhamento com as temáticas norteadoras das políticas públicas atuais, em consonância com as orientações internacionais sobre

⁷⁸ Idem

⁷⁹ “Cine por la equidad de género”. Entrevista de Cynthia Judkowski a Mariana Carbajal. *Página 12*.

equidade de gênero e direitos humanos⁸⁰. Nesse sentido, interrogada sobre as abordagens que organizam os trabalhos apresentados no *Mujeres en foco*, Judkowski esclarece:

*(...) Trabalhamos sobre a desigual participação da mulher no trabalho, o impacto dos processos migratórios, as diferentes formas de violência, as práticas culturais, as práticas dos movimentos sociais, dos coletivos de mulheres que há ao redor do mundo. Trabalhos sobre os problemas de saúde sexual e reprodutiva, sobre temáticas de infância e adolescência. Na Argentina há muita coisa sobre violência, em diferentes partes da Europa há muita coisa sobre imigração, há também temáticas sobre gravidez na adolescência. Na verdade as temáticas são muito variadas, há muito de tudo, com muita qualidade (...).*⁸¹

Este festival tem, portanto, uma programação que vem coincidindo com as demandas das mulheres latino-americanas em termos de política pública. Nele estão inseridas temáticas sistematizadas pelos encontros e conferências locais e internacionais por meio do diálogo entre governos e sociedade civil, em que os primeiros reconheceram pautas estabelecidas pelos movimentos de mulheres durante longo processo de luta por direitos.

Os processos democráticos pelos quais passaram a maioria dos países da região a partir da década de 1980 imprimiram uma dinâmica cada vez mais institucional ao movimento feminista, conforme discorrido anteriormente. Muitos coletivos de mulheres passaram, nas décadas seguintes, a atuar por meio de organizações não governamentais com projetos financiados por recursos públicos, conferências em diferentes instâncias, conselhos de direitos e órgãos governamentais. Esse fenômeno, chamado por algumas militantes e teóricas de “institucionalização do feminismo”, tem viabilizado muitas ações em prol dos direitos das mulheres, mas também, sofrido muitas críticas por parte de tendências que privilegiam a luta direta, distante da chamada burocracia estatal.

É incorreto afirmar, entretanto, que essa é uma vertente totalizante do feminismo na América Latina, pois, cada vez mais, emergem práticas feministas que transcendem ou se contrapõem às atuais políticas de Estado, como os grupos autônomos, os coletivos de tendência anarquista, grupos de lésbicas feministas, as mulheres camponesas de base socialista, etc. Essas tendências contra-

⁸⁰ “Colocar a igualdade de gênero no centro do planejamento e dos orçamentos de desenvolvimento nacional” é uma meta estabelecida pela ONU. Mais informações sobre esses documentos no site ONU Mulheres <http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/onu-mulheres/> Acesso em outubro de 2012.

⁸¹ “Tercera Edición del Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, *Mujeres en Foco*”. *Videos de Telam*. (Tradução própria)

hegemônicas é que tornam evidentes certa domesticação dos movimentos sociais ante os projetos desenvolvimentistas dos Estados latino-americanos na atualidade.

O que cabe ressaltar nessa discussão é o apelo às temáticas ligadas às orientações das políticas públicas de gênero na justificativa dos atuais festivais de cinema de mulheres na Argentina, e também no Brasil e no Chile. Ao fazer essa ressalva, busca-se avaliar a acomodação do caráter crítico e revolucionário das organizações de mulheres que pouco ou nada debatem a ordem política e econômica que faz a gestão do gênero e da pobreza sem atravancar o curso do neoliberalismo e sua política de Estado mínimo. Atentas a esse cuidado, passemos a verificar o tom político dos outros festivais.

Antonella Estevez, diretora do I Festival de Cine de Mujeres, realizado no período de 16 a 20 de março de 2011 em Santiago do Chile, expõe também a proposta do festival de construir um espaço para um “cinema de mulheres e desde as mulheres”. Jornalista, editora de programas na Radio Universidad de Chile, professora de História da Arte e pesquisadora de cinema, Estevez é autora do livro *Luz, Cámara, Transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Ela fez questão de ressaltar durante a primeira edição que, embora o Cine de Mujeres tenha sido construído com a intenção de visibilizar e fortalecer o trabalho das mulheres, ele deve ser um espaço para a participação de todos:

*Este é um festival que não quer deixar ninguém de fora. Esperamos que homens e mulheres possam fazer parte dele. Não só da exibição dos filmes, mas das conversas e reflexões que armaremos em torno dos filmes. Por outro lado queremos ser um espaço onde as atuais e futuras realizadoras (diretoras, técnicas, teóricas, entre outras) possam encontrar inspiração, informação e contatos para ir criando redes que enriqueçam nosso cinema.*⁸²

A preocupação com a participação dos homens é um ponto comum no discurso das organizadoras dos atuais festivais argentino, brasileiro e chileno, selecionados nesse recorte. Ao mesmo tempo em que o grupo de Estevez procurava garantir a participação de homens no público e nas atividades, continuava mantendo, na primeira edição, a restrição para inscrição de filmes dirigidos exclusivamente por mulheres. Já na segunda edição, realizada entre 20 e 25 de março de 2012, houve uma mudança na estrutura do festival, que também passou a aceitar trabalhos dirigidos por homens. Para Estevez, o que determinou esse critério foi o fato de que há filmes muito

⁸² Idem, p. 08

interessantes que colocam as mulheres como tema central e que não são dirigidos por elas, e também por acreditar na necessidade de conhecer diferentes olhares sobre a temática, que, na sua opinião, acabaria enriquecendo os debates propostos no festival⁸³. Assim, alinhou-se ao Mujeres em Foco e ao festival brasileiro Femina, que, sob o discurso da igualdade, da diversidade e da inclusão, modificaram os critérios para inserir a participação masculina na direção de filmes selecionados para as mostras.

Judkowski faz referência à abertura do Mujeres em foco para a inscrição de filmes realizados por homens como um avanço, colocando a necessidade de diálogo e protagonismo conjunto, como é possível verificar na fala seguinte:

*A novidade deste projeto cultural e educativo é a inclusão dos homens nas problemáticas das mulheres, os convidamos para explicitar suas opiniões e suas ideias, acreditamos que as pequenas transformações que possam ser alcançadas tem que ser feita entre todos, trabalhando a partir do diálogo e da reflexão, neste sentido o festival convida homens e mulheres para que sejam protagonistas, criadores e realizadores de suas próprias mensagens, avançando em suas capacidades criativas, evitando a reprodução dos estereótipos e dos modelos de consumo.*⁸⁴

Algo parecido aconteceu também com o Festival Internacional de Cinema Feminino - Femina, realizado no Rio de Janeiro anualmente, desde 2004. Inicialmente, foi pensado como um espaço de visibilidade e comunicabilidade das produções de mulheres. Entretanto, a exigência para a inscrição no festival passa a ser a temática de gênero, dividindo a produção de homens e mulheres em sessões distintas para contemplar também os trabalhos de homens. Como explica a diretora Paula Alves,

Para a mostra competitiva precisa ser dirigido só por mulheres, nem codireção a gente aceita. A ideia é destacar o trabalho das mulheres na direção. Então, eles têm que ser dirigidos por mulheres (...) Tem a “Dividindo a conta”, que é uma mostra de filmes codirigidos por homens e mulheres; tem a “Masculino e feminino”, que começou no segundo festival porque nossos amigos, colegas curtametragistas, começaram a reclamar: “Pô, a gente faz um filme super feminino e não posso passar no Femina porque eu sou homem, isso é um absurdo!”. Daí a gente resolveu abrir essa mostra “Masculino e

⁸³ Entrevista publicada em *VTRCineChileno*.

⁸⁴ JUDKOWSKI, Enfocando a las mujeres. I Festival Internacional “Mujeres en foco” en Buenos Aires. Texto publicado em AMECOPRESS – Información para la igualdad, em 15 de outubro de 2009. Disponível em <http://www.amecopress.net/spip.php?article2610>. Acesso em agosto de 2011.

*feminino”, mas para essa mostra, obrigatoriamente, o filme tem que ter temática feminina. O diretor é homem, então, a ideia é essa, filmes dirigidos por homens com temática feminina, com protagonismo feminino.*⁸⁵

Identificar uma categoria “cinema de mulheres” ou “cinema feminino” torna-se tarefa um tanto complexa com relação às posições desses novos festivais. As organizadoras oscilam entre o critério direção e temática para efetivar a seleção dos filmes a serem exibidos na programação. Assim, acabam identificando como “cinema feminino” ou “cinema de mulheres” os filmes dirigidos por mulheres, mesmo que não possuam temática feminina, e os filmes com temática feminina mesmo não sendo dirigidos por mulheres.

A ideia de incluir os filmes dirigidos por homens nas mostras paralelas aparece, na fala da diretora do Femina, como reivindicação dos homens, o que mostra certa fragilidade com relação à política de localização feminista. O argumento de Judkowski é também questionável, quando menciona o objetivo de inclusão dos homens nas temáticas das mulheres e a abertura do espaço para conferir voz a eles, sem problematizar o lugar da masculinidade.

O cinema vem sendo há muitas décadas uma arte conjugada no masculino, em que as mulheres tiveram entrada por iniciativas não raro subversivas. Muitos enfrentamentos ainda não de ser feitos para que elas gozem junto a eles do mesmo prestígio em relação à sétima arte. Para verificar isso, basta ver como funciona a chamada indústria cinematográfica em toda a sua cadeia produtiva, nas questões relativas à distribuição e financiamento das obras, nas quais as mulheres possuem baixo poder de decisão. O discurso da inclusão de homens diretores nesses eventos soa como algo de pouco proveito porque, a princípio, são as mulheres que querem se incluir num projeto de arte que, desde o seu início, as colocou em uma posição subalterna. O que se coloca aqui não é meramente a recusa da participação de homens nos citados festivais, mas incentivar que façam a contra-hegemonia nos eventos tradicionais de competição. Exatamente onde poderiam desestabilizar o espaço comumente explorado por cineastas sexistas e misóginos.

⁸⁵ Entrevista à pesquisadora durante a realização do Festival na cidade do Rio de Janeiro, 17 de julho de 2011.

Os festivais com produções/realizações exclusivamente de mulheres seriam assim, espaços de resistência e aprendizado para elas. Aos diretores solidários caberia, então, enfrentar o núcleo duro da masculinidade no cinema, quem sabe, tornando-o mais flexível. Seria uma contribuição mais condizente afetar os próprios pares que não raramente recusam a participação de todo e qualquer filme realizado por mulheres. A exemplo do 65º Festival de Cannes (Imagem 04), realizado em maio de 2012, onde não houve sequer um filme dirigido por mulher na mostra competitiva. Naquele evento tradicional do cinema francês, o coletivo feminista LA BARBE tomou uma posição contundente ao verificar a ausência de mulheres na referida mostra. Além de *performances* em Cannes, o coletivo fez publicar no diário *Le Monde* uma carta aberta que dizia que o formato no qual o festival se constituiu fazia ecoar uma mensagem: a de que ele estava apto a dissuadir as mulheres de aspirarem a colocar os pés em um mundo tão fechado como o da direção de cinema⁸⁶.

Imagem 4 – Protesto do coletivo feminista francês LA BARBE em virtude da ausência de mulheres na mostra competitiva do 65º Festival de Cannes, maio de 2012. Imagem retida do site *The Guardian*.



Não se trata, portanto, de afirmar um sujeito inflexível para a política feminista, como problematizado por Butler (BUTLER, 2003, p. 22), mas de questionar certos discursos que enfraquecem os raros espaços de trocas e visibilidade das mulheres por meio de discussões sobre a

⁸⁶ La Barbe and signatories. Tradução do francês publicada em *The Guardian*. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/may/15/cannes-film-festival-men-open-letter> Acesso em dezembro de 2012.

inclusão masculina, incidindo na perspectiva relativista, desfocando assim, a política de localização feminista.

Nesse sentido, as tensões e transformações que perpassam o entendimento sobre o sujeito do feminismo podem ser invocadas para abordar a participação dos homens nas práticas feministas⁸⁷. Trata-se de uma questão de coerência: se o feminino e o masculino são construções sócio-históricas, como já ressaltado no início desta pesquisa, não cabe afirmar o sexo como determinante do olhar, da posição política ou da crítica social. Entretanto, se o objetivo desses eventos pretendia seguir a estratégia da política localizada, com foco na visibilidade da produção das mulheres e na construção de um espaço de reflexão sobre a experiência feminina no cinema, há que se pensar o esvaziamento de sentido político desses festivais, quando se modificam os pressupostos fundamentais que conferiram vida a eles.

As propostas do evento mexicano Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión vão também ao encontro da construção de um espaço comum para as mulheres que trabalham com o audiovisual. De acordo com a organização desse festival, realizado na Cidade do México desde 2004, a mostra pretende

*Estabelecer uma rede de contato entre as mulheres que trabalham com estes meios para fomentar o intercambio de ideias e promover a comunicação e o desenvolvimento das mesmas (...)*⁸⁸

A diferença percebida entre a mostra mexicana e os festivais argentino, chileno e brasileiro, mencionados há pouco, está no destaque para a definição de cinema/vídeo de mulheres. Naquele, a política de localização recai no sujeito que dirige o audiovisual, enquanto nos últimos três o recorte está na temática dos trabalhos. Importante ainda lembrar que a Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión é realizada por uma organização feminista com longa existência: a Asociación de Mujeres en el Cine y la Televisión, seção mexicana da Women in Film and Television International, rede mundial que agrupa associações nacionais de mulheres profissionais de cinema, vídeo e televisão.

Essa agremiação data de 1973 e foi iniciada por um grupo de mulheres de Los Angeles⁸⁹, sendo que hoje possui grande número de associadas. A diretora do festival é Catherine Bloch,

⁸⁷ Como, por exemplo, as reflexões de Claudia Lima Costa (2002), Daniela Manini (1995/1996) e Sônia Maluf (2005)

⁸⁸ Informação retirada do site da Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y La Televisión. Disponível em <http://www.mujerescineytv.org/> Acesso em dezembro de 2012.

também subdiretora de pesquisa da Cineteca Nacional do México, e acumula muitas participações em eventos sobre a relação cinema e mulheres. É possível, portanto, que, com essa tradição, alguns pressupostos feministas da política localizada das décadas de 1970 e 1980 tenham permanecido na realização desse festival, primando ainda pelo fortalecimento das redes de mulheres e pela perspectiva feminina.

A questão da diferença do olhar detrás da câmera, tão recorrente nas iniciativas da década de 1980, cede lugar nos festivais atuais para os seguintes discursos: a necessidade de criação de espaços de exibição de trabalhos que estão fora do circuito cinematográfico e o alinhamento às pautas das políticas públicas de combate à violência contra as mulheres e a promoção da igualdade de gênero. Apesar disso, não podemos falar de uma linearidade temporal absoluta, pois é possível verificar que essas duas perspectivas movimentam-se em alguns eventos e em alguns momentos, sendo possível, ainda, identificar aspectos do feminismo da diferença em práticas discursivas atuais.

A primeira edição do *Mujeres en el cine y la television* em 2004, por exemplo, contou com uma conferência intitulada “El mercado de cine y televisión de mujeres”, ministrada por Debra Zimmerman, diretora executiva da *Women Make Movies* – organização estadunidense caracterizada como multicultural e multirracial que facilita a distribuição, promoção, produção e exibição de filmes e vídeos independentes feitos por mulheres⁹⁰. Questionada se era possível apontar uma diferença entre trabalhos de realizadoras e realizadores, ela respondeu convicta:

*Absolutamente. Muita gente tem dito que não existe, mas não é possível. A sensibilidade, a experiência, a fantasia são diferentes, é algo natural, e parece incrível que, como mulher, você veja um filme realizado por outra mulher e sinta, perceba a visão. Os filmes são como sonhos profundos, e é reconfortante poder apreciar o sentir de alguém do mesmo gênero.*⁹¹

Contrariamente às perspectivas dos atuais festivais de mulheres, que falam de olhares femininos independentemente do sexo, o discurso de Zimmerman distancia-se das teorias feministas que questionam o determinismo biológico. Atribuir às mulheres características diferenciadoras

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Maiores informações sobre essa organização podem ser obtidas no site da mesma, disponível no endereço <http://www.wmm.com/index.asp> Acesso em maio de 2012.

⁹¹ Absolutamente machista la indústria del cine en EU: Debra Zimmerman. Trecho de entrevista a *La Jornada*, disponível em <http://www.jornada.unam.mx/2004/08/01/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1> Acesso em setembro de 2012.

supostamente naturais, como a sensibilidade e a fantasia, tangencia o já citado feminismo da feminitude, e acaba estabelecendo e mantendo o imaginário fundado no binário sexual.

A articulação atual entre os festivais de cinema de mulheres e as pautas das políticas públicas fica evidente, por exemplo, na explicação de Judkowski sobre a tematização do Mujeres em foco:

*(...) A proposta é muito heterogênea, o festival é um espaço de circulação de produções que não estão dentro do circuito comercial, de modo que a ideia é estimular esses diretores que não são muito conhecidos (...) Acredito que este é um momento mais que propício para o festival, a questão das mulheres na política, a lei do matrimônio igualitário, a luta pelo aborto seguro e gratuito, é um contexto e cenário que dá para sustentar e multiplicar o festival.*⁹²

Embora tal perspectiva esteja presente de alguma forma em todos os eventos atuais (até porque os editais de financiamento acabam levando os projetos a se adequarem a seus critérios), é preciso destacar que há diferença entre os festivais com relação aos objetivos, o contexto local, e a acumulação profissional e política de suas coordenadoras. Dessa maneira, a utilização dos espaços de exibição de filmes pode assumir um caráter mais ou menos mobilizador do público que se quer atingir.

Nesse sentido, a ausência de uma política explicitamente feminista a orientar essas iniciativas acaba, em certos casos, produzindo um emaranhado de sentidos muitas vezes ininteligíveis às próprias mulheres que vivenciam as consequências das opressões de gênero. Esse talvez seja um desafio que ainda precisa ser superado: diminuir a distância entre a arte, a prática política e “o povo”, já que a separação entre eles é apenas uma frágil formalidade moderna.

A posição de Natural Arpajou, ganhadora do prêmio de melhor curta da primeira edição do Mujeres em foco é significativa para analisarmos o desconhecimento da política feminista e sua associação à prática de exclusão negativa por grande parte das mulheres que trabalham na área audiovisual. A diretora de *Ana y Mateo*, diante da pergunta de quem poderia participar do festival, argumentou em um programa de televisão: “Eu sou muito igualitária, não sou feminista, e acho

⁹² Comenzó la 3era edición del festival de cine Mujeres en Foco. Publicado em Videos de Telam em 05/06/2012. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kQeLG9ITpD0> Acesso em agosto de 2012.

ótimo ter homens no festival. O olhar feminino é sim diferente, desde a criação até o de quem assiste. Meu curta é hiperfeminino (...)”.⁹³

Há nessa afirmação um movimento dúbio, que faz emergir um discurso igualitário e agregador, ao mesmo tempo em que fixa uma diferença essencializada de uma suposta perspectiva feminina. Assim, a diferença é tomada como fim em si mesma, sem deixar espaço para a leitura política de um festival de cinema de mulheres, que em tese, deveria servir a uma problematização do feminino como essência e por outro lado como fator de opressão. Aspectos que Arpajou parece desconsiderar completamente em sua contraditória pretensão igualitarista.

Críticas feministas do campo da história da arte como Karen Reiman e Inda Saénz (2007) tem debatido a negação do feminismo nas produções artísticas de mulheres e suas considerações podem ser utilizadas para pensar também o caso desses festivais. Para essas autoras há um receio por parte das artistas de que seus trabalhos sejam rechaçados, associados a estereótipos dogmáticos ou ao ódio pelo sexo masculino. O resultado negativo de tal entendimento seria que todos esses trabalhos acabam ficando “fora do campo de interpretação por falta de elementos analíticos para abordar esses aspectos” (REIMAN e SÁENZ, 2007, p. 09).

Assim, falar em mulheres sem problematizar a complexidade que a desigualdade de gênero assume nas diferentes sociedades torna-se tarefa inócua na perspectiva política feminista crítica. Ainda com relação ao esquecimento histórico do feminismo como política transformadora e não apenas como ganhos pontuais de equiparação para as mulheres, Rago (RAGO, 2001, p. 60) ressalta que:

Aceita-se, em geral, que as mulheres obtiveram inúmeros espaços sociais antes inexistentes ou proibidos para elas, que conquistaram muitos cargos importantes, que provocaram muitas mudanças nas relações de gênero, mudanças que, por sua vez, afetaram a própria maneira de ser homem e de pensar. Contudo, poucas vezes o feminismo é invocado como sendo o produtor principal das mudanças positivas. Essas constatações têm levado a se tentar entender por que à entrada maciça das mulheres na esfera pública, sobretudo nos últimos 30 anos, à decorrente “feminização da cultura”, isto é, à incorporação crescente de valores, ideias, formas, concepções especificamente femininos pelo mundo masculino, não correspondeu uma crescente valorização do feminismo, tanto quanto uma incisiva adesão a ele, seja

⁹³ Mujeres em foco: festival de cine de gênero. A partir del lenguaje audiovisual crean un espacio de encuentro. Publicado em 04/06/2012 por TVPublicaArgentina. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=ruiTiz_EMxs Acesso em agosto de 2012.

se for considerado um conjunto de ideias que reivindicam os direitos da mulher, seja como referência às práticas e lutas que eclodiram e têm eclodido na sociedade.

A dinâmica de negação ou “esquecimento” do feminismo é observada com certa recorrência nos debates e nas entrevistas com realizadoras que participam dos festivais, que muitas vezes encontram nesses espaços uma possibilidade de divulgação de seus trabalhos, mas não se identificam com a proposta feminista. Nesse sentido, as mesas de debate promovidas nesses eventos diferenciam-se em quantidade e qualidade, dependendo de cada edição e de seus/suas participantes. Alguns festivais primam por construir debates nos quais convirjam a relação cinema e feminismo, por vezes contemplando o viés latino-americano; outros realizam mesas não vinculadas aos temas eleitos para suas realizações, sendo que o diferencial do trabalho permanece limitado ao sexo da realizadora. A descrição a seguir de algumas mesas em sua composição e temas cumpre o papel de situar vinculações e desvinculações entre cinema e feminismos nos atuais festivais.

Durante a primeira edição do *Mujeres em el cine y la television*, é claramente nítido o viés feminista construído pelas organizadoras. Podemos citar: a mesa redonda *La mirada feminina em la creación audiovisual*, que contou com a participação de María Novaro, considerada uma cineasta que prioriza as mulheres como tema central de suas trabalhos. Nessa proposta, houve ainda a apresentação do livro *Mujeres y cine en América Latina*, da pesquisadora feminista Patricia Torres San Martín. Várias mulheres ali presentes como participantes das mesas eram, assumidamente, comprometidas com as discussões feministas sobre cinema e mídia, de modo que se garantiu um debate embasado em uma prática e uma pesquisa militante. Na sua segunda edição, em 2005, esse viés permaneceu por meio da mesa redonda *Documental de mujeres mexicanas, memoria y perspectiva*, que, dentre outras pessoas, contou com a diretora e professora de cinema Marcela Fernández Violante e a pesquisadora feminista Mária Millán, autora de muitas pesquisas no campo, inclusive do livro *Derivas de um cine en feminino*.

As mesas realizadas durante o *Femina* se constituíram por uma linha menos acadêmica, já que não constam nos registros daquele festival a participação de núcleos de estudos feministas especificamente ligados às temáticas de cinema. Entre os seus apoiadores/financiadores não há menção a universidades, como ocorre no festival mexicano (Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM) e no festival chileno (Universidad de Chile).

O engajamento com o feminismo no *Femina* se deu majoritariamente pela participação de profissionais atuantes em organismos internacionais ou em órgãos governamentais, a exemplo da mesa “Estereótipos Femininos nos Meios de Comunicação”, realizada durante sua primeira edição, que contou com a presença de Ana Falu da Unifem (Fundo de Desenvolvimento das Nações Unidas para a Mulher). Outras mesas ali instaladas seguiram essa proposta com a participação de militantes engajadas: A mesa “Mulher e Política Cultural”, com a presença da então ministra Nilcea Freire, a mesa “Sexualidade Feminina na Linguagem Cinematográfica”, na segunda edição, com Schuma Schumacher, da Articulação De Mulheres Brasileiras e Redeh⁹⁴. Foi possível identificar também a participação de mulheres ligadas a outros festivais de cinema feminino de diferentes localidades, como Chiara Dacco, programadora do festival francês de mulheres Film de femme (6ª edição), Ana Cruz Navarro (2ª edição), diretora da Cinemateca do México e Cynthia Judkowski, diretora do *Mujeres en foco* como membro do júri da sua recente 9ª edição, o que pode ser visto como início de construção de uma conexão entre aportes feministas sobre cinema de diferentes lugares.

Na primeira edição do Festival de Cine de *Mujeres* realizado no Chile pode ser percebida certa filiação para com a temática feminista. Segundo a programação disposta no folheto do evento, foram realizadas as seguintes mesas: “La mirada feminina en el mundo del cine”, composta por Sonia Montecino (antropóloga – Professora da Universidad de Chile) e Paola Lagos (professora da Universidad de Chile na área das artes visuais e realizadora documental), a mesa intitulada “El ser mujer y creadora audiovisual”, composta por Margarita Marchi (profissional da área de maquiagem, diretora da Escuela de Artes y Oficios de Cine) e Viviana Erpel (produtora audiovisual).

É possível dizer, portanto, que, embora não se tenha mencionado o feminismo nos títulos das mesas, os debates promovidos na primeira edição giraram em torno de questões a ele correlatas, como o lugar das mulheres na direção e o olhar feminino no processo de produção cinematográfico. Já na segunda edição, é possível perceber certo alinhamento dos debates com as temáticas das políticas públicas para mulheres, como as mostras do *Mujeres en foco*. Além de discussões mais técnicas, foram realizados nesse ano dois eixos de debate de filmes: “Derechos reproductivos y aborto terapéutico en Chile”, com a participação de Natalia Flores, do Observatorio de Género y Equidad e *Mujeres y el Mundo Laboral*. Foi prevista ainda a realização do CineForo, com os seguintes debates: “Genero y Sexualidades”, com a presença de pesquisadoras acadêmicas e/ou

⁹⁴ ALVES e CERVEIRA. Catálogo *Femina em debate*, edições 2007, 2008 e 2009. Rio de Janeiro. Instituto de Cultura Femina, 2010, p.80.

ligadas à órgãos governamentais, como Carolina Franch, do Centro de Estudios de Género de la Universidad de Chile, Lorena Fries, diretora do Instituto de Derechos Humanos e Natalia Flores do Observatorio de Género y Equidad, além de Cristian Cabello da CUDS - Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual.

Com relação às imagens utilizadas pelos festivais, há ainda esforço em estabelecer uma identidade diferenciada por meio artes que compõem seus materiais divulgação. São imagens que comunicam pela interação de signos femininos com elementos campo cinematográfico. Na logomarca (Imagem 5) que ilustra material do Mujeres em foco, por exemplo, é possível verificar essa interação: um perfil feminino todo preenchido por rolos de filmes em movimento dinâmico. As fitas de celuloide saem dos lábios da mulher e expandem-se por sua cabeça, espalhando-se no seu exterior na forma de cabelos coloridos. Todas essas cores dizem respeito à multiplicidade que compõe a categoria mulheres e suas produções, vislumbrada na citação de Judkowski que abriu este capítulo.



Imagem 5 – Arte que ilustra os materiais do Festival *Mujeres en Foco*, realizado em Buenos Aires desde 2010. Retirada do site do Festival Mujeres em Foco.

Imagem 6 – Arte que ilustra os materiais do Festival Cine de Mujeres, realizado em Santiago desde 2011. Retirada do site do Festival Femicine.



1^{er} Festival de cine de MUJERES

O Festival de Cine de Mujeres, por sua vez, a exemplo da imagem ao lado (Imagem 06), radicaliza no signo feminino ao metamorfosear o celuloide em um sapato de salto alto vermelho, fetiche sensual que rendeu tributos às divas

do cinema. Perspectiva essa que já foi alvo da crítica feminista de cinema nas décadas passadas, ao discutir a objetificação das mulheres pelo olhar masculino.

Esse tipo de significação do feminino percebida de forma despolitizada é um problema para as abordagens como as de Lauretis (1994, p. 206), por exemplo, que localizou a exaltação do feminino e da feminilidade como um tipo de deficiência do pensamento feminista. Essa autora critica o conceito de gênero apresentado como diferença sexual a-histórica, que confere continuidade ao patriarcado ocidental ao retomar sua oposição conceitual oriunda dos discursos culturais dominantes e suas narrativas fundadoras. Essa exaltação da diferença pelas marcas da sexualidade encontram, em Lauretis, várias limitações, dentre elas a de diferença sexual, que é o elemento base do discurso da imagem em questão. Isso porque esse conceito

Confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (...) o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres (...). A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (Ibidem, p. 207)

Imagem 7 – Arte que ilustrou a 5ª mostra do Festival *Femina*, realizado na cidade do Rio de Janeiro em 2008. Retirada do site do Festival *Femina*.



O *Femina* investe em imagens mais delicadas, como a mostra a arte ao lado (Imagem 07), com o predomínio da suavidade, da alegria e da fantasia, tanto nos traços dos desenhos quanto nas cores - quiçá numa tentativa de atribuir ao campo cinematográfico um sentido socialmente estável sobre as mulheres: apesar de estarem atrás das câmeras não há ameaças a sua feminilidade – sentido esse também presente na imagem do festival chileno acima (Imagem 6). São recorrentes, ainda, as imagens de borboletas que ilustram suas publicações, cujo sentido remete ao pensamento e à liberdade.

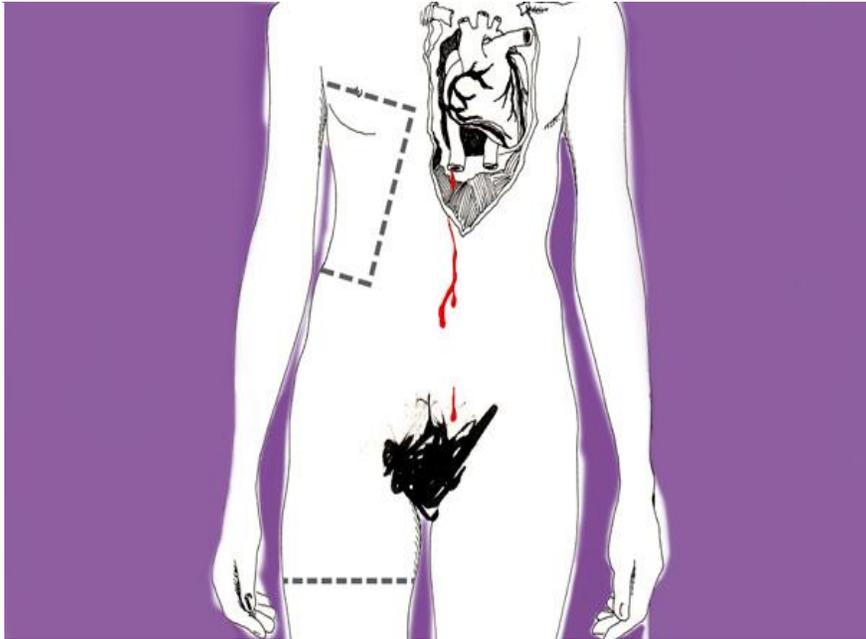
A arte de divulgação da Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión é bastante diversificada e varia de acordo com a temática de cada edição, mediante a utilização de diferentes criações artísticas de mulheres relacionadas com a temática feminina. Na edição de setembro de 2008 a imagem ao lado (Imagem 8) trabalhou também os elementos da



Imagem 8 – Arte de divulgação da 5ª edição da Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión, realizada da Cidade do México em setembro de 2008. Retirada do site da Muestra Mujeres en el Cine y la Tv.

tecnologia audiovisual interagindo com um rosto feminino, que traz um resultado futurista para o evento, como que remetendo à ideia de uma nova etapa de criação para as mulheres ao mesmo tempo em que a grande quantidade de lentes suscita certa multiplicidade de olhares.

Imagem 09 – Arte de divulgação da 7ª edição da Muestra Internacional de Mujeres em el Cine y la Televisión, realizada na Cidade do México em dezembro de 2010. Retirada do site da Muestra Mujeres en el Cine y La Tv.



Já a arte selecionada para a Mostra (Imagem 09), realizada no período 4 de dezembro de dialogou com o tema Direitos Humanos, proposto pelo festival, com destaque para a questão da violência as mulheres. Assim,

a ilustração escolhida foi a de Guadalupe Sánchez Sosa, intitulada *No a la violencia contra las mujeres*⁹⁵. Essa imagem traz a figuração de um corpo semidissecado, com vestígios de intervenções cirúrgicas, cujo coração está descolado, encaixado em um corpo sem vida, isento de feminilidade e de potência.

Interessante aqui destacar também a ilustração que divulgou a 8ª edição do Femina (Imagem 10) e com a qual podemos fazer uma aproximação das noções feministas sobre a memória feminina: uma mulher encontra-se compenetrada na organização de grande quantidade de fotografias de mulheres e crianças sobre uma parede. O discurso dessa imagem é muito conectado à dinâmica das práticas femininas da memória, já estudadas por autoras feministas no intuito de construir alternativas às invisibilidades das narrativas históricas tradicionais para com as mulheres.

⁹⁵ Página da Muestra Internacional de Mujeres em el Cine y la Televisión..



Imagem 10 – Arte que ilustrou os materiais de divulgação da 8ª edição do Femina, realizada em julho de 2011 na cidade do Rio de Janeiro. Retirada do site do Festival Femina.

Por exemplo, a historiadora Michelle Perrot, tendo em vista as vivências das mulheres francesas no século XIX, mostra como a historiografia tradicional privilegiou o público, espaço culturalmente estabelecido como masculino (PERROT, 1989, p. 09-18). Se as cidades tributárias do modelo ocidental do século XIX eram espaços sexuados, onde as mulheres das classes abastadas estavam inseridas como ornamentos - e as mulheres das classes populares como ameaça à ordem social/sexual - essa divisão também se expressa no nível da memória em sua validade histórica. A memória das mulheres, constituída dos mínimos, dos pequenos objetos domésticos, perpassada pelo cuidado com o outro, constitui-se culturalmente voltada para o íntimo, para a família, para o privado, e, de maneira indagadora, torna-se fundamental para o registro do passado, emergindo como uma dobra nas narrativas mestras.

No entanto, no decorrer desse festival, pouco se enxergou uma amarração dessa proposta de cuidado da memória, que se evidencia no folder, com as atividades ali desenvolvidas. Nem os debates propostos, nem os filmes exibidos foram tratados com a devida politização suscitada pela imagem das mulheres como guardiãs da memória, assim como os espaços de debate foram pouco focados no coletivo e na resistência ao regime político patriarcal. Nesse sentido, é válido insistir na fragilidade política que a ausência de uma vertente feminista coerente e alinhada a um projeto político de cultura e sociedade promove, reduzindo o potencial transformador desses festivais.

Recentemente a imagem da página oficial do Femina foi modificada, e como pode ser visto na figura abaixo, que ilustra os materiais da 9ª edição do festival (Imagem 11), passa a apresentar uma jovem vestida de branco levando uma pomba também branca em cada mão. É explícito na

mensagem o discurso pacifista e conciliador que privilegia o foco da igualdade e da ausência de conflitos.



Imagem 11 – Arte de divulgação da 9ª edição do Femina, realizada na cidade do Rio de Janeiro em julho de 2012. Retirada do site do Festival Femina.

A não vinculação explícita da organização do festival com a militância e aporte teórico feminista não o distancia, entretanto, da perspectiva do movimento. O objetivo de um espaço comum para exibição de trabalhos que abordam questões exclusivas das mulheres no cinema pode ser considerado por si só uma política feminista de visibilidade e informação. Tal aproximação também se dá por meio da elaboração dos fóruns de debates antes elencados, que, muitas vezes, contam com a presença de mulheres ligadas ao movimento feminista - militantes, gestoras e/ou acadêmicas. Por entre tantas falas, textos e imagens cabe ainda atentarmos para o nível de envolvimento para com a perspectiva latino-americana exercitada nesses festivais.

2.2.2. O olhar para a América Latina

Diante da quantidade e diversidade de filmes e debates que circulam nos atuais festivais de cinema de mulheres analisados nessa pesquisa, uma questão que não pode deixar de ser abordada é o nível de comprometimento político desses eventos com os feminismos latino-americanos. Mais que um projeto estético e político de resistência à indústria cinematográfica e à colonização cultural enterrado nos anos 1960/70, o foco na América Latina por parte das abordagens cinematográficas e feministas é uma prioridade para essa pesquisa, uma vez que é seu recorte político/espacial.

Conforme discorrido, os feminismos latino-americanos se construíram em fóruns locais e regionais (principalmente os Enflacs) no sentido de empreender a luta das mulheres em conexão com a problemática vivenciada em situações de subdesenvolvimento, ausência de democracias ou democracias frágeis, falta de políticas públicas, abismos econômicos, sociais, raciais e étnicos que configuravam a realidade latino-americana em que se davam as opressões vividas por elas. Apenas um movimento que partisse das próprias pautas e agendas que emergiam das múltiplas realidades das mulheres dessa região teria de fato uma perspectiva autônoma e capaz de produzir respostas no sentido de dirimir toda uma cadeia de agentes (economia dependente, objetificação dos seus corpos, violência, desemprego, baixa escolarização, pobreza, supremacia racial e étnica, dentre outros) que dotam de complexidade as tentativas de emancipação das mulheres. Tratou-se, nesse processo, de imprimir uma perspectiva latino-americana ao feminismo, a qual será buscada na análise dos festivais em discussão.

Não se trata, porém, de mera afirmação de um feminismo resumido no aspecto corporal/emocional das mulheres, colado ao discurso da experiência originária, mas de buscar aproximações para com a política localizada de descolonização do feminismo, abordada no capítulo anterior. Isso porque, investir em uma suposta essência latino-americana promove a continuidade do binarismo etnocêntrico, que opõe a racionalidade do feminismo dos países do Norte ao feminismo emocional/corporal dos países do Sul. Obviamente que a abordagem aqui realizada não pretende tal repetição, mas, como propôs a teórica francesa radicada no Chile Nelly Richard (2009, p.03), trata-se de exercitar as narrativas desde as próprias experiências feministas latino-americanas como “instrumento crítico de reconceitualização do saber”.

O lugar do feminismo latino-americano é, assim, reivindicado nesta análise, como destabilizador dos discursos apagadores da diversidade das mulheres e seus saberes, na medida em que problematiza seu lugar de objeto de estudo e/ou dados de pesquisa para a produção do conhecimento cientificamente validado nos países do centro. Esse feminismo propõe, portanto, produzir significações próprias sobre as diferentes realidades das mulheres que vivenciam a diversidade dessas experiências. Explicita-se aqui uma vinculação com a proposta epistemológica pós-colonial, que vislumbra a descolonização do conhecimento, desvelando como as representações textuais e imagéticas dos sujeitos sociais constituídos como “os outros” se convertem em uma forma de colonialismo discursivo que não apenas dá conta de uma realidade, mas também a constrói (NAVAZ e CASTILHO, 2008, p. 08).

Levando em consideração o fato de que os festivais em questão são internacionais e, portanto, abertos a exibição de trabalhos de diversas partes do mundo, o que cabe aqui verificar é a possível abertura à perspectiva latino-americana conferida em cada um deles, ou seja, quais linhas teórico-políticas embasam seus debates e programações. Isso significa interrogar as práticas discursivas que perpassam esses eventos, perscrutando os sentidos que os vinculam ou os distanciam dos aportes pós-coloniais, tanto com relação às falas de suas diretoras quanto com relação às temáticas dos filmes exibidos em suas mostras. Assim, não se trata apenas de quantificar o número de trabalhos produzidos por mulheres latino-americanas, mas as temáticas que os perpassam, os sujeitos que falam por meio de suas câmeras, as subjetividades que circulam por entre suas imagens.

Durante a segunda edição do festival argentino *Mujeres em foco*, várias temáticas comuns ao feminismo latino-americano⁹⁶ apareceram por meio dos filmes ali exibidos. Nesse sentido podem ser citados os seguintes trabalhos: *Justicia nuestra, mujeres indígenas latinoamericanas y el acceso a La justicia*, de Iris Disse (Equador, 2009); *Quién te cuida*, de Muriel Rébora (Argentina, 2009); *Sexo, dignidad y muerte*, de Lucrecia Mastrangelo (Argentina, 2010); *Tejedoras de Paz*, de Joana Galindo e Diana Cuéllar (Colômbia, 2007); *Violencia sexual y violencia de género em el terrorismo de Estado*, de Amaranta Telva González (Argentina, 2010), o curta de animação *Violeta*, de Viviana Bohorquez Monsalve (Colômbia, 2010) e o documentário da argentina Cristina Raschia, *Memórias de un escrito perdido* (2010). O último compõe também a filmografia analisada na segunda parte desta pesquisa.

Os filmes que compuseram a programação desse festival promoveram intensa circulação de temáticas feministas latino-americanas, dentre as quais podemos citar: a questão das dificuldades das mulheres indígenas em acessar a justiça, a exploração do trabalho das mulheres migrantes, a violência contra as mulheres prostitutas, os efeitos dos conflitos armados na vida das mulheres dos povoados andinos, o feminicídio e as memórias das mulheres que vivenciaram a militância política, a prisão e as torturas durante as ditaduras. Entretanto, as mesas de debate realizadas nessa edição, sinalizam, de maneira exemplar, a dificuldade de se cumprir um debate consistente ante as temáticas propostas: Mulheres e saúde, Mulheres e migração, Mulheres e práticas culturais, Mulheres e formas de violência, Mulheres e trabalho, etc.

⁹⁶ O feminismo latino-americano é pensado aqui na perspectiva ressaltada por Gargallo (2004, p. 194), segundo a qual não é possível dissociar o patriarcado contemporâneo do racismo, do colonialismo e do capitalismo.

Ainda que os filmes selecionados tenham abordado em seus enredos as diferentes vivências das mulheres na América Latina, a maioria das profissionais convidadas para as mesas da segunda edição não apresentaram uma discussão de fôlego sobre a importância do próprio festival para o cenário político de desigualdades no qual se desenvolvem as sociedades latino-americanas. Esse é um indício de certo distanciamento da organização do festival para com a política feminista latino-americana, cuja abordagem poderia ser extremamente pertinente para expor o caráter sexista e colonizador que perpassa os problemas abordados nos filmes.

Uma questão que merece ser aqui relatada como exemplo da ausência de abordagens feministas voltadas para a América Latina foi a condução da discussão sobre o lugar das mulheres na produção cinematográfica, realizada no terceiro dia daquela edição. A mesa era formada por quatro realizadoras: Ellen-AustriLundby (Noruega), Charlotte Sieling (Dinamarca), Muriel Rébora (Argentina), Tania Fontenele (Brasil) e Magdalena Ripa Alsina, técnica de produção, representante do Sindicato de La Industria Cinematografica Argentina - SICA.

Alsina iniciou sua fala personificando o tema, dizendo que nunca encontrou problemas em seu percurso profissional por ser mulher, e que seus colegas de equipe eram seus amigos. Já o debate entre as quatro diretoras ficou claramente dividido: as duas primeiras (a norueguesa e a dinamarquesa) não compactuavam com a ideia de invisibilidade/dificuldade feminina no cinema, mas as duas últimas (a argentina e a brasileira) destacaram várias dificuldades em suas falas. Nesse sentido, a diferença regional ficou um tanto evidente naquela discussão, parecendo que as diretoras nórdicas viviam uma realidade edênica e as latinas o outro extremo. O problema, mais uma vez, foi a ausência de um fio condutor da conversa, restando distintas opiniões “soltas”, sem um propósito político norteador.

Assim, em todas as discussões empreendidas nas mesas da segunda edição do *Mujeres en Foco*, não houve, por parte da organização do evento e de seu público, a menção ou mesmo a tentativa de se fazer uma correlação entre as temáticas dos filmes exibidos, o contexto político latino-americano e as dificuldades das mulheres que integram o cinema local⁹⁷. É possível dizer que os debates fomentados durante esse evento, assim como a maioria das atividades desse tipo desenvolvidas nos outros festivais atuais aqui analisados, silenciaram sobre o feminismo e sobre a América Latina, sendo que a palavra feminismo não aparece sequer nos seus materiais.

⁹⁷ Análise com base na observação pessoal do debate em questão durante o II *Mujeres en Foco* em Buenos Aires.

Talvez pela tradição das próprias teorias feministas de cinema, analisadas a partir da realidade europeia ou norte-americana, ou mesmo pela tradição e pioneirismo dos festivais de cinema feminino nesses países, a dinâmica dos eventos sobre cinema de mulheres nos países latino-americanos analisados é gerada, em sua maioria, com vistas aos modelos do Norte. A estética do evento, as seleções dos filmes, as temáticas das mesas muitas vezes distanciam-se da realidade local, embora nunca consigam isentar-se completamente dela.

Não é desprezível dizer, por exemplo, que o festival brasileiro Femina tenha surgido após a participação de sua diretora em dois outros eventos europeus: Films de femmes, na França e Image di donne na Itália, onde exibiu seu curta-metragem *Meninas* (1997), e ainda após sua experiência na organização do festival alemão Femme Totale⁹⁸. Assim, nas palavras de Alves, o Femina

*é inspirado nesses festivais europeus, que já existiam há muito tempo (...) na Europa, em um momento em que o movimento feminista estava acontecendo e a produção feminina estava crescendo. As mulheres estavam entrando muito na direção de filmes naquele momento.*⁹⁹

No mesmo sentido, Antonella Estevez lembra que o festival chileno Cine de Mujeres (Femcine) foi pensado a partir das ideias de Sandrine Crisostomo, uma francesa que atualmente mora no Chile e que trouxe informações sobre os festivais daquela região, levando-a a perceber que os festivais de cinema de mulheres aconteciam em muitos países do mundo e que no seu país não havia nenhuma iniciativa nesse sentido¹⁰⁰.

Como já mencionado, os festivais de cinema de mulheres em geral são inspirados em eventos europeus, o que em si não significa um problema, mesmo porque se trata de uma arte de linguagem universal. O que deve ser questionado nesse tópico é a adequação dos eventos realizados na América Latina às suas realidades locais e as demandas dos feminismos latino-americanos em suas pautas democraticamente eleitas.

Retomando as programações do festival chileno Femcine, vemos que sua primeira edição contou com mesas mais gerais, que focaram a discussão recorrente sobre o olhar feminino no cinema. As categorias “Mostra nacional” e “Foco nas novas realizadoras argentinas” exibiram alguns filmes que podem ser localizados na perspectiva dos feminismos latino-americanos, mas não

⁹⁸ Entrevista à pesquisadora.

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ Entrevista para *VTRCineChileno*.

houve também, ao menos na programação prevista nos materiais impressos e nas entrevistas com as organizadoras, abordagens teóricas ou análises com base naquelas temáticas. Dentre eles destaco: *El niño pez*, de Lucia Puenzo e *Por tu culpa*, de Anahí Berneri, ambas argentinas, e *Santas Putas*, da chilena Veronica Quense¹⁰¹.

A sessão “Retrospectiva Lourdes Portillo” foi a que mais fez a conexão com a América Latina durante a segunda edição do festival chileno, o que não surpreende, uma vez que essa diretora chicana possui uma militância feminista no cinema bastante voltada para as questões sobre imigração e violência com foco nas mulheres¹⁰². Seu documentário *Señorita extraviada*, que também integra a filmografia analisada nesta tese, por exemplo, pode ser considerado um dos primeiros documentários que abordam o feminicídio na fronteira EUA/México.

Na segunda edição, como visto anteriormente, o festival chileno Femcine passa a priorizar nas mesas as temáticas alinhadas às políticas públicas para mulheres por meio dos debates de filmes específicos intitulados “Diálogos”, com debatedoras e temas locais, mas, ainda assim não mencionando o feminismo em suas propostas. Entretanto, há um número maior de filmes com proximidade a esse movimento latino-americano, como os curtas: *En boca de todas*, das argentinas Laura Canizo, Ana Navia, Luciana D’Andrea e Mariana Zayas; *Detrás del muro*, da também argentina Eleonora Menucci, *El valor de las mujeres*, da nicaraguense Rossana Lacayo; *E’ckwe quiere decir Colibri*, da colombiana Mónica Maria Mondragón; e os longas chilenos *Os ecos de las canciones*, de Antonia Rossi, *El tesoro de América, el oro de Pacua Lama*, de Carmen Castillo, *Hija*, de Maria Paz González, *La espera*, de Francisca Fuenzalida, *Lucia*, de Niles Atalah, *Newen Mapuche*, de eIena Varela, *Morir de pie*, de Jacaranda Correa, *Tres mujeres lindas*, de Margarita Poseck e Eugenia Poseck; e os longas mexicanos *Lluvia de luna*, de Maryse Sistach, e *Mi vida dentro*, de Lucia Gajá.

Esses filmes possuem forte perspectiva feminista latino-americana, uma vez que abordam diferentes temáticas regionais, como a luta das mulheres mapuches, o problema da criminalização do aborto, as memórias traumáticas das ditaduras, a sexualidade e a militância de esquerda, a prostituição e a violência contra as mulheres, dentre outros temas de grande peso político na região. Entretanto, cabe ressaltar que, apesar da intensificação desse viés na seleção e exibição dos filmes, a

¹⁰¹ Catálogo do 1ª Festival de Cine de Mujeres, Chile, março de 2011. p. 45 a 49

¹⁰² Pode-se ter uma ideia do seu trabalho no site *The films and videos of Lourdes Portillo*, disponível em <http://www.lourdesportillo.com/> Acesso em maio de 2012.

descrição dos debates nos materiais do festival não faz menção à política feminista latino-americana, o que leva a crer que tal abordagem ficou mais uma vez prejudicada nas discussões promovidas durante o evento.

A vinculação entre a proposta de cinema de mulheres às questões políticas locais é extremamente importante para a perspectiva feminista latino-americana. A correlação dos objetivos dos festivais com as temáticas da filmografia exibida é um processo que resulta das condições de produção das diretoras dos eventos, suas afinidades políticas e da perspectiva das realizadoras/es dos filmes inscritos. Todas essas conexões decorrem da posição política das pessoas envolvidas: com o feminismo, com os debates pós-coloniais e anticapitalistas, com a vinculação ou não a todos os tipo de financiamento, etc. Cabe, portanto, lembrar que o feminismo latino-americano

Se trata de una filosofía del sujeto histórico que, como las africanas y las asiáticas contemporáneas, se propone enfrentar los parámetros ideológicos del neoliberalismo, porque se ha entrenado en visualizar los mecanismos coloniales del apartheid que sufren las ideas que no se identifican con el modelo europeo y norteamericano: la pretendida universalidad del camino al progreso, la democracia representativa como único régimen aceptable, la religiosidad monoteísta, la ley universal del mercado y la racionalidad definida en términos de aceptación de todo lo anterior. (GARGALLO, 2006, p. 07)

Apesar do aumento na quantidade de filmes ligados à temática não é possível identificar, entretanto, uma política feminista latino-americana coesa nos atuais festivais de cinema de mulheres aqui tratados. Sob o discurso da visibilidade e do olhar da câmera há um emaranhado de sentidos que ora se aproxima do feminismo, ora distancia-se dele. A perspectiva latino-americana é quase sempre ignorada, sendo evidenciada, às vezes, apenas na filmografia exibida sem conexões entre as obras ou entre essas e o evento. Nessa direção, é preciso considerar ainda outros fatores que contribuem para a caracterização dos festivais, como a curadoria e o corpo de jurados, bem como os interesses dos financiadores envolvidos, que por limite de espaço e tempo não serão aprofundados aqui.

Com relação aos últimos, cabe ressaltar que a origem dos financiamentos desses festivais é bastante diversificada. As instituições mais presentes no festival chileno Femcine, por exemplo, foram a Universidad de Chile, a Women Make Movies, a Film de Femmes e a Fundación Procultura. Dentre os principais financiadores do Femina estão o Fundo Nacional de Cultura, a Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, o

Ministério da Cultura, a Caixa Econômica Federal, e as empresas Avon e Fersol. Entre os principais financiadores do festival mexicano *Mujeres en el Cine y la Televisión* estão o Instituto Mexicano de Cinematografía – Imcine; o Instituto de las Mujeres de la Ciudad de Mexico - Inmujeres, a Cineteca Nacional e a Universidad Autónoma de Mexico – UNAM. Nas edições do *Mujeres em foco* foram mencionados os seguintes órgãos financiadores: Consejo Nacional de las Mujeres, Instituto Nacional de cine y Artes Audiovisuales – INCAA, Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el racismo e a produtora Zona Audiovisual. Conclui-se, portanto, que os órgãos responsáveis pelas políticas públicas para as mulheres estão presentes como financiadores em todos os eventos, com exceção do festival chileno. O apoio das universidades é mencionado no festival mexicano e no chileno, sendo que o último foi financiado ainda por dois institutos de cinema internacionais. Os órgãos de governo ligados à cultura também estão presentes em todos os eventos. Outros apoiadores recorrentes são as embaixadas dos países que participam com alguma filmografia nos festivais.

No *Femina*, os destaques para a categoria América Latina foram mais escassos ainda. As palavras de Alves, quando questionada sobre a exibição de filmes latino-americanos no evento, corroboram as impressões desta análise:

*(...) a maior parte dos filmes são europeus, a grande maioria, mas a gente recebe sim filmes da América Latina...todo ano a gente tenta trazer uma filmografia de algum país especificamente. A gente já trouxe o *Mujeres e audiovisual da Colômbia*, a gente já trouxe o *mujer...como é mesmo aquele da Argentina?* (...) ¹⁰³*

O festival momentaneamente esquecido por Alves naquele último dia agitado de festival era o *La mujer y el cine*, que teve participação no *Femina* em maio de 2007 – trata-se daquele festival feminista argentino abordado no tópico anterior, iniciado pela Unión Feminista Argentina, e que foi retirado do Festival Internacional de Cinema Mar Del Plata. A associação *La Mujer y el Cine*, atualmente, restringe-se a mostras nacionais de curtas-metragens feitos por mulheres.

O distanciamento do *Femina* para com a filmografia e os debates latino-americanos configura certo silenciamento constituidor de um discurso eurocentrado, já que na estratégia de visibilizar o cinema feminino mantém considerável distância da proposta pós-colonial de produzir um conhecimento a partir das experiências locais e trocas regionais.

¹⁰³ Entrevista à pesquisadora.

Há uma relação entre a língua e a ideologia. O silêncio integra o movimento dos sentidos por meio do dito e o não dito, em que o não dito não repercute como falta, mas como horizonte. O silêncio torna-se fundante, já que “é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar” (ORLANDI, 2007, p.68). Nessa direção, além do discurso eurocentrado que predominou no evento, o silêncio também aponta para a invisibilidade das discussões empreendidas nos encontros feministas latino-americanos, que não foram contempladas nas seções e nas mesas de debate do festival.

Embora não priorizando a temática latino-americana, o Femina tem exibido alguns trabalhos de mulheres de países dessa região, ainda que a maioria das suas exposições seja de filmes nacionais ou de países da Europa, como é possível verificar na programação das edições anteriores e como afirmou a própria diretora em entrevista¹⁰⁴.

Dentre os trabalhos exibidos nos oito anos desse festival, destaco aqui uma sequência de produções que podem ser consideradas em sua proximidade com as temáticas e subjetividades latino-americanas: *Siete instantes*, da diretora mexicana Diana Cardozo, que aborda as memórias de mulheres guerrilheiras no Uruguai na década de 70; *Temporal*, da diretora costarriquenha Maria Paz Fabrega; *Una Semana Solos*, da argentina Celina Murga, e *Los minutos, las horas*, da cubana Janaina Marques.

Em 5 de junho de 2008, o Femina contou ainda com a exibição da sessão facilitada pelo Programa Fundação Mujer es Audiovisual (Colômbia), em que foram apresentados seis filmes colombianos: *Sin decir nada*, de Diana Carolina Montenegro García e *La Respuesta*, de Claudia Fonseca; *Entre líneas*, de Selma Martinez Montes, *Welcome a Tucumaco*, de Angela Ramírez & Natalia Rueda; *La Partida*, de Marcela Ascencio Medina; e *Bosque de Charol*, de Ana Maria Méndez Salgado¹⁰⁵. Esta iniciativa, devido suas conexões com outras propostas latinoamericanas envolvendo cinema e mulheres, pode ser considerada uma valiosa contribuição para a proposta da política localizada anteriormente discorrida.

¹⁰⁴ CERVEIRA e ALVES, Op.Cit; Site do Festival *Femina*, disponível em <http://www.feminafest.com.br/> Op.Cit, e entrevista com Paula Alves, diretora do Femina à pesquisadora durante a 8ª edição do evento, em 17 de julho de 2011.

¹⁰⁵ Informações retiradas do site Femina, 5ª edição. Disponível em <http://www.feminafest.com.br/2008/programas.php> Acesso em maio de 2012.

A mostra nacional que integra o Femina é um espaço ímpar de oportunidade de exibição para as realizadoras brasileiras, principalmente aquelas que trabalham com documentários e curtas. Cito aqui alguns exemplos dessa produção, como *O cárcere e a rua*, de Liliana Sulzbach; *Tarabatara*, de Julia Zakia; *O Aborto dos Outros*, de Carla Gallo; *A saga das candangas invisíveis*, de Denise Caputo; *Piõ Höïmanazé - A mulher xavante em sua arte*, de Cristina Flória; *Visite decorado*, de Keren Almeida e Marcella Sneider; *Mulheres de Mamiraua*, de Jorane Castro, *Leite e ferro*, de Cláudia Priscila; *Agreste*, de Paula Gaitán; *A falta que me faz*, de Marília Rocha - este último também selecionado para esta análise.

Vale destacar, ainda, uma ação especial realizada pelo Femina de 27 a 29 de novembro de 2007 em Barra Mansa - RJ. Trata-se do projeto Cultura e cinema pelo bem-estar. A atividade consistiu em uma “seleção especial de filmes nacionais e estrangeiros, de curta e longa-metragem, realizados nos últimos anos e que retratam diversas formas de violência sofridas pela mulher e a posição da mulher na sociedade”¹⁰⁶. A idealização do evento ocorreu em virtude do dia 25 de novembro, Dia Internacional do Combate à Violência contra a Mulher – por sinal uma data instituída no I Encontro Feminista Latino Americano Caribenho, em Bogotá, no ano de 1981, em homenagem às irmãs Mirabal, brutalmente assassinadas pela ditadura de Leonidas Trujillo, na República Dominicana.

Diante desse levantamento, é possível concluir que, apesar de não priorizar o feminismo e a perspectiva latino-americana em suas temáticas e debates, o Femina não deixa de ser uma iniciativa relevante para as mulheres. A filmografia ali exibida possui um potencial de mobilização, que possibilita a circulação de contrainformações por meio da linguagem audiovisual, assim como alguns debates propiciados pelos fóruns. Sua quinta edição, por exemplo, promoveu uma mesa sobre um tema controverso para o feminismo, intitulada “Os direitos das profissionais do sexo”, da qual participaram, dentre outras, Gabriela Leite, então diretora da ONG Davida e Raquel Pacheco, autora do livro *O doce veneno do escorpião*¹⁰⁷.

A edição de 2006 do Festival mexicano Mujeres en el cine y la Televisión promoveu a mesa “El guión cinematográfico escrito por mujeres”, facilitada por mulheres latinoamericanas. Ainda nesta edição houve a “Muestra de Video Indígena Realizado por Mujeres”, da coleção do

¹⁰⁶ Femina. Cinema e cultura pelo bem-estar. Não violência à mulher. Disponível na página do Femina.

¹⁰⁷ CERVEIRA e ALVES, Op.Cit, p. 44-45

Smithsonian Institution (National Museum of the American Indian), com a mostra de filmes de diretoras de vários países latino-americanos. Outro destaque foi o seminário realizado na edição de 2009, intitulado “El cine actual de mujeres latino-americanas en la perspectiva transnacional”, promovido pela organização do festival em conjunto com o Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), da UNAM, com a participação de renomadas pesquisadoras feministas com interesse no campo audiovisual, como Rosa-Linda Fregoso, Patricia White e Marisa Belausteguigoitia.

O *Mujeres en el cine y la Televisión* desenvolveu, na maioria de suas edições, uma perspectiva mais aproximada da perspectiva latino-americana, enquanto o brasileiro, por sua vez, esteve mais voltado para o cenário internacional como um todo e para as “questões de gênero”, assim como o festival chileno. O festival argentino esteve mais próximo das pautas dos movimentos de mulheres locais e das políticas públicas na seleção e exibição dos filmes, mas ao mesmo tempo não privilegiou essas pautas nas mesas dos encontros, que acabaram ficando “soltas”. Já o evento chileno exibiu vários filmes ligados à temática das mulheres latino-americanas, mas não as priorizou em nenhuma das atividades como estratégia política feminista.

A abrangência desses eventos é algo que faz diferença, quando se trata de espaço de produção de mulheres. Por isso, um aspecto que chama a atenção em alguns dos festivais são suas estratégias de popularização. Na terceira edição do festival argentino *Mujeres en foco*, realizada de 5 a 9 de junho de 2012, houve um avanço no sentido da descentralização do festival, passando à exibição dos trabalhos também em pontos periféricos, com pouco acesso a bens e serviços públicos. Além dos locais anteriores (o Centro Cultural Haroldo Conti e a Aliança Francesa), realizou sessões de filmes no comedor *Los Pibes*, na Boca e em *La Unión*, uma fundação localizada em Villa Soldati. Segundo a organização, a ideia foi fazer o festival chegar a lugares onde há pouco acesso a esse tipo de atividade¹⁰⁸. Na segunda edição as organizadoras já haviam pensado em iniciativas nesse sentido, com a *Proyección intramuros*, uma sessão especial realizada no Centro Cultural Intramuros de la Unidad nº 3 de Mujeres, do Servicio Penitenciario de Ezeiza. A sessão contou com a exibição de

¹⁰⁸ Tercera Edición del Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, *Mujeres en Foco*. Publicado em Vídeos de Telam em 28/05/2012. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3cucrfUwsPw&feature=relmfu>. Acesso em agosto de 2012.

três filmes e posterior debate com a presença das realizadoras para um público de aproximadamente 500 detentas¹⁰⁹.

Algumas iniciativas de popularização são percebidas ainda no festival chileno Femcine, que além da exibição da programação em oito salas (Centro Cultural Gabriela Mistral, Cineteca Nacional, Lastarria 90, Biblioteca Nacional, BF Huérfanos, Sala Antonio Varas, Café Literario e Metro Quinta Normal) teve também, em suas duas edições, oito exposições itinerantes em associações localizadas na periferia da capital. Segundo Estevez, é muito importante para a organização que o festival seja apropriado por um público que geralmente não acessa as salas de cinema, principalmente mulheres trabalhadoras que não possuem dinheiro nem tempo para o cinema exibido em salas tradicionais¹¹⁰.

Diante de tantas práticas de visibilidade, é possível sim identificar uma política feminista comum por entre as diferentes práticas discursivas que perpassam os festivais de cinema de mulheres aqui abordados, mesmo que a maioria de suas organizadoras não se identifique como tal. São muitos os aspectos contra-hegemônicos que podem ser ressaltados nessas ações, como a construção de espaços comuns em torno das questões das mulheres, os fóruns de discussão sobre o audiovisual e gênero, a visibilidade da experiência feminina nas artes, bem como a divulgação de trabalhos que nem sempre se encontram dentro do circuito comercial de cinema.

Entretanto, cabem ainda aqui algumas reflexões sobre as reais possibilidades de subversão da ordem social, quando o feminismo cede lugar às políticas de gênero. A simples menção à expressão “problema de gênero” talvez não seja suficiente para explicitar qual o lugar das políticas voltadas para o enfrentamento de questões como a feminização da pobreza, o aborto inseguro, a violência doméstica, o tráfico de mulheres, a exploração sexual, o estupro como arma de guerra, o crescente aumento do número de mulheres no cárcere, o feminicídio, a objetificação do feminino, etc.

Em um artigo clássico da década de 1980, Scott (1990) historiciza a categoria gênero, avaliando seus avanços e o posterior problema em que se tornou para o feminismo. A proposta do gênero como categoria relacional de análise foi desestabilizadora para a história das mulheres, lembra Scott, uma vez que colocava a questão das hierarquias sexuais ao lado das questões sociais de raça e classe, desatrelando as abordagens feministas do viés biológico, enfatizando o “aspecto

¹⁰⁹ CAMINO, Armando. Enfocadas en la igualdad. Matéria publicada em 25/05/2011 em <http://periodismohumano.com/culturas/enfocadas-en-la-igualdad.html>. Acesso em maio de 2012.

¹¹⁰ Entrevista a *VTRCineChileno*.

relacional das definições normativas da feminilidade” (SCOTT, 1990, p. 72). Assim, para as feministas estadunidenses da década de 1970, além de novos temas, o estudo das mulheres, naquela perspectiva, promoveria um reexame crítico dos paradigmas científicos de então, nos quais o gênero comporia os eixos de opressão sustentadores das desigualdades de poder.

O problema de tal substituição é identificado nas abordagens acadêmicas posteriores que, pela tendência a generalizações redutivas ou simplificadoras, tiveram caráter limitado. Para Scott, as abordagens dos historiadores em seu viés descritivo e causal acabaram resultando na domesticação do uso da categoria gênero, que passara a ser apenas sinônimo de mulher. Nesse sentido, percebe-se a substituição do termo mulheres pelo termo gênero em livros e artigos como estratégia de neutralidade e de reconhecimento científico. Logo,

‘Gênero’ parece se ajustar à terminologia científica das Ciências Sociais, dissociando-se, assim, da política (supostamente ruidosa) do feminismo. Nessa utilização, o termo ‘gênero’ não implica necessariamente uma tomada de posição sobre a desigualdade ou o poder, nem tampouco designa a parte lesada (e até hoje invisível). Enquanto o termo ‘história das mulheres’ proclama sua posição política ao afirmar (contrariamente às práticas habituais) que as mulheres são sujeitos históricos válidos, o termo gênero inclui as mulheres, sem lhes nomear, e parece, assim, não constituir uma forte ameaça (...). (SCOTT, 1990, p. 72)

Apesar de a categoria gênero ser fundamental para as análises das ciências humanas hoje, é preciso questionar que ela passou também a ser utilizada com vistas a uma suposta neutralidade das políticas públicas e de certas pesquisas acadêmicas, invisibilizando, assim, a atuação histórica do feminismo na luta pela transformação social.

Materializar as opressões e hierarquias por meio da linguagem audiovisual é também uma política feminista que merece ser historicizada a fim de não se fragmentar em justificativas esvaziadas e desconectadas da realidade social apenas para acatar critérios de financiamentos. É nesse sentido que a referência ao feminismo se faz fundamental nos debates propostos em lugares que se dispõem a falar de mulheres: localizar as dinâmicas do patriarcado como regime político que está em constante reconfiguração na produção das desigualdades é ponto de partida para uma coerência nas “políticas localizadas”.

Essa prática não vislumbraria engessar sujeitos femininos dentro de limitações discursivas, mas, como explica Braidotti, trata-se de exercitar o conhecimento feminista para esboçar figurações,

ou seja, expressando cartografias materialmente inscritas no sujeito. O conhecimento feminista supõe um exercício de autorreflexão, que, ao falar do lugar de mulher, de latino-americana, de negra ou de lésbica faz funcionar personagens conceituais que

Não são metáforas, mas, em termos precisos a partir de um ponto de vista crítico, estão materialmente inscritos no sujeito e encarnam análises das relações de poder em que estão inseridas. Do ponto de vista criativo expressam a taxa de mudança, de transformação ou de desconstrução afirmativa do poder que uma ou um habita. (BRAIDOTTI, 2005, p.27 (Tradução da autora)

Não se trata, portanto, ao propor analisar criticamente um festival de cinema de mulheres, de reivindicar um feminino original, mas de pautar o exercício da prática feminista, de uma “figuração”¹¹¹, um lugar de mulher como devir, como recusa do esquema imposto pela modernidade patriarcal e capitalista. E, ao localizar esse feminino na realidade social latino-americana, a política feminista aproxima-se da perspectiva pós-colonial, reivindicando seu lugar na construção do conhecimento desde as experiências das “margens”.

Falar de um olhar feminino por detrás das câmeras numa perspectiva essencialista ou dizer que as mulheres não tiveram, no decorrer da história, lugar no campo das imagens em movimento é, portanto, afirmar o biológico e o apagamento de mais da metade da humanidade. Ressaltar que as desigualdades fundadas nas diferenças possuem uma história, assim como desvelar a desqualificação do feminino pelo discurso da modernidade ocidental, é, ao contrário, um movimento de interrogação das evidências, como proposto por Foucault (1997, p.29).

Feminismo deve ser entendido não como lugar de exclusão ou de disputa, como querem fazer confundir alguns, mas sim como exercício de práticas libertárias, desmasculinizadoras, socializadoras de ideias, de conhecimento e de construção de mundos possíveis. Nesse sentido, a partir da análise dos festivais de mulheres anteriormente realizada, é possível perceber que os festivais da década de 1980 foram fruto de um percurso das mulheres dentro de diferentes experiências em movimentos feministas, apresentando majoritariamente um discurso coeso, alinhado com o feminismo de então, que caminhava numa vertente mais popular e de cunho

¹¹¹ Como proposto por TVARDOVSKAS (2008, p. 12), uma figuração feminista seria fruto de uma imaginação feminista e teria o potencial de levar a cabo a desestabilização das identidades, “contribuindo para a criação de novos imaginários e de novos sentidos para o espaço público (...)”.

revolucionário. As organizadoras se autorreconheciam como feministas e faziam dessa identificação o ponto de partida para justificar seus projetos.

Já os festivais atuais, apesar de realizarem práticas feministas por meio de movimentos em direção à visibilidade das temáticas sobre as mulheres e suas produções audiovisuais, não produzem discursos que visibilizam o feminismo. Raramente se identificam com ele, preferindo verbalizar justificativas vinculadas aos textos dos programas de direitos humanos em sua perspectiva de gênero. A maioria das diretoras dos festivais analisados apresentou uma preocupação central de incluir trabalhos realizados por homens na programação, enxergando nessa prática uma perspectiva democrática e igualitária.

Esse resultado leva a pensar que, atualmente, há um tipo de ação em torno da visibilização das mulheres no campo audiovisual muito próximo do que o filósofo esloveno Slavoj Žižek recentemente chamou de “crença descafeínada” - em referência a certos discursos políticos que não causam mal-estar e com os quais não há necessidade de comprometimento. O autor faz uma associação de certas práticas políticas a produtos que tiveram suprimidas suas substâncias primordiais porque passaram a ser consideradas nocivas à saúde: a cerveja sem álcool, o café descafeinado e o creme de leite sem gordura. Comparativamente, estaria em avanço nas sociedades capitalistas atuais uma atitude “tolerante-liberal” em relação ao outro, envolvendo dois aspectos: o respeito à diferença e o temor obsessivo do molestar. O último em franca emergência na atualidade sob o discurso do “direito humano”, central na sociedade capitalista avançada: “o direito de não ser molestado, isto é, de ser mantido a uma distância segura dos outros” (ŽIŽEK, 2010, p.05).

As iniciativas que proporcionam espaços de divulgação de trabalhos de mulheres ou de temas ligados a elas possuem um potencial político importante. A ausência de uma perspectiva política a nortear esses eventos confere a eles um resultado fluido e pontual sem maiores conexões com os movimentos sociais ou com outros festivais de cinema. A não observância da trajetória feminista na história desses festivais de mulheres e a ausência de contextualização das hierarquias de gênero e do lugar das mulheres na mídia confere-lhes falso tom de originalidade que parece não partir de lugar algum para chegar a nenhum lugar. Ressaltar que não é feminista pode parecer relevante para as diretoras ao tentar aproximar esses eventos das propostas gerais das pautas dos direitos humanos e das ações pela equidade de gênero. No entanto, retiram a parcialidade intrínseca da política, que permanece, assim, descorporificada e desengajada, assumindo um discurso de

transformação sem tocar o cerne da questão que mantém as desigualdades: o próprio regime político patriarcal e capitalista que sustenta as relações hierárquicas para continuar existindo.

Capítulo 3

IMAGENS COMUNS

Políticas feministas de fronteira em filmes dirigidos por mulheres latino-americanas

*Hay tantísimas fronteras
Que dividen a la gente,
Pero por cada frontera
Existe también un puente.*

(Gina Valdés)

No Encuentro Mujeres y Cine en América Latina, realizado em março de 2002 durante a XVII Muestra de Cine Mexicano em Guadalajara, o crítico de cinema José Carlos Avelar, ao discutir a produção cinematográfica de mulheres latino-americanas, sugeriu que

nos últimos anos os filmes nascidos sob um olhar feminino têm se inclinado a definir o contexto em que vivemos como aquele em que o diálogo é impossível, em que a língua se perdeu e cada um de nós fala um dialeto incompreensível pelo outro. (AVELLAR, 2002)

A impossibilidade de diálogo nos trabalhos femininos pode ser interpretada como um efeito dos ruídos que perpassaram as vozes das mulheres ao longo do processo de consolidação da modernidade ocidental, desenvolvida sob a lógica masculinista e seus desdobramentos na atualidade. Os feminismos que emergiram como reação aos impedimentos legais e simbólicos têm, nesse sentido, questionado profundamente as estruturas políticas modernas desde, pelo menos, os últimos suspiros do século XVIII. É possível falar, assim, de uma “linha” interposta entre a experiência das mulheres nas sociedades patriarcais e os ideais democráticos de liberdade e igualdade idealizados desde então.

Uma linha limítrofe que pode ser aqui compreendida junto à proposta de José Gonzalez (GONZALEZ, 2004) em seu ensaio intitulado *La línea, la frontera y la modernidad*. Os alinhamentos teóricos entre as reflexões de Nietzsche e Heidegger a respeito dos limites do ser pela crítica ao essencialismo filosófico são retomados por esse autor mexicano para pensar os efeitos culturais e políticos proporcionados pelo advento da contemporânea experiência humana nas diferentes fronteiras geográficas e simbólicas. Para os referidos filósofos, tratava-se da experiência

de distanciar-se do conhecido, de adentrar o inóspito, o nada, a ausência. Esses pontos limites seriam linhas reflexivas, significadas agora por Gonzalez, em diálogo com o filósofo italiano Gianni Vattimo, como janelas na modernidade que nos permitiriam adentrar uma experiência pós-histórica, na qual nos depararíamos constantemente com terrenos desconhecidos. Nesse sentido, estar na fronteira implica deixar o centro, percorrer as margens entrando em contato com outras comunidades humanas, com o insólito, adentrar novos territórios, que também dizem respeito à relação consigo mesmo.

As experiências fronteiriças permeiam cada vez mais o mundo globalizado, o que não significa, entretanto, a dissolução das fronteiras. Ao contrário, quanto mais a globalização avança, mais tecnologias são produzidas para estabelecer os limites entre o centro e a periferia, bem como reforçam-se as desigualdades dos indivíduos, dos grupos, das nações. Como ressalta Gonzalez (2004, p.76),

(...) o transbordamento da fronteira não faz com que deixe de existir aquilo que a *linha* divide e demarca. O limite, a *linha* e a fronteira vão sempre existir. A novidade é que agora se voltam mais permeáveis e mais pletóricas, porém segue existindo o que está deste e do outro lado.

O “pensamento de fronteira” alinha-se, portanto, com a filosofia da diferença e com os estudos culturais, mas está sempre comprometido com o projeto político “descolonial”¹¹², que questiona o imaginário da modernidade ocidental. Esse pensamento emerge como política localizada de resistência às imposições culturais, sendo profícuo para questionar o consumismo, o endividamento no contexto das “sociedades de controle”¹¹³, as hierarquias sexuais e raciais e as consequências materiais e simbólicas do projeto colonizador moderno e seus efeitos na contemporaneidade.

É possível dizer, portanto, que o pensamento de fronteira vive do “mal-estar”, do desconforto e da não acomodação porque as fronteiras são realidades vivas enquanto perdurar a lógica moderna da exploração e do progresso a qualquer custo. Como lembra Gonzalez (2004), além das fronteiras geográficas e geopolíticas, existem muitas outras divisões das mais variadas, encobertas e sutis,

¹¹² Utilizando-me da terminologia de Walter D. Mignolo, para quem “toda mudança de descolonização política (não-racistas, não heterossexualmente patriarcal) deve suscitar uma desobediência política e epistêmica”. MIGNOLO, 2008. p. 287

¹¹³ Em referência ao conceito de Deleuze (2008), por meio do qual analisa a dinâmica das sociedades contemporâneas sob a lógica do novo modelo capitalista, onde predomina o modelo empresarial (de família, sociedade, indivíduo).

mantidas por meio de linhas simbólicas carregadas de poder segregacionista. Decorre daí que “a tribalização da vida pública e a fetichização das identidades se convertem em outras tantas dificuldades que se agregam à reação humana que trata de levantar fronteiras ante o que lhe resulta estranho, porém também incompreensível e lhe causa medo e temor” (Idem, p.80).

No avançar da globalização há cada vez menos fronteiras culturais para o avanço do capital e para a usurpação do trabalho humano. As mercadorias circulam em ritmo alucinante, descartáveis como o próprio desejo que não cessa de ser produzido na velocidade da informação. Crianças de regiões sul-americanas recebem poucos trocados por dia de trabalho na produção das castanhas consumidas na Europa e nos EUA, enquanto a Apple se beneficia do trabalho infantil na China e imigrantes bolivianas e peruanas realizam trabalho escravo em fábricas clandestinas de São Paulo para o lucro de grandes magazines¹¹⁴.

Em contrapartida, intensificam-se as fronteiras no intuito de conter a circulação de pessoas, principalmente o fluxo migratório no sentido periferia-centro. Há barreiras intransponíveis para o corpo humano que carrega as marcas da colonialidade: ele não passa incólume aos olhos dos serviços de imigração. Embora ocupem a demanda por serviço braçal recusada pela classe média urbana, as populações empobrecidas já não se fazem mais tão essenciais nos territórios centrais. São as fábricas e montadoras que cada vez mais se deslocam até os países periféricos em busca do barateamento dos custos de produção.

O insulamento dos Estados é uma realidade ante o avanço da mundialização do capital (CHESNAIS, 1996), intensificada na entrada do século XXI. Isso não significa dizer que os Estados não cumpram localmente seu papel na produção de diferenças e no gerenciamento das desigualdades. Como lembra Segato (1999), essa função do Estado é histórica, pois os grupos raciais de origem são transformados em componentes étnicos da nação, criados pelo elemento considerado não étnico. E é preciso considerar, ainda, que a globalização pressupõe hierarquias políticas nas

¹¹⁴ Segundo notícias divulgadas em veículos de grande circulação, tais como “Apple é acusada de usar trabalho infantil”, da página Info Exame, disponível em <http://info.abril.com.br/noticias/mercado/apple-e-acusada-de-explorar-trabalho-infanti-02032010-39.shl>; “Marca Zara está envolvida em denúncia de trabalho escravo (Fornecedora da rede espanhola mantinha uma casa na zona norte de São Paulo com 16 trabalhadores sulamericanos em condições irregulares)”, disponível na página <http://veja.abril.com.br/noticia/economia/trabalho-escravo-encontrado-na-rede-da-zara>; “Castanha amazônica a preços de exploração”, disponível na página <http://portaldomeioambiente.org.br/noticias-portal/banco-de-noticias-socioambientais/1020-noticias-portal/reportagens/1963-castanha-amazonica-a-precos-de-exploracao>. Acessos em dezembro de 2012.

relações econômicas internacionais, mediante o alinhamento dos países aos paradigmas neoliberais e consequentemente o enfraquecimento de sua soberania. Assim,

existe una hegemonía localizada, em el sentido de capacidad concentrada de direccionamiento, inducción y regulación de los tránsitos de personas y bienes culturales por los países desarrollados. Esto no implica negar que ocurran casualidades, acontecimientos aleatorios, desobediencias e insubordinaciones, pero exige reconocer el impacto desigual de las decisiones tomadas por las potencias – y, en particular, la única superpotencia existente en el momento –, así como los resultados de su poder de negociación, que cuenta con el respaldo de medios económicos, tecnológicos (incluyo aquí las técnicas mediáticas) y bélicos de un tamaño hoy exorbitante, generalmente minimizado por los teóricos más en boga de la globalización. (SEGATO, 1999, p.112)

A teoria da globalização pode acabar mascarando o aspecto localizado dos atores que exercem o poder político e financeiro. Por esse motivo, diz Segato (1999), é possível delimitar a primeira linha divisória entre *nós* e *eles*, ressaltando nessa relação que aqueles que possuem força econômica, tecnológica e bélica dispõem de maior poder de condução sobre os fluxos próprios do processo de globalização. Decorre daí a divisão entre os países modernos e os países desejosos de modernidade, sendo que a distância entre ambos é o lucro dos primeiros. Nesse sentido, a autora conclui que

Esta es la gran frontera que divide el paisaje global, y deja a las naciones agrupadas a uno y otro lado, sobre el eje vertical de una diversidad jerárquica. No me parece posible hablar de los tránsitos propios de un mundo globalizado, incluyendo la emergencia de identidades políticas globales, sin incluir en nuestros modelos interpretativos esta primera divisoria de aguas entre dadores y receptores de modernidad, y los sistemas de circulación de poder y prestigio que entre ellos se establece. (Ibidem)

Podemos pensar, pois, que a maior parte da população mundial que compõe os chamados países periféricos é, quando muito, receptora de modernidade, independentemente dos ganhos que esta pôde lhes trazer. Embora os bens e serviços públicos advindos da concepção moderna de Estado sejam atualmente ansiados pelas populações excluídas dos frutos do chamado desenvolvimento econômico, é preciso lembrar que suas benesses nunca foram realmente alcançadas pelo conjunto da sociedade na maioria das experiências democráticas contemporâneas¹¹⁵.

¹¹⁵ Nesse sentido é bom lembrar as análises de Boron sobre as contradições das democracias latino-americanas, em que ressalta a austera concentração da riqueza e privatizações empreendidas durante o processo de democratização,

O advento da chamada pós-modernidade, por sua vez, é marcado pela disjunção entre espaço e tempo. Acontecimentos localizados hoje são rapidamente divulgados em tempo real para os mais longínquos lugares. No mesmo ritmo, assistimos também à perda gradual das tradições e ao empobrecimento das experiências coletivas, cada vez mais legadas a grupos virtuais em se tratando das sociedades urbanas industrializadas. A nova barbárie, disse Walter Benjamin (2008), seria a extensão do declínio da experiência a toda a humanidade. Ficamos pobres, disse ele, pois “abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, e tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (Idem, p.119).

Considerando a mobilização das subjetividades em torno de todas as questões colocadas pelas fronteiras geográficas e simbólicas no processo de modernização das sociedades pós-industriais, aposta-se no desenvolvimento do pensamento de fronteira em diferentes espaços e contextos como possibilidade de movimentação da nova ordem mundial. Trata-se de subjetividades localizadas, movimentadas por organizações e encontros de mulheres, associações de imigrantes, movimentos indigenistas, instalações de arte contemporânea, produções audiovisuais, arte de rua, estilos musicais de contestação interligados à música latino-caribenha, etc., que, de diversas maneiras, tornam visível a insuficiência do modelo vigente de democracia diante das investidas do capital sobre a vida humana, especificamente sobre a vida das mulheres.

3.1. A política feminista de fronteira

Na década de 1990, ao historicizar o feminismo francês, Scott (2002) expôs, com propriedade, o paradoxo que o embasou: a incompatibilidade entre o discurso da igualdade e a exclusão das mulheres do rol dos direitos humanos com o advento da Revolução Francesa no final do século XVIII¹¹⁶. A crítica feminista aos regimes políticos modernos da época nos deixou pistas

chamando a atenção para a fragilidade das lutas sociais quando alheias ao enfrentamento do despotismo do capital. BORON, 2003, p. 15.

¹¹⁶ Analisando a contradição do Estado moderno francês em sua proposta de igualdade com restrições aos direitos civis das mulheres, Scott (2002) expõe os feminismos ocidentais como sintomas das contradições nos discursos políticos que o produziram: individualismo, direitos e obrigações sociais do indivíduo, norteadores da organização da instituição democrática francesa (p.25). Assim, o paradoxo é a matéria constitutiva do feminismo ocidental, já que as feministas estiveram por muito tempo empenhadas em apontar as incoerências dos limites aos direitos individuais com base na diferença sexual, e com isso acabaram por expor as contradições do sistema republicano francês, pautado no liberalismo

para pensar que a exclusão das mulheres da vida pública foi inerente ao projeto de modernidade. Constituído no paradoxo igualdade/diferença da democracia moderna, o feminismo ocidental teria conquistado lugar para “cidadãs paradoxais”, dentro do próprio sistema hierárquico e mediante a afirmação de uma identidade que as diferenciou e excluiu.

Nessa perspectiva, cabe dizer que não há um lugar confortável para as mulheres (como não há para outros sujeitos que ficaram à margem das decisões políticas) dentro das hierarquias de gênero também utilizadas para sustentar o projeto moderno de democracia. Nele as mulheres adentraram ideologicamente apenas como mães e esposas, formadoras dos cidadãos que iriam habitar a nação de forma coesa e ordenada. Essa “inadequação” fez com que as mulheres estivessem em constante reinvenção, contornando regras, desenvolvendo códigos, procurando espaços de existência possíveis. Como um paradoxo nesse sistema, as mulheres, incomodadas com os regimes de verdade que o sustentam, falaram a partir do “não lugar”, ou, como sugeriu Irigaray (2002), do lugar de “outro”.

Uma década antes de Scott, e um pouco na mesma direção, a feminista chicana Gloria Anzaldúa, em sua obra autobiográfica *Borderlands/La frontera*, desenvolveu a teoria da “consciência mestiça”, que seria também uma “consciência de fronteira” e uma “consciência de mulher” (ANZALDÚA, 2007, p.99). Uma consciência produzida pelo choque de múltiplas vozes e múltiplos lugares, resultando em “estados mentais de perplexidade”, por uma “inquietação psíquica” que impossibilitaria o conforto das identidades determinadas, fixas e normatizadas. Ela dialoga nesse trabalho com o pensamento do filósofo mexicano José Vasconcelos – que, junto a outros contemporâneos na primeira metade do século XX, insurgiu-se contra as teorias de superioridade racial que idealizavam uma América branca. A provocação de Anzaldúa vai além ao localizar as mulheres como o ponto de inadequação no modelo de governabilidade patriarcal que se consolidou com os processos de “independência” das ex-colônias ibéricas.

A noção de fronteira, na perspectiva de Anzaldúa, além da experiência da vida no limite geográfico entre nações é transposta em seu texto como metáfora ao desconforto que interpela os indivíduos que, de alguma forma, não estão completamente adequados/integrados às normas e/ou não usufruem dos bens e serviços sociais, por meio da recusa e/ou da exclusão. A consciência de fronteira é pensada por ela como um espaço de possibilidades para outras subjetividades em

individual (p.38). Entretanto, ao reivindicarem participação na democracia liberal, tiveram que comprovar que também eram indivíduos, a despeito do problema que isso significava para a pluralidade.

sociedades autoritárias que determinam um lugar fixo e hierárquico para o feminino e o masculino, o heterossexual e o homossexual, o branco e o não branco, o Sul e o Norte, o conhecimento erudito e o popular. Em suas palavras,

Uma região de fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma fronteira não natural. Ele está em um constante estado de transição. O proibido e o impedido são os seus “inhabitantes”. Os atravessados vivem aqui: os que olham torto, o perverso, o queer, o incômodo, o mestiço, o mulato, o morto-vivo, em suma, aqueles que cruzam a fronteira, que passam dos limites do “normal”. (ANZALDUA, 2007, p.25)

A questão da diferença, tão paradoxal aos feminismos para Scott (Op.Cit), aparece em Irigaray (IRIGARAY, 2002) como um ponto positivo para as mulheres, que, ao cultivá-la, definiria mediações próprias para seu gênero. Ao reivindicar um lugar para as mulheres como o outro sexo, Irigaray aproxima-se de Anzaldua, trabalhando também junto à proposta de uma política questionadora do sujeito humanista masculino, branco, heterossexual, ocidental. A “outredade” seria, portanto, uma espécie de política construída a partir do lugar de “outra”, uma inflexão das identidades cravadas nos corpos pelos discursos modernos sobre o sexo.

Para Irigaray a “outredade” é um conceito novo, um lugar ainda por vir, onde não se almeja o status do sujeito do humanismo, sendo, portanto, um devir. Sua proposta é, estando no lugar discursivo de mulher, “ser considerada realmente uma “outra”, irreduzível ao sujeito masculino”, que possibilitaria “libertar o sujeito feminino do mundo do homem” (Idem). Esse sujeito feminino seria “mal definido, sem contornos nem bordas, sem normas nem mediações”, sendo que lhe resta a tentativa de defini-lo sem cair no assujeitamento, fugir de um “poder genealógico único”, tirando do esquecimento as “genealogias femininas”, ainda incompletas. Em suma, marcar a diferença como potência, dotando “a mulher, as mulheres, de uma linguagem, de imagens, das representações que lhes conviesse (...)” (Idem).

Na América Latina a estratégia feminista da “outredade” encontrou eco, nas últimas décadas do século passado, junto às teorias pós-coloniais, constituindo-se também como ponto de ruptura com relação aos processos de colonização do saber, do desejo e dos corpos. Como ressaltam Castillo e Navaz (2008), o pós-colonial não se refere ao momento da produção intelectual, mas

É uma proposta intelectual de descolonizar o conhecimento e desvelar as maneiras em que as representações textuais {...} se convertem em uma forma de colonialismo discursivo que não apenas da conta da

realidade, mas que também a produz”. É pensada então como uma “aspiração descolonizadora do conhecimento (CASTILLO e NAVAZ, 2008, p.08).

Aliada aos feminismos, a perspectiva pós-colonial possibilitou realizar uma crítica aos nacionalismos masculinistas, apontando para o racismo e seus vínculos com as exclusões de gênero, tornando-se muito relevante na América Latina a partir do impacto que os movimentos indígenas e afrodescendentes têm tido nas agendas políticas nacionais. Nesse sentido, os feminismos pós-coloniais ao empenharem-se também na crítica cultural, ressaltam que os nacionalismos “não são apenas ideologias de orgulho cultural e unidade social ou religiosa, mas construção de gênero que disciplinam e controlam os corpos das mulheres”. (Ibidem, p.09)

Como propõe Anzaldúa, construir uma consciência mestiça é uma maneira de resistir aos poderes que ameaçam a liberdade das mulheres, e essa consciência surge ante as inúmeras possibilidades que extrapolam os limites dos conceitos e do sistema sexo/gênero:

Essas inúmeras possibilidades deixam la mestiza à deriva em mares desconhecidos. Ao perceber informações e pontos de vista conflitantes, ela passa por uma submersão de suas fronteiras psicológicas. Descobre que não pode manter conceitos ou ideias dentro de limites rígidos. As fronteiras e os muros que devem manter ideias indesejáveis do lado de fora são hábitos e padrões de comportamento arraigados; esses hábitos e padrões são os inimigos internos. Rigidez significa morte. Apenas mantendo-se flexível é que ela consegue estender a psique horizontal e verticalmente. La mestiza tem que se mover constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. (ANZALDÚA, 2007, p. 76)

A política feminista de fronteira pode ser ainda entendida como um esforço dúbio de desconstrução, construção e criação, de modo que o conhecimento acumulado pelas mulheres de diferentes regiões consideradas periféricas não seja ignorado em prol de pautas e conceitos predefinidos em constante repetição. É nesse sentido que interroga o feminismo centralizado e alinhado aos interesses políticos e/ou à realidade exclusiva das mulheres de países anglo-americanos.

No início da década de 1990, a feminista indiana Chandra Mohanty (1991) atribuiu aos “feminismos do Terceiro Mundo”¹¹⁷ a dupla tarefa de dismantelar certas abordagens anglo-americanas que acabavam por produzir “a mulher do Terceiro Mundo” como um sujeito singular e monolítico (MOHANTY, 1991, p. 01). Utilizando a definição de “colonização discursiva”, a autora problematizou a apropriação e a codificação da teoria e o conhecimento sobre as mulheres dos países chamados periféricos, tendo em vista certos interesses dos “feminismos do centro”. O problema, para Mohanty, seria o tipo de abordagem feminista ocidental que estabeleceria a condição de “outra” às mulheres do Terceiro Mundo, afirmando uma racionalidade/superioridade/centralidade àquela produção intelectual. Essa dinâmica, diz ela, encontra-se presente, inclusive, na produção de muitas acadêmicas dos próprios países periféricos, desconectadas do conhecimento produzido a partir dos problemas e particularidades dos/para os feminismos locais.

A questão central dessa discussão diz respeito ao posicionamento e ao papel assumido pelos feminismos diante dos desmandos da política econômica mundial. Ignorar as implicações das relações hierárquicas entre primeiro e terceiro mundo e seu impacto sobre a vida das mulheres em diferentes lugares pode acabar beirando à convivência para com o projeto liberal. É nesse sentido que se torna complicado, portanto, falar sobre as realidades das mulheres latino-americanas sem questionar os efeitos dos discursos de verdade que opõem Primeiro e Terceiro mundo, natureza e cultura, erudito e popular, primitivo e civilizado e ainda, sem questionar os efeitos das políticas e da produção do conhecimento dentro da lógica econômica atual e seus entraves para a consolidação das democracias.

Abordagens desse tipo, ainda que numa ótica feminista, tornam-se problemáticas, pois não questionam as imposições civilizatórias e seus impactos nos diversos grupos humanos, estabelecendo um olhar paternalista para as sociabilidades não ocidentais. A noção de ocidental aqui diz respeito menos ao lugar no mapa e mais à genealogia do pensamento, uma vez que, como lembra Mignolo (2007), o Ocidente não é uma entidade homogênea a-histórica, mas uma invenção moderna cujo imaginário e epistemologias têm servido às relações de poder.

O pensamento de fronteira é, portanto, um pasmo, um choque ético. Em análise sobre a multiplicidade linguística da vida na fronteira entre México e EUA, Anzaldúa declarou:

¹¹⁷ Como Mohanty, utilizo o termo “terceiro mundo” com todas as ressalvas, já que a divisão primeiro mundo e terceiro mundo acaba por sugerir categorias totalizantes e a-históricas, reforçando as hierarquias econômicas, culturais e ideológicas entre os países. MOHANTY, 1991, p. 02

Eu internalizei tão bem o conflito da fronteira que às vezes sinto como se anulássemos o outro e fôssemos um zero, nada, ninguém. A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta quando no lo soy, lo soy. (ANZALDÚA, 2009, p. 316)

Emergir como um ponto de interrogação em meio às normas e hierarquias de gênero, mas também como uma inflexão aos discursos construídos sob a lógica do progresso a qualquer custo, da busca da igualdade de gênero por meio de postos de poder, da meritocracia, das imposições do Banco Mundial para o desenvolvimento das nações periféricas são elementos que compõe a política feminista de fronteira. Ela denuncia o violento apagamento das multiplicidades e individualidades na construção dos projetos nacionais e categorias sexuais. Do avanço das fronteiras não restaram apenas os conflitos geográficos, mas os conflitos étnicos, raciais, as fragmentações e negociações culturais, das tradições e da coletividade. Nas palavras de Anzaldúa (2004) emerge a recusa das sobreposições culturais e da fixidez identitária mediante as resistências locais em constante recriação:

Así que no me deis vuestros dogmas y vuestras leyes. No me deis vuestros banales dioses. Lo que quiero es contar com lastres culturas —la blanca, la mexicana, la india. Quiero la libertad de poder tallar y cincelar mi próprio rostro, cortar la hemorragia com cenizas, modelar mis propios dioses desde mis entrañas. Y si ir a casa me es denegado entonces tendré que levantarme y reclamar mi espacio, creando una nueva cultura—una cultura mestiza— con mi propia madera, mis propios ladrillos y argamasa y mi propia arquitectura feminista.(ANZALDUA apud ZABALA, 2008, p. 79)

A arquitetura feminista invocada por Anzaldúa diz respeito a uma ética construída a partir das mulheres e da cosmologia indígena, signo da recusa dos dogmas, instituições e leis patriarcais e da subversão do pensamento eurocentrado. Trata-se de uma arquitetura rebelde, edificada na fronteira entre as raças e culturas, que, apesar da reutilização dos fragmentos e destroços das antigas civilizações, realiza uma crítica cultural com vistas à liberdade.

Mediante os esforços de construção de feminismos libertários em diversos países latino-americanos na atualidade, é possível realizar um paralelo entre essas práticas políticas e alguns filmes de mulheres dessa região que abordam subjetividades femininas como centro de suas narrativas. Ao trazer temas e estéticas onde convergem o feminino, a fronteira e a América Latina para as telas, é possível que suas diretoras, de alguma maneira, empreendam o projeto da arquitetura feminista proposto por Anzaldúa.

Elaine Showalter (1994) também ressaltou como a silenciada cultura das mulheres na sociedade ocidental moderna movimentava-se por entre as fronteiras da cultura masculina dominante, resultando em um “território selvagem” não completamente significado pela linguagem masculinista. Esse desconforto seria, portanto, o lugar da crítica feminista, “cujo projeto comum seria trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar”. (SHOWALTER, 1994, p. 48)

Nesse sentido, busco esboçar aqui uma análise de filmes de mulheres com vistas a uma poética da fronteira, capaz de contribuir para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista e também para a “descolonização do pensamento”. Um esforço que diz respeito ao investimento nas subjetividades das mulheres que não se adequam totalmente aos modelos de existência idealizados pelo projeto moderno, as quais são, na maioria das vezes, ignoradas pela cinematografia tradicional. Isso porque a ideia de fronteira no cinema “también sirve como una metáfora de los limites creativos impuestos sobre el artista que necesita sobrepasar a través de una obra que no se atiene fácilmente ni a los géneros cinematográficos ni a las etiquetas sociales” (D’LUGO, 2003, p. 74).

A metáfora da fronteira possibilita visibilizar o desconforto das mulheres que não se adequam totalmente às normas de gênero, podendo aparecer como uma dobra no imaginário social. Serão realizados, nesse intuito, diálogos com os filmes *Que tan lejos* (Tania Hermida), *Entre nos* (Paola Mendoza e Gloria La Morte), *Sonhos roubados* (Sandra Werneck), *Maria en tierra de nadie* (Marcela Zamora), *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo), *En la puta vida* (Beatriz Flores), e *A falta que me faz* (Marília Rocha).

Ao traçar uma cartografia do feminismo de fronteira nesses filmes, busco, também, identificar experiências femininas coletivas que emergem nesses trabalhos. A potência das relações entre as mulheres é percebida como subversão das evidências sobre a rivalidade entre elas e, talvez, sobre a crescente ideologia da competição e do individualismo. Aposta-se, assim, na construção de uma ética feminista como matéria-prima para outras subjetividades que se contraponham às formas capitalistas e masculinistas apresentadas atualmente como únicos modelos de existência.

3.2. Ruídos e sintonias: conexões para uma descolonização do feminino

Os livros do avô lhes abriram as portas de um mundo diferente: um mundo em que não podiam entrar nem sua mãe nem suas outras irmãs. Um mundo masculino. Neste mundo instável e feroz, há um lugar inexpugnável: a biblioteca. Nela Juana Ines encontra não só um refúgio, senão um espaço que substitui a realidade da casa, com seus conflitos e fantasmas. A realidade, dizem os livros, são as idéias e as palavras que as significam. A realidade é a linguagem. Juana Ines habita a casa da linguagem. Esta casa não está habitada por homens ou mulheres, senão por criaturas mais reais, duradouras e consistentes que todas as realidades e todos os seres de carne e osso: as idéias¹¹⁸.

A personagem Esperanza (Tania Martinez) parece intrigada com a leitura do trecho acima que integra o livro emprestado por Tristeza (Cecília Vallejo), sua companheira de viagem no caminho de Quito para Cuenca. O texto é de Octavio Paz e versa sobre a escritora, poetiza e dramaturga mexicana Soror Juana Ines, que desafiou a ordem patriarcal corrente no século XVII, escrevendo obras sobre igualdade e liberdade para as mulheres. Essa leitura é extremamente emblemática no filme *Que tan lejos* (2006), roteirizado e dirigido pela equatoriana Tânia Hermida, pois a história de Juana atualiza, na voz de Esperanza, a inadequação das mulheres nas sociedades organizadas pela ótica da democracia moderna patriarcal – que reverbera no contexto atual das personagens.

Tristeza é uma jovem quitenha sisuda e intelectual, que, após concluir uma pesquisa universitária sobre contos femininos equatorianos, começa a entrar em um processo de sofrimento por descobrir que o namorado cuencano está prestes a se casar com uma jovem da elite agrária local que se encontra grávida dele. Após várias tentativas de diálogos fracassados pela internet e pelo telefone, ela resolve encontrá-lo pessoalmente a fim de dissuadi-lo da ideia do casamento, que acredita ser uma imposição familiar.

Esperanza é uma jovem turista espanhola comunicativa e despolitizada, mas que experimenta certa liberdade em suas muitas viagens pelo mundo, obtidas como gratificação anual pelo trabalho assalariado em uma agência de viagem. Do lugar de “gringa”, ela tenta significar os acontecimentos que vão se seguindo desde sua chegada ao país até a viagem de carona com Tristeza: o taxista que fica com seu troco porque, segundo ele, os espanhóis roubaram o tesouro dos Incas; o hotel onde se

¹¹⁸ Trecho do livro de Octavio Paz, intitulado *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, lido pela personagem Esperanza no início da viagem de ônibus para Cuenca no filme “Que tan Lejos”.

hospedara, pejorativamente chamado “Gringa loca”; a senhora autoritária no ônibus que a chama de “gringuinha”; o rapaz que lhes dá carona na estrada e diz que ela “não entende nada”, o cuencano Iguana que ironiza sua ânsia europeia de fotografar o “exótico”, e a própria Tristeza, que, desde o início do encontro, estabelece com ela uma relação de estranhamento, criticando sua condição de turista deslumbrada e descendente dos colonizadores.

Em uma entrevista, Tania Hermida explica sua decisão pela nacionalidade das duas jovens, cujos caminhos iriam se cruzar no percurso até Cuenca:

Eu queria a história de uma equatoriana e uma estrangeira. E essa estrangeira desde o roteiro era espanhola. Se fosse uma turista de outro país não funcionaria em muitas coisas, desde temas como o taxista e esse ressentimento pela conquista, desde coisas tão absurdas até coisas mais contemporâneas, como isso dos equatorianos que estão na Espanha e o que estão passando por lá...toda essa relação que tem a ver com o passado colonial e com essa relação de agora, então tinha que ser espanhola.¹¹⁹

Que tan lejos é o primeiro longa-metragem de Tania Hermida, graduada em Direção pela Escuela Internacional de Cine y TV de San Juan de Baños, Cuba. Pós-graduada em Estudos culturais, lecionou na Universidad de San Francisco de Quito. Dirigiu os curtas *Ajubel* (1989), *El puente roto* (1991) y *Aló* (1999), além de ter trabalhando como assistente de direção em filmes conhecidos, como *Prueba de vida* (2000), de Taylor Hackford; *María llena de gracia* (2002), de Joshua Marton, e *Crónicas* (2003), de Sebastián Cordero. Recentemente lançou seu segundo longa-metragem, o filme *El nombre de la hija*, que conta a história de uma menina de nove anos que vive uma disputa familiar e política sobre seu nome: Manuela, quer seu pai comunista ou Dolores, como quer o lado da família católico e conservador.

Os trabalhos de Hermida investem na ideia de transformação e de liberdade, e, no caso dos seus longas-metragens, trabalham com o simbolismo dos nomes. As protagonistas, sempre do sexo feminino, seguem um percurso de descobertas e resistências até alcançar a subversão de verdades que obstam seus caminhos. Acreditando que as mulheres sempre foram um problema para as religiões, a diretora aposta na profanação dos símbolos religiosos como ideia de liberdade. Noção que podemos identificar pelas próprias palavras de Hermida:

¹¹⁹ Entrevista a por Jordi Motlló Borrella. *Cien de Cine*.

*¿Qué posibilidades de subversión simbólica tiene una niña que habita un mundo construido sobre grandes verdades? Ahí donde los símbolos son considerados sagrados y usados para controlar y reprimir, la profanación simbólica es indispensable para ejercer nuestro derecho a la incertidumbre y permanecer siempre abiertos al misterio del mundo.*¹²⁰

Politicamente atuante, Hermida participou intensamente do processo de formulação da nova Constituição equatoriana, integrando a Assembléia Constituinte de 2008, defendendo os direitos sexuais e reprodutivos para as mulheres e a diversidade cultural com vistas à consolidação de um Estado laico e plurinacional. Durante uma sessão da assembleia realizou uma *performance* feminista que muito diz sobre a política realizada em sua arte. Usando um véu sobre a cabeça, em um ato de rebeldia contra os discursos religiosos e nacionalistas que cerceiam a liberdade das mulheres e violam e silenciam as diversidades étnicas que compõem o continente, ela proferiu o seguinte discurso:

*(...) Se coloquei esse véu foi para recordar, de maneira simbólica, que esse costume hoje relacionado com as regiões islâmicas e com o fundamentalismo, também tem sido um costume da religião católica e da tradição judaico-cristã (...) o costume de usar um véu sobre a cabeça era um privilégio honroso que indicava que uma mulher ocupava um lugar de respeito na comunidade porque pertencia a alguém e tinha direito de pedir proteção àquele sob cuja autoridade vivia. Era sinal de que era casada e também uma demonstração de pudor. (...) Eu me dispo do véu então, senhor presidente, para celebrar que estamos escrevendo uma constituição de cidadãos e cidadãs livres, que podemos optar por usar ou não véus, e onde ser mulher não implique em ter que optar em ser a Virgem Maria ou Maria Madalena (...) Eu celebro que podemos configurar novamente um cenário constituinte, um tempo constituinte, que nos permita superar os limites da suposta unidade nacional, unidade cultural, unidade de língua e unidade de religião, para abirmos um destino de liberdade e de diversidades (...).*¹²¹

É possível perceber que a perspectiva política crítica de Tania Hermida vincula-se, de certa forma, aos feminismos conectados com o interculturalismo, quando problematiza os processos de unificação nacional. As práticas nacionalistas conservadoras, aliada às religiões, teriam submetido as

¹²⁰ PRESS, Ameco. Las cineastas latino-americanas transgreden con ironía las normas y reivindican la diversidad y los derechos culturales. Publicado em 04/04/2012 no site E-mujeres.net, disponível em <http://www.e-mujeres.net/noticias/cineastas-latinoamericanas-transgreden-ironia-normas-y-reivindican-diversidad-y-derechos> Acesso em agosto de 2012.

¹²¹ Trecho do discurso de Tania Hermida na Assembleia Constituinte para formulação da Nova Constituição Federal, disponibilizado em 10 de junho de 2008 no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=KpjmzsC8Uzc> Acesso em maio de 2011.

populações latino-americanas a um contexto social perpassado pela misoginia e pelo apagamento da diversidade cultural. Uma lógica sistematicamente questionada no mencionado trabalho da diretora.

O caráter feminino da narrativa é um ponto que merece ser destacado em *Que tan lejos*, cuja perspectiva se dá pelo olhar de Tereza e Esperanza. Mesmo quando as jovens são capturadas pela câmera numa perspectiva “de fora”, elas são narradas por meio de uma voz *off* feminina. Não há apelo sexual nas personagens nem mesmo no momento de privacidade dentro do banheiro nas primeiras cenas do filme, pois a única exposição íntima a que são submetidas é a narração de suas fichas médicas e dados dos seus registros de nascimento, como no caso de Tristeza:

*Maria Tereza Hernandez Larrea, inscrita no registro civil de Quito, no dia 5 de novembro de 1982. Filha de Augusto e Bertha. Advogado nascido em Ambato e professora de música de ascendência lojana. Peso ao nascer: dois quilos. Idade de sua primeira menstruação: 13 anos e meio. Patologias familiares importantes: avó materna falecida com câncer de mama aos 70 anos. Avô paterno alcoólatra. Conhecida no colégio como Mariatê. Seus pais a chamam de Tita e seus tios Princesa.*¹²²

E da própria capital do Equador:

*São Francisco de Quito, inscrita no livro de Cabildo no dia 28 de agosto de 1534, com o aval do informe de Francisco Pizarro, que repousa nos arquivos gerais de Índia de Sevilha. Descendência: Quito, Cara: Inca e Espanhola. Altitude: 2800 metros, Latitude: zero.*¹²³

Hermida nos coloca, assim, em contato com algumas dinâmicas de categorização dos corpos e da vida humana sob gerência do Estado, que atua via a administração das populações e demarcação de fronteiras, regulamentando as formas de viver, por meio do esquema saber/poder. Podemos traçar aqui um alinhamento da ideia cinematográfica de Hermida com a noção foucaultiana de biopoder, consolidado por um processo que envolveu o declínio do poder de morte do soberano, e a emergência de outras formas de governo cujo poder centra-se na gestão da vida. Como sugere Foucault (1993, p. 132), o biopoder “foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo na segunda metade do século XVIII, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos”.

¹²² Do filme *Que tanlejos*.

¹²³ Idem

É o governo das populações, portanto, a nova ordem das sociedades organizadas na perspectiva da industrialização e da produtividade, em que o corpo adquire um caráter cada vez mais funcional e orgânico e passa a ser alvo das tecnologias e pedagogias. Como destaca Soares, em sua pesquisa sobre as pedagogias do corpo no século XIX,

Como o corpo dos indivíduos é elemento constitutivo das forças produtivas da nova ordem, constituindo-se desse modo em realidade biopolítica, o poder de que se revestem certas práticas sociais que nele investem é quase absoluto. Particularmente, poderíamos nos referir àquelas que se constituem a partir de um “conhecimento” deste corpo...biológico e orgânico, tais como a medicina, e as formas que ela aprimora para influir de maneira coercitiva e repressiva na sociedade, formas essas fundamentais para a manutenção da nova ordem. (SOARES, 2007, p. 20)

O poder disciplinar intensificado com o advento das instituições e o desenvolvimento da biopolítica atuaram na produção de corpos docilizados e governáveis para a nova ordem social capitalista gerida pelas formas de governo em expansão e consolidação nos últimos séculos. O conceito de governamentalidade discutido por Foucault (2006b, p. 291), rapidamente abordado no capítulo anterior, diz respeito à passagem do regime de governo do soberano para as artes de governo na modernidade. Estas, com desenvolvimento do saber/poder com foco na população, diz respeito menos a obediência às leis e mais à capacidade de tornar indivíduos em sujeitos governáveis. Nessa passagem,

O Estado não é mais que uma realidade compósita e uma abstração mistificada, cuja importância é muito menor do que se acredita. O que é importante para nossa modernidade, para nossa atualidade, não é tanto a estatização da sociedade, mas o que chamaria de governamentalização do Estado. (Ibidem, p. 292)

Foucault ressalta que foi o investimento nas técnicas de governos e seu aperfeiçoamento que permitiu ao Estado sobreviver. Se para o filósofo “a raça, o racismo é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização” (FOUCAULT, 2005, p.306), os estudos feministas acrescentam que a diferença sexual também foi naturalizada e utilizada em prol dos nacionalismos, estabelecendo, por exemplo, um lugar para as mulheres de “guardiãs da tradição” e “mães da pátria” (CASTILLO & NAVAZ, Op. Cit, p. 73). A governamentalidade viabilizou, portanto, a produção e manutenção do feminino subalternizado, ainda que as mulheres tenham oferecido resistências no decorrer da história.

São as marcas de gênero em seus corpos que fazem com que Tristeza e Esperanza sejam interpeladas no decorrer da viagem nos diferentes espaços por onde passam. Quando decidem seguir o caminho de carona, uma passageira do ônibus as alerta do perigo de duas mulheres andarem sozinhas; os jornalistas que lhes oferecem carona tentam convencê-las a desistir da viagem e seguir com eles para uma noitada; o primo do namorado de Tristeza objetiva as mulheres ao telefone; os motoqueiros indígenas lembram a Tristeza que mulheres equatorianas não andam desacompanhadas, e assim por diante.

Como ressaltou Swain (1996, p. 148), em sociedades patriarcais mulheres sozinhas são sinônimos de mulheres desacompanhadas de uma figura masculina, mesmo que estejam em companhia umas das outras. O discurso que estabelece a necessidade da companhia masculina para significar as mulheres é uma forma de manifestação do poder masculino que compõe o regime político identificado por Adrienne Rich como “heterossexualidade compulsória”. Nesse esquema, a diferença sexual é naturalizada e estabelecida dentro de um modelo complementar masculino e feminino, em um “feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios” (RICH, 2010, p. 26).

A manifestação do poder masculino instrumentalizado pela heterossexualidade compulsória se dá, segundo Rich (Idem), mediante diferentes estratégias: o estupro, a pornografia, o tráfico de mulheres, o assédio sexual, a prostituição, os romances, o cinema, os contos infantis, o apagamento das mulheres da história e de suas experiências do campo do saber, etc. O regime político da heterossexualidade compulsória, que envolve hierarquia e poder, empreende a “colonização do desejo” (BENSUSAN, 2004, p. 132) dentro da ordem patriarcal, pois, como sugere a antropóloga Rita Segato (2009, p.01), para o gênero não existem tempos de paz.

Deixando o ônibus para seguir de carona, as duas jovens iniciam uma jornada de descobertas. Antes da partida são confrontadas por uma garotinha oprimida pela avó autoritária, mediadora de todos os seus desejos e opiniões. Ao despedir-se delas e aventurar-se pelas estradas, simbolicamente, estão rompendo com as regras e as convenções familiares, uma passagem para o exercício da autonomia e da liberdade.

Além de as personagens principais serem duas jovens comuns em uma narrativa sobre o cotidiano, chamam a atenção vários aspectos do filme, que podem ser destacados sob a ótica

feminista. A maioria dos diálogos é estabelecida entre Tristeza e Esperança e versa sobre suas idiossincrasias. Não há a tradicional erotização do feminino, de modo que a/o espectador/a é convidada/o a identificar-se com as personagens e a vivenciar suas experiências e reflexões junto às imagens de um país tão pouco conhecido dentro da própria América Latina. Uma cena que vale a pena destacar é quando as duas protagonistas encontram-se agachadas, em meio a necessidades fisiológicas conversando sobre o casamento do ex-namorado de Tristeza, e, repentinamente, passam a falar sobre menstruação. Durante a diegese há, portanto, a representação de mulheres reais, que vai na contramão do discurso cinematográfico tradicional criticado por Mulvey (1983, p. 453), uma vez que as personagens possuem autonomia sobre o próprio corpo, e deixa de ser um fetiche para olhar do espectador.

Os ruídos de comunicação com o exterior que parecem acompanhar as duas personagens intensificam-se com a constante interrupção da viagem devido ao bloqueio das estradas por uma manifestação indígena contra o Plano Colômbia¹²⁴. A decisão de seguir de carona nos caminhos desertos irá levá-las por um cenário cada vez mais inabitado, a fim explicitar a ideia de esvaziamento de sentidos, inclusive distanciando-as dos discursos de verdade sobre o amor romântico e as hierarquias sexuais. A paisagem exuberante da região andina em plano aberto confere às cenas o sentido de expansão, em que o humano deixa de ser o centro e passa a ser mais um elemento somado ao tempo e ao espaço (Imagem 12).

¹²⁴ O chamado Plano Colômbia é a intervenção dos Estados Unidos na Colômbia e regiões fronteiriças, com o pretexto de combater o narcotráfico no continente americano. Iniciado em 2000, o Plano sofreu muitas críticas dos movimentos sociais e intelectuais de esquerda, que o caracterizaram como uma ação autoritária e imperialista com interesses políticos e econômicos, tendo suas ações resultado em um elevado número de casos de violações de direitos humanos. Sobre esse assunto ver SANTOS, Marcelo. A política dos Estados Unidos de combate ao narcotráfico e o Plano Colômbia (1998-2005) *Revista Estudos de Sociologia*, Araraquara, Unesp, v.12, n.22, p.169-188, 2006



Imagem 12 – As personagens Esperanza e Tristeza iniciam o percurso a pé por entre as paisagens dos Andes equatorianos. Do filme *Que tan lejos*, de Tania Hermida, 2006.

- *Que coisa estranha, estar aqui... Acontece nas viagens. Chega um momento em que me dá um branco, sem saber quem sou nem o que faço tão longe de casa...* O súbito estranhamento de Esperanza em um momento de descanso durante o percurso remete à ideia de deslocamento, desenraizamento e trânsito, como sugeriu Guacira Louro (2002, p.13) sobre a simbologia da viagem nos filmes. Assim, “o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante”.

Essa fragmentação, entretanto, não relega as personagens a uma completa ausência de sentido ou de direção, mas ao estranhamento das normas familiares e dos nacionalismos colonizadores. Há “paragens-refúgios”, que, por mais confusas que possam parecer, assumem um propósito reflexivo dentro da narrativa. “A realidade das personagens não está na casa habitada por homens e mulheres com seus conflitos e fantasmas, mas sim nas ideias”, como lido por Esperanza no livro sobre Juana Inês. No caso desta personagem de Octavio Paz, as ideias são encontradas por ela no espaço proibido da biblioteca, local onde Tristeza possui livre trânsito como mulher acadêmica, mas pouca liberdade nas estradas do seu país.

Que tan lejos é classificado como um *Road Movie*¹²⁵ por sua própria diretora. Segundo Laderman (2002), esse gênero decorre do imaginário do autodescobrimento e da transgressão, que marcam o caráter existencial estadunidense dos anos de 1960 e 1970. Como explica Hermida, além de o foco da narrativa estar na memória dos nomes, o sentido da viagem no filme diz respeito à impossibilidade de nomear uma experiência, pois

*Nesse processo sempre há um “outro” com o qual temos que nos comunicar. No filme é evidente que Tristeza é a ‘outra’ para Esperanza e vice-versa. O fato de que sejam mulheres de países e culturas diferentes e que, ainda, tenham temperamentos tão opostos, lhes obriga a estar em constante ‘tradução’, fazendo um constante esforço para que sua experiência de vida seja compreensível para os outros, que é, finalmente, a única maneira que têm de fazê-la compreensível para si mesmas.*¹²⁶

Apenas no início da década de 1990, com a produção estadunidense *Thelma e Louise* (Ridley Scott, 1991), as mulheres começam a protagonizar os filmes de viagem, resultando em uma etapa revisionista da tendência majoritária desse gênero cinematográfico norte-americano, predominantemente patriarcal. No entanto, o destino das protagonistas é perpassado pela impossibilidade e o fim da viagem chega com a morte de ambas. Apesar desse giro, permaneceram as representações sobre as culturas diversas do modelo expansionista norte-americano, impregnadas pelo imaginário colonizador. Isso porque, nessa categoria cinematográfica,

a pesar de la temática rebelde y su constante referencia a la temática de la libertad en el cine de carretera americano subyace constantemente el subtexto conservador donde predomina la jerarquía heterosexual, definida por la narrativa y los planos visuales, la homofobia incipiente, y por último, el exotismo respecto a minorías étnicas y raciales, ya sea idealizándolas o discriminándolas hasta llegar a su fetichización. (SÁNCHEZ, 2012, p.04).

Além de contribuir para a desmasculinização dos *roads movies* com a abertura e infinitas possibilidades às protagonistas, o filme de Hermida subverte também a perspectiva norte-americana, mediante a imponência da paisagem andina e a interculturalidade do país. A cineasta ironiza as instituições burguesas e a alienação da classe média equatoriana formada pela mídia dominante, que

¹²⁵ Trata-se de um gênero cinematográfico originariamente norte-americano. Como define Correa, de maneira geral, “um *road movie* tem como eixo central um relato de busca que é também um relato de estrada. Se caracteriza então, pela presença de heróis viajantes ou nômades – usualmente um casal e às vezes um grupo de heróis – personagens, jovens e marginais cujo mal estar social os converte em verdadeiros párias”. (CORREA, 2006, p. 272)

¹²⁶ Entrevista a Raquel Ruiz. *Portal 17*.

transmite telenovelas e futebol ou notícias tendenciosas sobre a greve indígena. “ - *Todo mundo fala da greve, mas até agora não vi nada. Parece uma greve virtual*”, desabafa Esperanza mediante as críticas de Tristeza sobre sua alienação política.

O carro – item fundamental nos *road movies* hollywoodianos e que caracteriza o período de exaltação do veículo como liberdade - é também desvalorizado na narrativa de Hermida. Como observou Sánchez (2012, p.12), as protagonistas utilizam vários meios alternativos de transporte durante o percurso de carona, como a carroceria de uma caminhonete, um trenzinho infantil, a garupa de uma motocicleta e até mesmo um cavalo. O início e o fim da viagem são percorridos de ônibus, revelando a descrença da diretora para com o projeto desenvolvimentista baseado no consumo, tão em voga nos discursos governistas atuais.

A todo o tempo as personagens são interpeladas pela indeterminação, adentrando episódios fronteiriços que refletem o momento de esvaziamento das verdades que vivenciam em seu percurso. Os encontros que se seguem compõem as cartografias que as constituem na longa viagem a Cuenca. Os indígenas, ao falarem em *quéchua*, fazem de Teresa também uma estrangeira dentro do seu próprio país; o *barman* Iguana abala suas certezas sobre o verdadeiro equatoriano ao mencionar a multiplicidade identitária que compõe a população e os problemas políticos e econômicos internos, tão graves quanto o processo colonial do passado, como o grande contingente populacional que deixa o país para tentar a vida na Europa.

O cenário foi propositalmente criado por Hermida a fim de proporcionar ao/a espectador/a a mesma sensação de desterritorialização sentida pelas protagonistas do filme. Como explica a diretora, na cena em que os indígenas falam em *quéchua*, idioma incompreensível para a personagem principal. De tal maneira, “Tristeza é estrangeira da língua, e assim o espectador é também um estrangeiro com ela”¹²⁷.

A falta de lugar e a impossibilidade de comunicação são também uma constante em *Entre nós*, das diretoras colombianas Paola Mendoza e Gloria La Morte, lançado em 2009. Embalado por uma melodia latina, o filme tem início com uma panorâmica sobre um bairro norte-americano mestiço: feições asiáticas, indígenas, orientais, embaralhando as certezas sobre o local onde a narrativa se desenvolve, difícil de identificar não fosse pela placa de localização “Welcome to Queens”. A mistura de cores e sabores dos diferentes alimentos preparados nas ruas também remete

¹²⁷ Entrevista a Jeronimo Jose Martin. *Cinecec*.

às múltiplas combinações possibilitadas pelas imigrações. Já dentro da casa, a câmera se volta para o preparo de empanadas em um ambiente doméstico relativamente tranquilo - uma tarefa que a protagonista Mariana (interpretada pela própria Paola Mendoza) irá repetir muitas vezes durante o filme.

Mariana não tem um lugar de fala validado no início do filme antes da partida do marido Antônio (Andres Munar), também colombiano. Essa condição é explicitada logo no começo da narrativa, quando ela prepara a comida enquanto o marido joga cartas com um casal de amigos na sala. Ao tentar participar do jogo, ajudando o filho com o baralho, Antônio diz que é melhor que ela volte a preparar empanadas, pois já está meio bêbada e fazendo bobagens, o que a deixa visivelmente magoada, mas conivente com a atitude dele. A exclusão de Mariana dos projetos do marido é uma constante, mas, interpelada pelo lugar social de mulher, ela representa bem o seu papel, permanecendo como a “cola” da família nuclear, acompanhando Antônio em suas decisões, apesar de parecerem irresponsáveis aos seus olhos. A narrativa mantém o clima de relativa tranquilidade e segurança até a partida de Antônio para Miami, quando ela começa a ser deslocada do seu mundo doméstico romantizado.

Entre nós, diferentemente de *Que tan lejos*, é um filme menos crítico com relação às instituições sociais que norteiam a vida na sociedade contemporânea, como a família e o Estado burguês. Seu alinhamento à política feminista de fronteira é identificado pelo protagonismo da personagem Mariana em uma condição de imigração e que, durante a narrativa, vai se distanciando da dependência emocional do marido. O roteiro desse filme é uma adaptação da história de vida da própria mãe de Paola Mendoza, que partiu da Colômbia ao encontro do marido nos Estados Unidos, quando a diretora ainda era uma criança de seis anos.

Para Mendoza, a questão feminista moveu a ideia central da narrativa. Ressalta que “a jornada de Mariana no filme é para que ela finalmente enxergue seu próprio valor sem um homem”. Jornada que, segundo a diretora, foi um dos aspectos mais difíceis de escrever porque tinha de imaginar uma mãe dependente, algo que ela não conheceria:

Eu só conheci minha mãe como uma mulher forte e independente, e ela incutiu essas características em mim, que carrego isso no coração. Assim, escrevi sobre minha mãe como o oposto do que conhecia dela, um desafio que me forçou a ver a minha mãe em uma nova perspectiva e me deu um novo respeito por ela. Fui capaz de ver a mulher que ela

A determinação da mãe da diretora pode ser percebida, inclusive, na exigência para que Paola a interpretasse no filme: “Você pode transformar minha história em filme, mas só se você me interpretar. Não vou deixar isso acontecer de outra maneira”. Ao recordar as precondições da mãe para a publicização de sua história, a diretora diz que, no final, o trabalho acabou por ser a maior alegria de sua carreira.

A personagem Mariana acumula, assim, um histórico de deslocamentos e privações, pois já havia morado em diferentes países no objetivo de seguir o marido, até chegar a Nova York. Após o sumiço de Antônio, Mariana - que chegara há apenas duas semanas ao país - fica abandonada à própria sorte com os dois filhos pequenos em um lugar hostil, onde ela não domina a língua e os códigos culturais. Diante de todas as dificuldades, ainda expressa sua culpa por não estar sendo uma mãe nos padrões tradicionais: “Perdão por não estar alegre nos últimos dias”, diz para a filha. Culpa que só aumenta à medida que precisa ausentar-se cada vez mais para tentar trabalhos esporádicos, deixando as crianças sozinhas em casa.

Embora não encontre eco em suas expectativas, a personagem segue boa parte da narrativa assujeitada às normas de gênero, esperando o retorno de Antônio. No exercício de uma maternidade que a coloca em constante abnegação (como abrir mão de ir ao cinema porque seu escasso dinheiro pagará apenas os ingressos do casal de filhos), a protagonista se encontra em condições econômicas cada vez piores, tendo de coletar materiais recicláveis nos lixos para sobreviver.

É possível dizer que as diretoras investem na figura idealizada de uma mãe batalhadora, que coloca os filhos em primeiro lugar, buscando conferir sempre um tom lúdico às situações de privação, jamais desistindo de lutar pela sobrevivência. A própria filha Andrea a identifica como uma “supermãe”, adjetivação coerente em uma sociedade pródiga na construção de heróis, como a estadunidense. Embalada pela fantasia dos super-heróis, a garota se sente protegida mesmo quando a família é obrigada a dormir nas ruas após ser despejada do modesto apartamento em que moravam.

Culturalmente, as mulheres foram constituídas na tarefa do cuidado do outro, o que, para as feministas da diferença, como Irigaray, é um ponto positivo para construção de outras subjetividades e outros mundos possíveis para além do individualismo capitalista. Esse tipo de entendimento

¹²⁸ Entrevista a *Birds Eye View*.

embasa, inclusive, grande parte do feminismo latino-americano. Alba Carosio, vice-reitora da Universidad Central de Venezuela, por exemplo, sobre o protagonismo das mulheres na construção da Venezuela bolivariana, disse que “são elas que organizam a vida em relação à água, educação, saúde, mobilidade urbana e, então, abraçaram a construção dos conselhos comunais”¹²⁹. Não é difícil perceber, portanto, que, na maioria das vezes, as mulheres estão à frente das iniciativas dos projetos populares coletivos pela própria experiência de vida em culturas nas quais o feminino é construído como responsável pelo cuidado do outro.

Entretanto, a maternidade como imposição cultural e responsabilidade exclusiva das mulheres para com os filhos, assim como a criminalização do aborto, não deixam de ser uma forma de controle patriarcal, que continua produzindo desejos femininos atrelados ao imaginário da mulher-mãe. Como ressalta Swain, “a regulamentação da fecundidade, as leis que decidem sobre o aborto e gerem os corpos femininos, a normalização dos comportamentos, a noção de ‘instinto materno’, tão cara ao senso comum, a ênfase e a importância dada à célula familiar são também mecanismos de construção dos corpos” (SWAIN, 2007, p.226). Nesse sentido, é preciso confrontar esses discursos, percebendo suas incoerências e potências na transformação das sociedades patriarcais.

Entre nós é uma constante expressão das contradições vivenciadas por Mariana: mãe, esposa, dona de casa, mas que, no país estrangeiro se vê às voltas com outros lugares de existência: imigrante, chefe de família, catadora de material reciclável. Quanto mais ela se distancia do mundo de esposa em que vivia, mais aumenta sua condição de incomunicável (Imagem 13), inclusive os amigos colombianos mudam sem deixar recado. Seus únicos interlocutores após a partida de Antônio são os filhos pequenos.

A personagem passa sistematicamente os dias tentando se comunicar pelo telefone com o marido ausente, sem êxito. O filho de 10 anos, emblematicamente, é uma ponte de comunicação entre Mariana e o mundo exterior, pois ele aprendera um inglês de sobrevivência e consegue fazer-se entender. Uma cena divisória no filme é a pergunta do filho em um momento de extrema dificuldade da família após um despejo: - “Mãe, porque tivemos que deixar a Colômbia?”. E, depois de um momento de hesitação, sua resposta soa estranha para ela própria: - “*Por seu pai*”.

¹²⁹ Entrevista a Terezinha Vicente em “É feminista o socialismo bolivariano.” Ciranda internacional da comunicação compartilhada. Cobertura compartilhada do Fórum Social Mundial. Disponível em <http://www.ciranda.net/article6558.html> Acesso em dezembro de 2012.



Imagem 13 – A personagem Mariana com os filhos ao ser abandonada pelo marido Antonio logo na chegada aos Estados Unidos. Cena do filme *Entre nos*, das colombianas Paola Mendoza e Gloria La Morte, 2009.

A partir daí ela parece começar a perceber a necessidade de reformulação de seus projetos. Após todas as adversidades, vai conquistando certa autonomia e seu projeto de ir para Miami ao encontro do marido vai se esvaziando de sentido no decorrer do filme. Ela interrompe a espera e as tentativas de contato telefônico cessam, e assim, consegue vislumbrar um projeto próprio.

Mendoza é jornalista e documentarista e vive nos Estados Unidos desde criança. Por esse motivo não é possível classificar seus trabalhos dentro do cinema latino-americano. Possui mestrado em Belas Artes pela *Sarah Lawrence College* e seu trabalho, de forma geral, é voltado para questões sociais com foco nas mulheres. Além de *Entre nós* (que é uma coprodução entre Colômbia e EUA), codirigiu o documentário estadunidense *Autumns Eyes* (2006) juntamente com Gloria La Morte, sobre a história de uma menina negra de três anos prestes a ser adotada, cuja mãe adolescente encontra-se presa. Dirigiu ainda o curta-metragem *Still Standing* (2006), sobre as tentativas de sua avó de reorganizar a vida após perder a casa destruída pelo furacão Katrina. Estrelou como atriz

também no filme *Padre nuestro* (2007), de Christopher Zalla, e em *On the Outs* (2004), de Lori Silverbush e Michael Skolnik¹³⁰.

A codiretora de *Entre nos*, Gloria La Morte, por sua vez, iniciou a carreira em 1999, ao escrever e coproduzir a comédia *Details*, que estreou na HBO após ser premiada em vários festivais. Como Mendoza sua experiência profissional foi construída nos EUA, pouco atuando no cinema latino-americano. Editou uma série de narrativas e documentários norte-americanos premiados em festivais. Um exemplo é *Washington Heights* (2000), do qual também participou como codiretora¹³¹.

Mendoza disse que sua história não é uma história pessoal, mas uma história vivenciada por muitas mulheres em muitos lugares. Sua militância em prol de questões sociais está imbricada com seu trabalho, tanto que, no final da narrativa, há um convite as/os espectadoras/es a visitarem o *blog* do filme, onde há um espaço para manifestação de apoio à revisão da lei de imigração norte-americana. Em entrevista, ela fala de sua sensibilidade para a questão da exclusão social dos imigrantes nos Estados Unidos:

As comunidades negras e imigrantes dos Estados Unidos – muitas vezes pobres e marginalizadas – são retratadas de forma tão negativa nos órgãos de comunicação social do país que, enquanto cineasta, preciso de ter consciência da força das imagens, do que elas significam e transmitem, dos estereótipos que perpetuam. Nos meus trabalhos, tento quebrar esses estereótipos, às vezes de forma pouco perceptível, outras de forma mais evidente”¹³².

A aproximação entre Paola e Gloria, diretoras do filme, foi consolidada em 2006 quando trabalharam juntas em um documentário. Como conta La Morte, quando o documentário estreou no *Southwest Film Festival*, Paola aproximou-se dela dizendo que tinha uma história que sempre quis contar, e que se tratava da história de sua mãe quando imigrou para os EUA. "Quando ela me contou essa história, eu fiquei atordoada. Soube que queria fazer parte dela. E fiquei muito grata por ela confiar em mim artisticamente”, relata La Morte¹³³.

¹³⁰ Informações extraídas do site <http://www.indiepixfilms.com/creator/11497>. Acesso em maio de 2012.

¹³¹ Idem.

¹³² Entre o jornalismo e o cinema. Documentário: o lugar da partilha. *Jornalismo e Jornalistas*. N. 40. Lisboa: Clube de Jornalistas, Outubro/dezembro de 2009.p. 15.

¹³³ Em entrevista a Christopher Loud. *The Film Yap*.

O fato de terem nascido e vivenciado a infância na Colômbia e terem proximidade com a cultura da região fez toda a diferença para a produção do filme, que foi realizado de maneira independente e com pouco recurso financeiro. A comunidade colombiana de Jackson Heights, em Queens, foi fundamental nesse processo, porque sabia que elas não fariam um filme estereotipado, diz La Morte. “Deixaram-nos usar a frente do restaurante enquanto serviam jantar na parte de trás, as pessoas abriram suas casas, seus estabelecimentos para a filmagem”, lembra a diretora¹³⁴.

Escrever um roteiro baseado em uma história verídica implica também na criação de “licenças poéticas”, ou seja, a liberdade necessária para criar no campo da arte. As diretoras relatam que o processo da criação sobre a história da mãe de Paola, apesar de inventado, não deixou de seguir a realidade das pessoas que vivem a imigração clandestina. A rotina de exploração da mão de obra das mulheres imigrantes não legalizadas em serviços esporádicos aparece logo no início da procura de Mariana por trabalho, bem como as privações dos seus filhos naquele contexto. A clandestinidade torna-se, portanto, condição primordial para a sujeição a trabalhos pesados e mal remunerados.

Embora as diretoras não tenham priorizado uma leitura crítica da ideologia norte-americana e até mesmo apostado na meritocracia da mãe de Paola, é possível subtrair leituras críticas sobre a ausência de políticas públicas em um país que é a expressão do neoliberalismo no mundo contemporâneo. A cena em que Mariana leva o filho machucado ao hospital e acaba retornando sem atendimento, a realização do aborto de maneira caseira por falta de dinheiro e a quantidade de idosos que vivem da coleta de materiais recicláveis nos lixos de Nova York são pistas da ideologia norte-americana individualista e competitiva do *self-made man* que, inclusive, é espelho para determinados governos latino-americanos.

A sexualização do feminino e a questão da maternidade em contextos subalternizados de ausência de políticas públicas são preocupações frequentes no cinema feito por mulheres na América Latina. Ambas permeiam também a narrativa de *Sonhos roubados*, da diretora brasileira Sandra Werneck. Esse filme, que é uma adaptação do seu documentário *Meninas*, baseado no livro “As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes do Brasil”, de Eliane Trindade, conta a história de três meninas adolescentes moradoras de uma periferia: Jéssica

¹³⁴ Idem

(Nanda Costa), Daiane (Amanda Diniz) e Sabrina (Kika Farias), que tentam se reinventar ante a dificuldades econômicas, afetivas e sonhos impossíveis.

Sandra Werneck possui considerável carreira como diretora e produtora de cinema, acumulando longa experiência com documentários de curta e média-metragem, geralmente abordando temas de cunho social, com os quais conquistou vários prêmios em festivais nacionais e internacionais. Além do documentário *Meninas* (2005), podemos elencar *Pena Prisão* (1984), *Ritos de passagem* (1980), *Damas da noite* (1987), *Profissão criança* (1993) e *A guerra dos meninos* (1991). Entre seus maiores sucesso de ficção estão *Cazuza – O tempo não para* (2003), sobre a vida do cantor Cazuza, em codireção com Walter Carvalho, e as comédias românticas *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996) e *Amores Possíveis* (2001), o último eleito como Melhor filme Latino-Americano no Sundance Film Festival, em 2001¹³⁵.

A vivência nas favelas do Rio de Janeiro em *Sonhos Roubados*, longe de ser considerada uma novidade no cinema brasileiro¹³⁶, é abordada nessa pesquisa pelo protagonismo feminino das personagens, em constante reinvenção frente ao paradoxo das exigências do mundo do consumo e seus padrões de beleza *versus* as marcas coloniais e a precariedade financeira que constitui suas realidades.

A espetacularização da pobreza, da exclusão e das favelas no cinema latino-americano é atualmente considerada pelos estudos de cinema um terreno difícil e movediço, provocando incessantes debates. Na contramão da crítica política e estética que alavancou o Cinema Novo, a violência e miséria emergem na cinematografia como o “novo folclore urbano”. Não é difícil constatar, assim, que vários dos recentes filmes realizados sob essa temática acabam por não contrapor os dramas da periferia à violência das elites e à ausência do Estado, nem tampouco investem na ideia de humanidade ou cumplicidade entre seus habitantes – fatores que trariam abertura para os dramas da pobreza, evitando que esta permanecesse como território do confronto (BENTES, 2003).

¹³⁵ Sandra Werneck. Associação Brasileira de Cineastas - Abracin. Rio de Janeiro. Disponível em http://www.abracirj.org.br/site/?page_id=643 e o site *Meninas*, disponível no endereço <http://www.cineluz.com.br/meninas/index.htm> Acessos em maio de 2012.

¹³⁶ Uma vez que abordar as subjetividades nos contextos das favelas tem sido uma marca do cinema brasileiro desde, pelo menos, o cinema de Nelson Pereira dos Santos, na década de 1950.

Considerando essa discussão, pode-se dizer que *Sonhos roubados* inova ao conferir voz às meninas que estão fora dos centros ou distantes da arte validada pela elite cultural, apostando na cumplicidade entre elas. Como lembra a diretora, “a história dessas meninas acontece o tempo todo em muitas comunidades de qualquer região brasileira”¹³⁷. Viver na periferia de uma grande cidade como o Rio de Janeiro não impede que elas sejam interpeladas por diferentes agências do mundo do consumo e pelos desígnios de uma feminilidade que requer uma produção visual dispendiosa para se efetivar. “Tem que ralar muito para ser gostosa”, diz a personagem Jéssica, interpelada pelo desejo de adquirir uma calça da moda que não cabe no seu orçamento. Ou, como diz Daiane “Quero uma festa de 15 anos igual a que eu vi na revista”, sonhando com um dia de princesa que nada coincide com seu dia a dia. Assim, o esforço das meninas no trabalho eventual e precarizado, na prostituição e até em pequenos furtos compõem o cotidiano para satisfazer os desejos de consumo que viabilizam o feminino valorizado, erotizado, que pode ser passaporte para uma vida amorosa e para a aceitação social.

A noção de liberdade, na perspectiva foucaultiana, é sempre pensada como diferente de liberação, embora possam estar imbricadas em alguns contextos. A liberação como resistência a processos repressivos de dominação colonial, sexual, etc, diz Foucault, não implica necessariamente uma prática de liberdade. A última, que muitas vezes depende a princípio da liberação, seria mais um problema ético, impossível de ser conquistado de fora para dentro, porque passa, antes de tudo, pelo cuidado de si mesmo em constante relação com o outro (FOUCAULT, 2006b, p. 267).

No caso das adolescentes em questão, a narrativa de Werneck investe nas possibilidades encontradas pelas meninas para escapar de certo modelo do feminino rejeitado por elas. Elas buscam certa liberação, mas tem suas práticas de liberdade limitadas com relação ao dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1993) e ao dispositivo amoroso (SWAIN, 2008). Todo o incremento para o exercício de uma sexualidade não institucional, vivido de maneira distinta pelas três, torna-se inócuo diante de eventos como uma incontornável maternidade vivida por Jéssica, a ansiedade de Daiane por uma festa de 15 anos junto ao pai que não se reconhece como tal, diante do anseio romântico de Sabrina por ser a namorada “oficial” de um “quadrilheiro” que a renega quando ela engravida.

¹³⁷ Entrevista ao Blog *filmesonhosroubados*.

A narrativa, dessa maneira, é toda permeada pela fronteira entre as formalidades familiares e sociais (trabalho, laços familiares, escola) e as tentativas de liberação da difícil rotina de privações em que vivem (romance, sexo, drogas e bailes). Nesse vai e vem o romance, muitas vezes, cede lugar ao sexo-mercadoria, como sobrevivência e possibilidade de consumo que promove um *status*, ainda que periférico (Imagem 14). Alguns lampejos do ideal da família burguesa são conquistados mediante barganha, como no caso de Daiane, que negocia uma valsa com o pai em troca de não cobrar o reconhecimento da paternidade na justiça.



Imagem 14 – As personagens Jéssica, Sabrina e Daiane, jovens moradoras da periferia carioca que buscam estratégias de sobrevivência e diversão. *Sonhos roubados*, de Sandra Werneck, 2009. Fonte: *Blog Ultimo Elemento*. Acesso em dezembro de 2012.

Assim, velhos e atuais problemas brasileiros são abordados na narrativa, mas por uma perspectiva que diz respeito às problemáticas levantadas pelos feminismos na atualidade, como, por exemplo, o agravamento da violência quando o fato de ser mulher soma-se a questões raciais e contextos de pobreza. Embora as meninas consigam certa diversão e autonomia com a prostituição, também se percebem expostas a uma série de violências, pois, sob o patriarcado, o espaço público ainda é restrito às mulheres frente à ameaça do estupro, eficaz na manutenção das diferenças

sexuais. Como lembra Swain (2009), a instituição social de corpos das mulheres faz parte de um imaginário patriarcal, imaginário este em que “está naturalizada a apropriação dos corpos femininos, utilitários instrumentos de prazer, de usufruto, de produção, de trabalho. As mulheres são apropriadas pelo simples fato de serem mulheres, humanos “diferentes”.

Nessa direção, Jéssica, a personagem que se destaca por ser mais a mais “durona”, vê-se confrontada com o total domínio do espaço público pelos homens pelo fato de ser mulher. Após suas recusas ante as tentativas de normatização (da relação com o pai de sua filha - um jovem submisso à família e à religião-, da exploração do trabalho em subempregos, do dia a dia na oficina do avô) e suas opções por uma autonomia possível dentro dos seus limites reais (vida noturna, sinuca, bebida, bailes *funks* e prostituição), ela é reconduzida, por meio do estupro, ao seu lugar de mulher na escala de poder - cujo demarcador é a diferença sexual. Esse momento marca certa virada na narrativa, quando as meninas passam a ocupar lugares mais fixos, ante o momentâneo “estado de dominação”¹³⁸ em que se encontram: Sabrina, agora sozinha com um bebê, assume a prostituição de rua como fonte de renda, Daiane envolve-se com a profissão de cabeleireira e Jéssica encontra no cliente presidiário – com quem aos poucos inicia um romance - a amizade e proteção necessárias para transpor os problemas com a guarda da filha e os riscos da rua.

*Eu acho que o cinema brasileiro sempre fala dos meninos, dos homens e sempre mostra as mulheres sendo ou a namorada ou a mulher do cara da comunidade. Eu acho que faltava mostrar esse universo feminino, quem são essas meninas, como elas vivem, o que elas querem da vida, como fazem seu dia a dia (...)*¹³⁹

O intuito de realizar um filme que prime pela perspectiva feminina é notável na fala de Werneck. Há um movimento em relação à política feminista no que diz respeito ao esforço de trazer para as telas narrativas em que as jovens sejam protagonistas. A mediação das subjetividades das pessoas que integram setores populares brasileiros, em contrapartida, pode ser considerada um problema no cinema brasileiro, uma vez que limita a expressão dos sujeitos, podendo perpetuar estereótipos em nome da exotização de personagens para fins comerciais.

¹³⁸ Foucault chama de estado de dominação o período em que “um indivíduo ou um grupo social chega a bloquear um campo de relações de poder, a torná-las imóveis e fixas e a impedir qualquer reversibilidade do movimento – por instrumentos que tanto podem ser econômicos quanto políticos ou militares”. (FOUCAULT, 2006a, p. 266)

¹³⁹ Entrevista publicada em 21/04/2010 em <http://www.youtube.com/watch?v=iw3LwXHjMDE&noredirect=1>. Acesso em maio de 2012.

As cenas do estupro de Jéssica e de Daiane, nesse contexto, podem ser entendidas como uma repetição do padrão estético coercitivo do cinema *mainstream*, ratificador do poder masculino e propagador do pânico social, terminando, assim, por inviabilizar o empoderamento das meninas/mulheres diante da presença masculina.

Vale lembrar que a recorrência de cenas de estupro no cinema foi criticada por Kaplan (1995) em sua análise sobre as representações masculinistas no cinema hollywoodiano. Como coloca a autora, nas décadas de 1950 e 1960 houve certa estagnação na produção de discursos cinematográfico sobre as mulheres (românticas, megeras, *femmes fatales*, etc), que ela localiza como um período anômalo, onde transbordava uma sexualidade abafada, e havia uma tentativa simbólica de conter a liberação sexual que explodia na sociedade norte-americana da época. O processo anterior teria sido determinante para as representações que apareceriam na década de 1970, quando foi recorrente a temática do estupro no cinema. Utilizando o exemplo do filme *Looking for Mr. Goodbar*, de Richard Brooks (1977), a autora aponta para tal repetição como um tipo de controle simbólico da sexualidade feminina em processo de liberação (KAPLAN, 1995, p.20).

Talvez seja possível dizer ainda que, as cenas de estupro em *Sonhos roubados* podem ser vistas como um “sobressalto ético”¹⁴⁰, no sentido de provocar um desconforto ante a violência sexual a que as mulheres e meninas estão submetidas em certos espaços públicos dominados por disputas masculinas. Nessa perspectiva seria um ponto de incômodo e indignação para as espectadoras, propiciando matéria para questionar a suposta conquista da igualdade e anacronismo das lutas feministas. Vale dizer, entretanto, que a repetição desse tipo de cena segue funcionando como uma pedagogia do medo no imaginário feminino, indo também na contramão da estética emancipadora proposta pela crítica feminista de cinema.

Jessica acaba cerceada em suas experiências de autonomia (ainda que problemáticas), aceitando a proteção do pretendente presidiário e se submetendo ao emprego na lanchonete para conseguir reaver a guarda da filha. A narrativa retoma, assim, a lógica hierárquica com base na

¹⁴⁰ Ao contrário da banalização da violência no cinema hollywoodiano, a proposta de cineastas como Eisenstein e Godard de contraposição de cenas onde emergem o “sobressalto ético” ante o intolerável, objetiva a produção de um pasmo estético e político capaz de provocar uma ira revolucionária. Ideia radicalizada por Glauber Rocha em sua proposta de uma “estética da fome” para retratar, de maneira potente, o subdesenvolvimento latino-americano. BENTES, 2003.

classe sexual, como visto na teoria de Collete Guillaumin (1978)¹⁴¹, que sugere que a maioria das mulheres nas sociedades patriarcais dificilmente encontra um lugar seguro, totalmente isento das apropriações - individual ou coletivamente. Nessa lógica, a saída (política) de Jéssica acabou por recair na escolha pela apropriação individual (aceitando a proposta de segurança oferecida por Ricardo), mantendo, assim, alguma proteção contra a apropriação coletiva nas ruas, radicalizada por meio da cena do estupro.

Kaplan reflete também sobre as diferentes maneiras de abordar as questões femininas nas telas. Diz que algumas diretoras acreditam que o simples fato de visibilizar experiências e mostrar imagens cotidianas de mulheres já promove mudanças no imaginário patriarcal; outras acreditam que tudo o que se pode fazer no cinema é revelar o lugar opressivo que elas ocupam na arte e na cultura e “levantar questões sobre a repressão do feminino fora das imagens patriarcais” (KAPLAN, 1995, p. 281). Assim, os filmes aqui analisados oscilam entre essas duas propostas: abordar experiências femininas, mostrando os silenciamentos e a violência de gênero em suas permanências; e a aposta na ideia cinematográfica para modificar o imaginário sobre o binário sexual hierárquico, priorizando a potência e a ruptura ao trabalhar com a imagem das mulheres.

Em *Que tan lejos* Tereza e Esperanza apropriam-se dos seus destinos e escolhem seus caminhos à medida que são barradas pelas estradas fechadas durante o percurso de Quito a Cuenca. Em *Entre nós* Mariana refaz sua vida por uma perspectiva mais autônoma quando desiste de esperar pelo marido, e as amigas adolescentes negociam algumas possibilidades de liberdade na difícil luta pela sobrevivência em *Sonhos roubados*. Embora permeados por mais ou menos problemas ideológicos, são filmes que partem dos incômodos das diretoras sobre a condição das mulheres em diferentes países latino-americanos.

No documentário *Maria em tierra de nadie* é possível identificar a política feminista pela impactante exposição das dinâmicas patriarcais que estendem até as mulheres a disputa pelo poder territorial. O grupo de mulheres que viaja de ônibus de El Salvador até o Estado mexicano de Oaxaca impressiona pelo realismo das histórias que cada uma carrega com seus poucos pertences enquanto intervém junto às autoridades por medidas sobre o desaparecimento dos/das filhos/as

¹⁴¹ No final da década de 1970 a socióloga francesa Colette Guillaumin elaborou a ideia de que as mulheres constituem uma classe social de sexo apropriada pela classe dos homens por meio de uma relação que ela chamou de sexage. Por meio dessa relação social se daria, assim, a apropriação do corpo, dos produtos do corpo, do tempo e da energia psíquica da classe das mulheres. GUILLAUMIN, 1978, p.11.

naquele território. Dirigido pela diretora nicaraguense Marcela Zamora Chamorro, o documentário é também um filme de viagem, que, utilizando de outra linguagem, coloca-nos de frente a uma das consequências mais trágicas da intensificação das fronteiras no contexto da globalização: o sequestro, o tráfico, o estupro e o assassinato de mulheres latino-americanas durante o trajeto migratório informal para os Estados Unidos. A câmera de Zamora percorre longo caminho desde a Guatemala até a fronteira norte-americana, registrando histórias de buscas incansáveis e as dificuldades e riscos enfrentados pelas mulheres durante a tentativa de alcançar o solo estadunidense.

Nesse seu primeiro longa-metragem Zamora evidencia a consequência da mundialização da economia na vida das populações centro-americanas, que vislumbram melhores condições de vida ao atravessar a fronteira norte do México e a desvalorização da vida imigrante nesse percurso, especialmente das mulheres. O que significa aqui esse cruzamento de fronteira a qualquer custo e por que os corpos femininos são os mais usurpados nesse trajeto?

Na contramão do pensamento hegemônico de que a globalização é um celeiro de possibilidades e de encontro entre os diferentes ou onde se pressupõe a derrubada de preconceitos e identidades, é possível esboçar aqui outra interpretação de um fenômeno que, ao contrário do que se imagina, não é recente, mas fruto de longo processo de expansão do modo de produção capitalista que compõe a história contemporânea. A atual dinâmica da economia global obedece a estratégias de internacionalização de grandes corporações, associada à transnacionalização do capital e à precarização da força de trabalho que integram a política neoliberal das últimas décadas, distanciando-nos cada vez mais da experiência democrática (BORON, 2003, p.33).

Nesse entendimento, as fronteiras nacionais fazem saltar aos olhos o fato de que a chamada globalização enfatizou a desigualdade e o conflito, pois, de acordo com Mayayo (2010, p.41), “é lá que a oposição pós-colonial entre “nós” e “eles”, um mecanismo de autodefinição claramente negativo, pode ser mais bem apreciado, juntamente com o progressivo distanciamento da economia entre o Norte e o Sul (...)”. Para essa autora, é nas fronteiras que se acirram as desigualdades de gênero, raça e classe, sendo também o local “onde melhor se percebe a proliferação dos cada vez mais sofisticados sistemas de vigilância global, assim como a expansão da economia paralela e de estratégias de sobrevivência alternativas (como imigração, trabalho informal, etc)” (Idem).

Contrariando a ideia de que, nas décadas passadas, todas as mulheres estiveram confinadas em um espaço doméstico privado¹⁴², a população feminina das classes populares, negras e pertencentes a grupos indígenas possuem longa história de responsabilidade pela subsistência da família e da comunidade. Trazendo tal discussão para os dias de hoje, estima-se que, apenas no Brasil, 35% das famílias são providas exclusivamente por mulheres¹⁴³. Uma realidade que pode ser ampliada nos contextos de grande fluxo migratório latino-americanos, já que os homens são os primeiros a imigrar em situação de escassez de recursos e alimentos, muitas vezes não retornando para o núcleo familiar, contribuindo para o atual quadro de feminização da pobreza.

Nesse contexto, as mulheres de regiões pauperizadas pelas políticas econômicas liberais têm sido protagonistas dos processos migratórios como estratégia de sobrevivência pessoal e do grupo familiar. Essas estratégias, muitas vezes, convergem com a expansão da indústria do sexo, do casamento, do tráfico de mulheres e com a demanda por mão de obra feminina em atividades domésticas, de cuidado com crianças, doentes e idosos em países desenvolvidos. Ou ainda com a instalação de fábricas e montadoras em regiões de fronteira para a utilização de mão de obra barata ou escrava.

Este é um processo chamado por Mayayo (2010) de “feminização da sobrevivência”. Exemplificando a precariedade da vida nos territórios de fronteira, a autora lembra a instalação de vídeo *Warte Mal!* realizada pela artista sueca Ann-Sofi Sidén a fim de expor um olhar para as consequências do rápido crescimento da indústria do sexo na cidade tcheca de Dubi, localizada próxima à fronteira da Alemanha. Como resultado da abertura da fronteira que a separava da Alemanha reunificada, decorrência da queda do comunismo, Dubi se tornou um local de turismo sexual, tomado por uma invasão de hotéis, bares e boates, passando a ser frequentada principalmente por alemães. Centenas de mulheres migraram para a cidade, encontrando na prostituição uma alternativa de sobrevivência. São elas que ficam à beira da estrada gritando “Warte Mal!” para os carros que passam. Essas são as primeiras palavras em alemão que elas aprendem: “Espere um pouco”!(MAYAYO, 2010, p. 42-44).

A vida na fronteira geográfica, mediante a permanência não autorizada pelas autoridades governamentais ou sob a gerência de grupos paraestatais e/ou mafiosos que detêm o poder sobre os

¹⁴² Sobre essa questão vide o artigo de Sueli Carneiro sobre o problema de certa vertente feminista que opõe público e privado a partir de uma perspectiva das mulheres brancas e de classe média. CARNEIRO, 2010, p. 02.

¹⁴³ Dados do IPEA, 2010. Disponível em <http://www.ipea.gov.br/portal/> /acesso em dezembro de 2012.

territórios, torna-se, assim, uma vida “matável”, ou uma “vida nua”¹⁴⁴. São muitas as implicações para os corpos femininos que vivem nas muitas fronteiras que dividem os países a partir de suas economias: subdesenvolvidos, em desenvolvimento e desenvolvidos. Seja entre países da América Latina, do México com os EUA, fronteiras dos países africanos, asiáticos ou de países do Leste Europeu, a exploração sexual e a mão de obra feminina e infantil a serviço do patriarcado e do capital permeiam esses espaços fronteiriços. O que sugere que nenhuma espécie de nacionalismo se atém à questão de usurpação das mulheres de modo a eliminá-la.

Embora os nacionalismos hoje tenham adquirido diversas expressões e filiações políticas, não é demais considerar as implicações dos projetos nacionais com relação aos modos de vida que compõem a imensa diversidade dos grupos humanos. Autores como Benedict Anderson e Eric Hobsbawm buscaram apontar o surgimento das nações modernas dentro do período de transição para o capitalismo. Sugeriram que a questão nacional estaria situada, historicamente, na intersecção da política, da tecnologia e transformação social (HOBSBAWM, 1990, p. 19). Decorre daí que noções como nação e nacionalidade não podem ser pensadas fora da relação com o Estado territorial moderno, mediante os interesses das elites políticas, mas também da formação e partilha do imaginário popular. As nações são, portanto, comunidades imaginadas, sendo que as identificações nacionais podem mudar ou deslocar-se no tempo.

Em relação ao território, antes de ele ser uma noção geográfica, é uma noção jurídico-política, conforme disse Foucault (2006b, p.157), sendo algo controlado por certo tipo de poder. Nesse sentido, Segato (2005, p. 197) ressalta que não é possível mencionar a questão do território sem mencionar a ideia de fronteira, já que aquele é espaço apropriado, traçado, percorrido, delimitado. Assim, não existe território sem sujeito de apropriação, assim como não há território sem a produção do Outro.

Os corpos femininos são territorializados nos espaços resultantes de desapropriações e onde o bem público foi expurgado em nome do lucro e do privado. As disputas territoriais e o poder de compra e venda, passam, também, pela usurpação e mercantilização do feminino, historicamente destituído da autonomia com o avanço da modernidade. É nesse sentido que o feminismo latino-

¹⁴⁴ Utilizando a discussão do filósofo italiano Giorgio Agamben, que toma a expressão “vida nua” de Walter Benjamin. As reflexões de Agamben diz respeito às dinâmicas do poder soberano de vida e morte reconfigurados na modernidade e suas implicações no gerenciamento da vida humana. (AGAMBEN, 2004)

americano (de proposta descolonial) investe na resistência política das mulheres em prol da luta pela soberania e pela liberdade, pois, são elas que

(...) ven más bien el feminicidio de sus hermanas, compañeras, amigas, hijas, madres, en las ciudades y en el campo. Asesinadas por un imperialismo patriarcal que las persigue, las explota sexualmente, las hostiga militarmente, las viola y aprovecha ilimitadamente de su mano de obra barata. Ellas ven la continuidad, hoy em día, de la servidumbre y deshumanización que oprimía a sus abuelas afrodescendientes e indígenas en el sistema colonial racista. Ellas ven la lesbofobia en sus pueblos, países y ciudades, donde ser lesbiana puede ser un delito, donde reivindicarlo implica um peligro de muerte. Ellas no sólo ven; también huyen, migran, dejan, se van, e igualmente denuncian, luchan, exigen, se defienden. (CURIEL e outras, 2005, p. 07)

3.2.1. Corpo de mulher, perigo de morte: a denúncia do feminicídio e do tráfico de mulheres na América Latina através das telas

Em *Maria em tierra de nadie* a câmara de Zamora aproxima-se da precariedade que perpassa as rotas rumo aos territórios fronteiriços mexicanos e retrata, em especial, a obstinação de Maria Inés, uma senhora de aparência frágil que anda vendendo balas na tranquila cidadezinha de Sensuntepeque, em El Salvador, no intuito de arrecadar alguns trocados e partir com um grupo de mulheres para o México. Ela anseia obter notícias de sua filha Sandra, desaparecida durante uma tentativa de chegar aos Estados Unidos clandestinamente. Desde então, Maria Inés, que traz o rosto marcado pelos maus tratos da vida, empreende incessante busca, enquanto zela pelas duas netas que ficaram sob seus cuidados (Imagem 15).



Imagem 15 – Maria Inês, ao lado da neta, segura a fotografia da filha desaparecida durante a tentativa de imigração clandestina para os Estados Unidos. Do documentário *Maria en tierra de nadie*, de Marcela Zamora, 2010.

Ao mesmo tempo, as salvadorenhas Marta e Sandra Campos, também protagonistas desse documentário, iniciam uma jornada rumo ao “sonho americano”, em busca de trabalho e melhores condições de vida para suas famílias. Enquanto Marta aventura-se no longo e incerto caminho da imigração clandestina pela primeira vez, Sandra Campos já possui a experiência de uma tentativa anterior, quando fora deportada pela imigração, separando-se da filha nascida em território americano. Durante o filme suas histórias irão se cruzar com tantas outras por entre os percalços dessa trajetória permeada pelo medo e pela violência, ainda que amenizada pelos momentos de companheirismo vivenciados episodicamente.

Zamora, assim como Hermida, é uma diretora formada pela escola cubana de cinema de San Antonio de los Baños, fundada na década de 1980 por integrantes do movimento do cinema novo, e voltada para estudantes da América Latina, África e Ásia. Entretanto, se é possível realizar conexões entre suas abordagens, percebem-se também muitas diferenças entre elas. À medida que Zamora desenvolve um trabalho que dialoga com a estética do Nuevo Cine Latino-americano, numa perspectiva mais próxima do realismo e intercalada com elementos da videoarte, Hermida busca distanciar-se daquilo que considera um tipo de obrigação imposta a cineastas latino-americanos,

referindo-se à filiação da escola cubana à estética da fome glauberiana e à cosmética da violência, que atualmente, segundo ela, tornou-se um fenômeno de mercado¹⁴⁵. Nessa linha seu trabalho persegue, inclusive, o intuito de uma narrativa na qual duas mulheres possam percorrer distâncias sozinhas sem vivenciar maltratos ou violência, o que confere ao filme um tom de ineditismo e um exercício poético de liberdade feminina.

A ligação entre imigração, exploração e violência sexual é constantemente destacada no trabalho de Zamora, cuja ideia central tem início mediante sua participação junto ao projeto *Em el camino*, realizado em parceria com o cronista salvadorenho Óscar Martínez, a documentarista israelita Keren Shayo, os fotógrafos espanhóis Edu Ponces e Toni Arnau e o argentino Eduardo Soteras¹⁴⁶. Desse projeto resultaram dois livros (um livro de crônicas, intitulado *Los migrantes que non importan*, de Martínez; e o livro de imagens *En el camino - Mexico. La ruta de los migrantes que no importan*, de Ponces, Arnau e Soteras), e o presente documentário de Zamora.

Para a realização do projeto, os pesquisadores percorreram aproximadamente cinco mil quilômetros junto aos imigrantes centro-americanos. Nesse percurso, Zamora disse ter percebido o silenciamento das mulheres em situação de imigração, já que nunca eram ouvidas, apesar de serem muitas. Tal constatação a levou a dar-lhes voz através de sua longa-metragem. Em uma entrevista ela proferiu o seguinte relato:

*Fiz três meses de pesquisa antes de começar a filmar e viajei umas três vezes com eles, e em todas as viagens, sempre que chegavam os jornalistas ou alguma instituição interessada em algum comentário dos imigrantes, sempre os que falavam eram os homens. Sempre eram os homens quem contavam as piadas ou os dramas, e as mulheres ficavam em um canto. Por isso, a imigração centro-americana sempre teve um rosto masculino e eu quis lhe dar um rosto feminino e uma voz a essas mulheres que sempre ficam caladas e que, para mim, são as que mais sofrem no caminho.*¹⁴⁷

Identificada com o tema da imigração na América Central por encontrar-se há 15 anos fora do seu país desde que decidiu estudar jornalismo na Costa Rica, Zamora diz que sua intenção, ao idealizar o documentário, foi também conscientizar os imigrantes dos problemas que podem

¹⁴⁵ Entrevista a Jeronimo Jose Martin. *Cinecec*.

¹⁴⁶ Libros y documental sobre lamigración indocumentada a través de México. Disponível em <http://www.elfaro.net/?tpl=707> Acesso em agosto de 2012.

¹⁴⁷ Trecho de fala em debate realizado durante a apresentação do documentário “Maria em tierra de nadie”, no Instituto Cervantes de Brasília, em 17 de outubro de 2011.

encontrar pelo caminho, especialmente as mulheres. O que muitas delas ignoram é que terão que percorrer uma distância de cinco mil quilômetros no trajeto entre as regiões centro-americanas e a fronteira do México com os EUA, pois a maioria não possui a dimensão dessa distância, desconhecendo a grande extensão mexicana que terão de atravessar somada aos vários tipos de clima a enfrentar.

É possível perceber a presença física de Zamora em várias tomadas do filme, já que ela passou dois meses viajando para registrar o processo de imigração, evidenciando seu intenso envolvimento para com o tema do trabalho. Apesar de, como documentarista, possuir estrutura e alternativas privilegiadas com relação às imigrantes clandestinas que filmava, a diretora disse que, nesse período, sempre havia uma apreensão ante a possibilidade de algo sair do controle¹⁴⁸. A diretora lembra, ainda, que ela e a companheira de equipe conseguiram transitar em determinados lugares porque são pequenas e magras, e ao colocarem calças e camisas largas e um boné acabavam parecendo um garoto e, assim, podiam sair caminhando, passando despercebidas e “podendo ser como um fantasma, escutando muito e falando pouco como deve fazer uma documentarista, além de saber de sua história e questioná-la”¹⁴⁹.

A longa viagem que Zamora se propôs a acompanhar é incerta e perigosa para a maioria dos/as viajantes clandestinos/as. Sem documentos, arriscam-se a seguir por caminhos ermos a fim de contornar a fiscalização. São 280 quilômetros percorridos a pé, desde Tecún Umán, na Guatemala até chegar a Arriaga, no estado mexicano de Chiapas, onde tomam o primeiro trem na clandestinidade com destino à fronteira norte. Esse trecho até Arriaga é extremamente perigoso, pois é necessário atravessar regiões dominadas por grupos criminosos que disputam o poder pela rota migratória clandestina e pelo tráfico, como Tapachula e La Arrocera, situação agravada quando não se tem dinheiro para pagar os “coiotes”, como são chamados os atravessadores.

O percurso de trem, entretanto, não torna o trecho desde Arriaga menos arriscado. Conhecido como *A Besta*, o trem é um transporte precário, cheio de códigos que precisam ser decifrados durante o trajeto: saber qual vagão sairá, qual a máquina que segue para Medias Aguas e qual retorna a Arriaga, quais os horários de partida e saber como esconder-se dos maquinistas. Saber

¹⁴⁸ Entrevista ao canal *Buenos dias Nicaragua*.

¹⁴⁹ Trecho de fala em debate no Instituto Cervantes de Brasília. Op.Cit.

como se portar diante de um assalto ou qual atitude tomar diante dos avisos, ou, ainda, o que fazer se o sono chegar, quando é preciso estar sempre alerta.¹⁵⁰

O relato de Martinez, jornalista salvadorenho que viajou meses com um grupo de imigrantes, coloca-nos, por alguns instantes, de frente para a precariedade das vidas desterritorializadas daquela população em trânsito:

Este é o transporte dos imigrantes de terceira, os que viajam sem coite e sem dinheiro para ônibus. Essa dinâmica de abordagem no território mexicano se repetirá ao menos oito vezes. Dormirão nas vias em vários pontos, esperando que aquele assovio não lhes escape e lhes faça passar uma noite, duas ou três a espera do seguinte. Percorrerão mais de 5.000 quilômetros sob estas condições. Esta Besta, a serpente, a máquina, o monstro. O trem. Rodeado de lendas e de histórias de sangue. Alguns, supersticiosos, contam que é uma invenção do diabo. Outros dizem que os silvos que se espalham ao avançar são vozes de crianças, mulheres e homens que perderam a vida sob suas rodas. Aço contra aço. Uma vez escutei uma frase em uma destas viagens noturnas: “Este é primo irmão do rio Bravo, porque tem o mesmo sangue, sangue centroamericano.”¹⁵¹

E o que não faltam são histórias de mulheres relacionadas com a experiência da viagem no trem. Desde o drama de Marilu, que acabou por perder o pé, ao ser empurrada de um vagão, até as histórias de Janeth e Irma, sequestradas durante o percurso por integrantes dos Zetas, um dos grupos criminosos mais temidos pelos imigrantes. Nos albergues muitas/os denunciam ainda a ligação de operadores dos trens com esse grupo criminoso na extorsão e sequestro dos imigrantes clandestinos. Esse grupo, que para Martinez é “o lobo do conto na tragédia que vivem os imigrantes” teria como atividade principal o controle da rota da clandestinidade até os EUA, cobrando pelo trânsito de mercadorias e drogas ilegais, pelo tráfico de mulheres e crianças, e pelo sequestro de imigrantes que trafegam pela região. Um esquema que envolve, segundo depoimentos que integram o filme, a participação de membros do poder público, de empresários e de membros da própria polícia local. De acordo com um estudo da Comisión Nacional de Derechos Humanos de México, o sequestro de

¹⁵⁰ Trecho da crônica “La Bestia”, de Oscar Martinez. Retirado do site *Periodismo narrativo enlatinoamérica*. Junho de 2011, p.04. Disponível em <http://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2011/06/07/la-bestia/> Acesso em julho de 2012. (Tradução da autora).

¹⁵¹ Idem.

imigrantes rendeu às organizações criminosas aproximadamente 25 milhões de dólares em apenas um semestre¹⁵².

A nicaraguense Jasmin é uma das muitas mulheres que foram cruzando o caminho da equipe de Zamora nesse percurso. Entrevistada no bordel *El Bambi*, na cidade mexicana de Hidalgo, ela explica que a maioria das mulheres exploradas no negócio da prostituição são centro-americanas. Vai relatando sua experiência ao tentar cruzar a fronteira até os Estados Unidos, mediante a promessa de um trabalho como garçoneiro, mas que, no entanto, acabou vendida para uma rede de exploração sexual por 500 pesos. Jasmin, assim como as duas jovens capturadas pelos Zetas, narram suas experiências marcadas pelo gênero na rota da clandestinidade: apesar da ousadia do ato da imigração para escapar de uma situação de privação ou de violência doméstica em seus países, elas são continuamente reconduzidas ao lugar do feminino, desde o estupro até o trabalho doméstico forçado.

A religiosidade das personagens e o papel da Igreja na organização das mobilizações em defesa dos direitos humanos dos imigrantes são aspectos que atravessam o filme do início ao fim. Desde a saída de El Salvador até os vários albergues por onde passam os grupos de imigrantes, são sempre pessoas ligadas à Igreja Católica que lideram as iniciativas de acolhimento e a interlocução com as autoridades mexicanas. Pode-se dizer que, questões sociais como estas, nas regiões centro-americanas e mexicanas é algo visto como uma incumbência caritativa, uma vez que o encolhimento do Estado ante os interesses econômicos e o poder do crime organizado é uma realidade histórica atual.

O ato com as cruzes em homenagem aos mortos e desaparecidos em Chiapas, as romarias, os discursos de coesão do grupo, o gesto de carregar uma oração no bolso, as músicas, toda a mística em torno da peregrinação das mães está vinculada ao imaginário católico. A penteadeira na qual se detém a câmera de Zamora durante a filmagem no bordel *El Bambi* é significativa no que diz respeito à formação religiosa da América Latina, fruto da colonização europeia (Imagem 16). Nela misturam-se imagens sagradas, fotografias profanas, cosméticos e perfumes, resultando em um conjunto de discursos antagônicos que provavelmente conformaram a pessoa responsável pela decoração daquele ambiente.

¹⁵² Dados obtidos por meio da entrevista com o jornalista Oscar Martinez, intitulada “Los Zetas son el lobo del cuento em la tragedia que viven los emigrantes”, disponibilizada no site *El mundo.es*. Disponível em <http://www.elmundo.es/america/2010/08/26/noticias/1282827254.html> Acesso em agosto de 2012.



Imagem 16 – A penteadeira explorada pela câmera de Marcela Zamora no bordel *El Bambi*. Sagrado e profano se misturam por entre os pertences de alguma das jovens que ali vivem. Do filme *Maria en tierra de nadie*, de Marcela Zamora, 2010.

Apesar da importância da assistência prestada aos grupos de imigrantes em risco, não é possível ignorar, durante o filme, o aspecto moral que perpassa algumas falas dos padres que administram os albergues e militam em prol dos desaparecidos. Em um discurso entrecortado pelas normas de gênero, um padre salvadorenho, ao contextualizar o problema migratório em seu país - que diminuiu sua população em 35% nas últimas décadas -, atribui à ausência das mães o problema da criminalidade na região. Esse tipo de argumento é um problema quando confere sequência a certo regime de verdade que estabelece às mulheres, dentro das famílias mononucleares, a responsabilidade pela coesão social. A considerar as práticas de aniquilação das cosmologias indígenas pela Igreja durante o processo colonial e a expansão capitalista, torna-se uma inversão histórica de cunho patriarcal atribuir o deslocamento da maternidade como causa da violência e dos problemas sociais que assolam El Salvador e outros países latino-americanos.

A Anistia Internacional, em um relatório lançado em 2010, estimou que 60% das mulheres imigrantes clandestinas sofrem algum tipo de agressão sexual durante o percurso até os EUA, seja

por parte de outros imigrantes, de grupos armados e de agentes do Estado¹⁵³. Na ilegalidade elas são localizadas como corpos duplamente apropriáveis, segundo as normas de gênero: mulheres e estrangeiras, que, ao cruzarem zonas fronteiriças em constante disputa, tornam-se também territórios passíveis de inscrição de poder.

“Corpo de mulher, perigo de morte”, diz Segato (2005, p.265). Em regiões como as imediações das fronteiras mexicanas com os EUA, com intensas disputas territoriais e pelos fluxos migratórios, há “uma relação direta entre capital e morte, entre acumulação e concentração desregulada e o sacrifício de mulheres pobres, morenas, mestiças, devoradas pela fenda onde se articulam economia monetária e economia simbólica, controle de recursos e poder de morte”. É válido dizer, portanto, que “a fronteira entre a miséria-do-excesso e a miséria-da-falta é um abismo” (Idem). E é nessa zona em disputa pelo poder que se identificam os estupros e os assassinatos de mulheres como um enunciado, um texto em que o perpetrador deixa inscrita sua autoria.

Dialogando com Foucault, em suas reflexões sobre o poder soberano e o biopoder, Segato empreende uma análise a partir de uma pesquisa com homens condenados por estupro na penitenciária de Brasília. Abordando o estupro como um enunciado, necessariamente dirigido a um ou mais interlocutores, a autora identifica dois eixos de comunicação no exercício de tal inscrição. No eixo vertical, o perpetrador falaria à vítima, adquirindo um aspecto punitivo e moralizador, já que no imaginário patriarcal as mulheres precisariam ser contidas, censuradas, disciplinadas, reencarnando assim a função soberana de fazer morrer. Mas o destaque de sua análise está na sugestão de um eixo horizontal de interlocução. Nele, o agressor dirige-se a seus pares, de várias formas, solicitando-lhes ingresso em sua sociedade. Como explica Segato, “a partir dessa perspectiva, a mulher estuprada comporta-se como uma vítima sacrificial imolada em um ritual iniciático”, isso porque o perpetrador, por meio do seu ato, compete com aqueles, “mostrando que merece, por sua agressividade e poder de morte, ocupar um lugar na irmandade viril e até mesmo adquirir uma posição destacada em uma fratria que somente reconhece uma linguagem hierárquica e uma organização piramidal”. (Idem, p. 272)

O caso de Ciudad Juarez, Chihuahua, fronteira mexicana com El Paso, Texas, instigou Segato à leitura dos crimes contra mulheres ali ocorridos dentro da perspectiva acima descrita. Por meio da relação entre território, poder e feminicídio, a antropóloga se detém no argumento de

¹⁵³ Anistia Internacional, relatório de 2010, p. 15-16.

disputa de poder territorial que existe por detrás do assassinato de mais de 300 mulheres durante 11 anos naquela região. De acordo com o modelo explicativo dos eixos de interlocução, observa que

(...) a produção da masculinidade obedece a processos diferentes aos da produção da feminilidade. Evidências em uma perspectiva transcultural indicam que a masculinidade é um status condicionado a sua obtenção – que deve ser reconfirmado com uma certa regularidade ao longo da vida – mediante um processo de prova ou conquista e, sobretudo, sujeito à exação de tributos de um outro que, por sua posição naturalizada nessa ordem de status, é percebido como o provedor do repertório de gestos que alimentam a virilidade. Este outro, no mesmo ato em que faz a entrega do tributo instaurador, produz sua própria exclusão da casta que consagra. Em outras palavras, para que um sujeito adquira seu status masculino, como um título, como um grau, é necessário que outro sujeito não o tenha, porém o outorgue ao longo de um processo persuasivo ou impositivo que possa ser eficientemente descrito como tributação. Em condições sócio-politicamente “normais” na ordem de status, nós, as mulheres, somos as entregadoras do tributo; eles, os receptores e beneficiários. E a estrutura que os relaciona estabelece uma ordem simbólica marcada pela desigualdade que se encontra presente e organiza todas as outras cenas da vida social regidas pela assimetria de uma lei de status. (SEGATO, 2005, p.273)

É possível localizar, portanto, os crimes dessas regiões como um mandato que emana das estruturas de gênero e garante o acesso dos membros masculinos às fratrias detentoras do poder territorial. Nesse sentido, a vítima é o produto secundário do processo, uma peça descartável, diz Segato, já que o núcleo central desse processo são os interlocutores, os iguais e seus atos de exigência e exibicionismo característicos do regime patriarcal de uma ordem mafiosa que se ocupa do negócio mais lucrativo do mundo: o tráfico de drogas e de corpos. Negócios que encontram na proximidade da fronteira mais vigiada do globo a segurança das sociedades clandestinas mais coesas e estratégicas.

Como lembra Gayón (2010), o uso do termo feminicídio encontrou resistência por parte das autoridades e dos meios de comunicação mexicanos, que atribuíram a ele um caráter de exagero feminista, ao mesmo tempo em que se questionavam os números de mulheres assassinadas e desaparecidas. Com o passar do tempo, o com o esforço de feministas comprometidas com o tema, o termo acabou sendo legitimado em certos espaços, assim como têm sido desenvolvidos muitos trabalhos em torno desse conceito, ainda em constante processo de caracterização.

A palavra feminicídio pode ser percebida como oriunda das reflexões da escritora estadunidense Carol Orlock que, na década de 1970, descreveu um tipo específico de assassinato

denominado como sendo a morte de mulheres pelas mãos de homens pelo simples fato de serem mulheres. O termo “femicide” passou a ser utilizado por Diana Russel em 1976, durante um depoimento perante o Tribunal Internacional de Crimes contra Mulheres, em Bruxelas. Após esse período, Russel, em parceria com Jill Radford, publicou um livro sobre o tema, que se tornou referência para os estudos feministas ligados a essa questão¹⁵⁴. Definiu-se o feminicídio como um fenômeno que está

no extremo do contínuo de terror antifeminino que inclui uma vasta gama de abusos verbais e físicos, tais como estupro, tortura, escravização sexual (particularmente a prostituição), incestuoso e extra-familiar, espancamento físico e emocional, assédio sexual (ao telefone, na rua, no escritório e na sala de aula), mutilação genital (cliterodectomia, excisão, infibulações), operações ginecológicas desnecessárias, heterossexualidade forçada, esterilização forçada, maternidade forçada (ao criminalizar a contracepção e o aborto), psicocirurgia, privação de comida para mulheres em algumas culturas, cirurgias cosméticas e outras mutilações em nome do que estas formas de terrorismo resultem em mortes, elas se tornam feminicídios. (RUSSEL e CAPUTTI, 2006, p.57)

Tal conceituação passou a ser utilizada por feministas que buscavam destacar a misoginia de certos crimes, retirando-os da neutralidade que lhes era conferida pela simplificação como “homicídio”, e visibilizando uma forma exclusiva de violência contra as mulheres. Vislumbrou-se, por meio de tal conceito, desmascarar o patriarcado como uma instituição que se sustenta por meio do controle do corpo e a capacidade punitiva sobre as mulheres, desvelando a dimensão política desse tipo de assassinato (SEGATO, 2006, p.04). Trata-se de uma interpretação advinda da análise feminista radical desenvolvida na década de 1970, que lança o olhar sobre as sociedades patriarcais, localizando as relações de gênero como relações de poder. Por esse tipo de interpretação, explica Radford, o feminicídio tem forte significado político, servindo como meio de controle das mulheres enquanto classe sexual, que por sua vez, são indispensáveis para manter o *status quo* do patriarcado (RADFORD, 2006, p. 40).

Oportuno lembrar que foi no ano de 1994 que a antropóloga e legisladora mexicana Marcela Lagarde estabeleceu a tradução do termo “femicide”, desenvolvido por Russel e Radford duas décadas antes, para “feminicídio”. Segundo Lagarde, em espanhol a tradução ficaria homóloga a homicídio e apenas significaria o assassinato de mulheres e não equivaleria ao crime de ódio contra

¹⁵⁴ Informações retiradas do site <http://www.cwgl.rutgers.edu/16days/kit03/timelineport.pdf> – Acesso em maio de 2010.

as mulheres definido pelas autoras estadunidenses, que incluiria, inclusive, o conjunto de formas de violência que podem resultar em assassinatos e até mesmo em suicídio. Com explica a antropóloga, sua escolha pelo termo “feminicídio” durante as reivindicações legislativas no congresso mexicano veio no intuito de denominar “o conjunto de delitos de lesa humanidade que contem os crimes, os sequestros e as desapareições de meninas e mulheres em um quadro de colapso institucional”¹⁵⁵.

Atualmente, é possível verificar em alguns países latino-americanos, além de atividades promovidas no âmbito dos direitos humanos para denúncia e apuração de crimes de feminicídio, algumas iniciativas acadêmicas sob essa temática, como, por exemplo, a publicação de coletâneas, seminários e simpósios temáticos¹⁵⁶.

O feminicídio em Juarez é reconhecido por Segato (2005) como produtor e reproduzidor de impunidade e não como resultado desta. Logo, os assassinatos envolvendo sequestro, tortura e violação, e que permanecem sem solução, cumpriram o objetivo de selar uma cumplicidade coletivamente compartilhada, um pacto de silêncio. São crimes que possuem uma diferença fundamental com relação aos crimes de gênero cometidos no espaço doméstico, cujas vítimas pertencem ao círculo de parentesco do perpetrador, já que

ao abrigo do espaço doméstico o homem abusa das mulheres que se encontram sob sua dependência porque pode fazê-lo, quer dizer, porque estas já formam parte do território que controla, o agressor que se apropria do corpo feminino em um espaço aberto, público, o faz porque deve para mostrar que pode. Em um, trata-se de uma constatação de um domínio já existente; em outro, de uma exibição de capacidade de domínio que deve ser reeditada com certa regularidade e pode ser associada a gestos rituais de renovação dos votos de virilidade. O poder está, aqui, condicionado a uma mostra pública dramatizada amiúde em um ato predatório do corpo feminino. (Idem, p. 275)

Portanto, o corpo feminino significa território na língua do feminicídio. Uma dinâmica utilizada principalmente nas guerras, em que apropriar-se desse corpo implica apropriar-se de determinado território. É um crime voltado para uma mulher genérica, pertencente a determinado tipo, tendo, pois, a característica de ser voltado para uma categoria e não para um sujeito específico,

¹⁵⁵ Marcela Largarde e a invenção da categoria ‘feminicídio’. Entrevista publicada em: *Aquiescencia*. Blog de derecho internacional em maio de 2011. Disponível em <http://aquiescencia.net/2011/05/02/marcela-lagarde-y-la-invencion-de-la-categoria-feminicidio/> Acesso em junho de 2012.

¹⁵⁶ Como, por exemplo, o simpósio temático “Feminicidio e violência de gênero” durante o XIX Seminário Internacional Fazendo Gênero (2010), em Florianópolis; a coletânea “Feminicidio: actas de denuncia y controversia”, organizada Ana Maria de laEscalera (2010); e “Feminicidio: La política del asesinato de las mujeres”, organizado por Russel e Radford (2006).

embora, diferentemente do genocídio, carregue traços de misoginia em suas execuções, envolvendo também apropriação. Uma consequência da acumulação desenfreada que impera naquela região de expansão fronteiriça, cuja regulação segue as regras do mercado neoliberal, no qual predominam a desestatização e o totalitarismo de província. (Idem, p. 279)

Foram exatamente esses mesmos tipos de crime analisados por Segato que, três anos antes, haviam sido tema do trabalho da diretora chicana Lourdes Portillo no documentário *Señorita extraviada*. Embora ela não utilize a categoria feminicídio, chama a atenção para as centenas de casos de assassinato de mulheres jovens naquela região desde o ano de 1993, quando a cidade foi imersa em uma onda de desaparecimentos e crimes misóginos, que, embora houvesse se tornado comuns, permaneciam sem esclarecimento.

Intercalando depoimentos e cenas do cotidiano das mulheres e a geografia de Juarez, a narrativa em *voz off* nos conduz para um quebra-cabeças, cujas peças podem também formar um mosaico de evidências envolvendo uma articulação entre poder patriarcal e a lógica econômica da região. Pelo impacto das histórias que compõem a narrativa, a diretora consegue evidenciar o embrutecimento e as sutilezas que conectam capitalismo, patriarcado e desigualdade racial.

O anonimato e a invisibilidade das jovens assassinadas faz contraponto à imponência dos conglomerados de fábricas e dos fluxos de trabalhadores que não cessam de chegar à região, levando a diretora a concluir que: “tudo o que se sabia com certeza era que as vítimas eram pobres, jovens, morenas e de cabelos longos”¹⁵⁷, ou seja, possuíam os mesmos códigos de feminilidade e subalternidade inscritos nos corpos.

Diante do silêncio sobre tantas mortes e desaparecimentos somos inseridas no ritmo acelerado do “progresso” através da velocidade das imagens: velocidade da produção, marcas comerciais, casas de diversão, drogas, prostituição. Tudo desembocando no intenso movimento da ponte Paso del Norte que liga Ciudad Juarez a El Paso, Texas. Como nos alerta a *voz off* da narrativa que acompanha as imagens, “Juarez é uma cidade do futuro, um modelo de globalização que cresce sem controle (...)”. Expõe, assim, a falência do modelo econômico global ante a exacerbada discrepância social que perpassa aquela região.

A diretora de *Señorita extraviada* lembra que, para alguns estadunidenses, Juarez é um lugar onde tudo o que é proibido está disponível, enquanto para os mexicanos é o lugar onde há maiores

¹⁵⁷ Documentário *Señorita Extraviada*, de Lourdes Portillo, 2001.

oportunidades de trabalho. Uma cidade fronteiriça, que é a chave de entrada para os Estados Unidos, o maior consumidor de drogas ilegais do mundo. Um paradoxo alimentado pelo imperialismo norte-americano que, com o tratado do livre comércio, inundou Juarez com fábricas de montagem, conhecidas ali como *maquiladoras*¹⁵⁸, atrás de abundância de mão de obra barata, em sua maioria mulheres em busca do sustento familiar e/ou independência econômica.

Na região fronteiriça onde está localizada Juarez, historicamente, reverberam os efeitos da proximidade com os EUA em diferentes momentos, como as guerras pelo domínio da fronteira, a recessão do mundo capitalista em 1920, o programa “Braceros” originado no período da Segunda Guerra Mundial e seu refluxo, etc. A região possui, portanto, um grupo populacional formado de diferentes etnias vindas do interior do país que se concentrou na fronteira buscando alternativas de sobrevivência. No início de 1960 foi criado o Programa Nacional Fronteiriço (Pronaf), no intuito de assentar as populações dessas cidades fronteiriças, urbanizando-as e visando “regular” as relações comerciais entre elas e as regiões estadunidenses vizinhas. Na mesma década foi estabelecido um acordo entre os governos do México e EUA de implantação do projeto da Indústria Maquiladora de Exportación (IME), no intuito de conter o fluxo migratório para os EUA, instalando-se empresas maquiladoras nas principais cidades fronteiriças, a fim de utilizar a mão de obra mexicana barata e abundante, além das isenções fiscais. Logo depois, em 1992 surgiu um projeto mais ambicioso, O Tratado de Livre Comércio (TLC) firmado entre México, EUA e Canadá, que entrou em vigor no ano de 1994 (SOLTERO, 2005, p. 02-03).

Atualmente, Juarez é tida como uma cidade industrial e turística. A indústria é constituída em sua maioria pelas maquiladoras, localizadas em diferentes lugares, principalmente em parques industriais perto das pontes internacionais ou em lugares de fácil acesso. Outras se localizam ao sul da cidade em zonas próximas à rodovia Panamericana, onde se situa a maioria das moradias dos trabalhadores, chegando até mesmo a invadir grandes zonas agrícolas do Valle de Juárez.

¹⁵⁸ Como explica Sotero, “o trabalho básico realizado na maquiladora é a montagem de uma grande variedade de produtos, onde a matéria prima, em sua grande maioria, provem do exterior, e o país anfitrião coloca apenas a mão de obra, a planta física e os serviços básicos. Tanto a montagem como a matéria prima são os procedimentos mais complexos; se montam desde televisores, computadores, peças automotivas até mecanismos para naves espaciais. Porém também pode classificar-se como montagem para contar e classificar boletos de avião, usados por poderosas empresas aeronáuticas ou bilhetes dos sorteios e ofertas realizadas em todo tipo de empresas comerciais nos Estados Unidos. De fato são milhares de produtos montados, entre os quais também se incluem artigos da área têxtil, brinquedos, eletrodomésticos, cirúrgicos ou de navegação, dentre outros”. SOLTERO, 2005, p.06

A política do Tratado de Livre Comércio (TLC) iniciada na década de 1990 como chave para o desenvolvimento econômico e a redução da imigração gerou uma nova crise na sociedade mexicana, aumentando o número de pessoas em situação de pobreza, principalmente nas regiões agrícolas. Há ainda o recuo das políticas públicas na área de saúde e educação. Nesse contexto é possível invocar as palavras de Lagarde (Op.Cit), que afirma que o feminicídio é um crime de Estado, e portanto, passível de ser realizado em condições de guerra e de paz.

É exatamente essa a mensagem que pode ser observada em *Señorita extraviada*. Pode-se dizer que o documentário de Portillo é esteticamente belo, apesar de abordar um tema tão estarrecedor. Escapando da linguagem jornalística, a diretora expõe os jogos de poder que perpassam o silêncio e a impunidade por trás dos crimes, localizando-os como uma das consequências da política de livre comércio imposta pelos governos neoliberais na década de 1990, sendo Juarez um caso emblemático das relações hierárquicas entre os países e seus efeitos na vida das mulheres das classes trabalhadoras.

Assim como outros filmes de Portillo (*La ofrenda: The Days of the Dead*, e *El Diablo nunca duerme*) o documentário utiliza a metáfora da fronteira para realizar sua crítica política à lógica capitalista e de gênero no contexto do encontro de culturas. Alternando diferentes gêneros cinematográficos, o filme é uma denúncia das dinâmicas de poder que decorrem da relação entre patriarcado e capitalismo no disputado território fronteiriço de Ciudad Juarez. A narrativa abusa da câmera demorada sobre as mulheres que cruzam ruas empoeiradas alternadas com cenas do deserto vizinho, evidenciando a exposição e insegurança a que estão submetidas diariamente, quase que estabelecendo um tempo suspenso para elas, cujos destinos estão incertos diante da supremacia do poderio econômico.

A fronteira é, portanto, uma das figuras centrais que confere coerência à obra de Portillo. Seus documentários são analisados pela crítica como um misto do estilo britânico com influência neorrealista, e dentro da tradição latino-americana, que realiza tratamento artístico às imagens, misturando nos filmes os gêneros de ficção e não ficção (D'LUGO, 2003, p. 73).

Nascida em território mexicano, Portillo mudou-se jovem para os Estados Unidos, onde iniciou suas atividades na área de cinema ainda com 21 anos, tornando-se, com o tempo, reconhecida escritora, diretora e produtora, cujo trabalho é sempre voltado para a identidade

latina.¹⁵⁹. Ganhadora de muitos prêmios em vários festivais, pode-se dizer que sua obra possui influência do Nuevo cine latino-americano dos anos 1970, especialmente o documentário revolucionário cubano. Nos primeiros anos daquela década, Portillo realizou filmes como membro do coletivo marxista Cine Manifest, e é possível dizer que, apesar das modificações em seu estilo, ela segue com um trabalho com forte cunho de esquerda, invocando o engajamento emocional e intelectual do/a espectador/a. Seu trabalho tem ainda influência dos impactos das lutas pela emancipação do Terceiro Mundo e dos novos movimentos sociais no desenvolvimento de abordagens esquerdistas no cinema, sempre acreditando na interligação entre arte e política (FREGOSO, 2001, p.08-09).

Graduou-se em 1978 no San Francisco Art Institute, e com o dinheiro do prêmio American Film Institute Award Cineasta Independente criou sua elogiada narrativa cinematográfica *Despues del Terremoto*, sobre a vida dos refugiados da Nicarágua em San Francisco (Idem). Outro reconhecido trabalho de Portillo, fundamental para sua carreira, foi o documentário *As Mães da Plaza de Mayo*, sobre o movimento argentino das mães de desaparecidos durante o regime militar. O trabalho é resultado de uma colaboração de três anos com a escritora / diretora Susana Munoz, com o qual conquistou 20 prêmios internacionais e o prêmio que possibilitou seu próximo filme, *La Ofrenda: The Days of the Dead*. Em *El Diablo Nunca Duerme*, Portillo dá sequência, assim, ao objetivo de explorar o imaginário mexicano, abordando ainda a questão das fronteiras sexuais, sendo que o fio condutor desse filme é a misteriosa morte de seu tio Oscar, interrogada por meio das várias entrevistas realizadas pela diretora com membros de sua família, funcionários locais e outras pessoas.

Como bem explica D'Lugo, a fronteira no trabalho dessa diretora, além de uma linha que cicatriza os mapas,

Es la idea de las limitaciones que implica su propia transgresión; así que la frontera consiste en historias que cuentan los traumas de individuos que han cruzado y recruzado los confines oficiales entre comunidades y culturas. Además? es la serie de hibridaciones que ocurren en estos desplazamientos de un lado al otro de los deslindes nacionales, culturales, políticos y sexuales. (D'LUGO, Idem, p. 74)

¹⁵⁹About Lourdes. The films and videos of Lourdes Portillo. Disponível em http://www.lourdesportillo.com/about/about_bio.php Acesso em maio de 2012.

Trata-se, assim, de uma estratégia estética que consiste na utilização de espaços ambivalentes e entre culturas, o que faz com que seus filmes sejam percebidos como decorrentes de um estilo pessoal e subversivo, no qual se somam diferentes gêneros e estratégias narrativas. Seus filmes são híbridos, uma mistura de elementos e combinações que alternam: *noir* e telenovela, neorrealismo, sátira política e vídeo experimental (FREGOSO, 2001, p. 02). Como Anzaldua, Portillo investe na experiência da fronteira como ponto de vista para sua arte, também como metáfora da transformação individual e desestabilização de estilos, tradições e identidades.

Uma característica de grande importância do trabalho dessa diretora é o destaque conferido ao protagonismo das mulheres em seus filmes. Embora Portillo não se autointitule feminista há evidente expressão feminista em seu trabalho, sendo que seu foco recai, majoritariamente, sobre personagens femininas de classes populares. Como disse Portillo, "as mulheres, e em particular as mulheres de cor, muitas vezes entram no cinema com um conjunto diferente de objetivos que os seus homólogos masculinos". Nesse sentido, seu trabalho tem sido muito elogiado nos festivais internacionais de cinema de mulheres, principalmente quando se trata de eventos relacionados com temáticas latino-americanas.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Idem.



Imagem 17 - Sapatos femininos e vitrines evidenciam a ideia da mercantilização dos corpos femininos na fronteira entre México e EUA. Do documentário *Señorita Extraviada*, da diretora chicana Lourdes Portillo, 2001.

Em *Señorita extraviada* o jogo de câmera sobrepõe vitrines e jovens (Imagem 17), em claro propósito de denunciar a mercantização dos corpos femininos naquele contexto. As insistentes imagens de sapatos são uma repetição que faz todo o sentido para a narrativa. O *glamour* dos sapatos nas vitrines, produzidos e vendidos pelas trabalhadoras cede espaço na cena seguinte para os rotos sapatos abandonados no deserto, que compõem agora os únicos vestígios de alguma anônima jovem assassinada. Como analisou D'Lugo,

Esta alineación de las mujeres desaparecidas del título con el comercio y los médios de comunicación de masas sugiere, según la narradora, las maneras en que estas mujeres se han convertido en material disponible, deslocaladas en la economía de la zona fronteriza. Poco a poco comenzamos a intuir que em la trama oculta que Portillo expone la economia fronteriza está involucrada em las desapariciones y los asesinatos. La voz off de Portillo sirve de guia al espectador en la

cadena de situaciones circunstanciales en torno a la cultura fronteriza que las ha convertido en material desechable. De esta manera o film revela el sistema económico-social de la frontera como el principal agresor. Es decir, la frontera mata. (D'LUGO, 2003, p.81)

Destacando a atuação do movimento feminista local no enfrentamento ao discurso masculinista e misógino por parte do próprio poder público, Portillo expõe a importância das militantes na contestação de argumentos como o do governador de Chihuahua que, diante dos primeiros cadáveres de mulheres encontrados, teve por única manifestação taxá-las de prostitutas, culpabilizando-as pela própria morte. Argumentos como a conduta da vítima, o horário que estava na rua, as roupas que vestia, etc, foram constantemente utilizados por representantes do poder público, acabando por reforçar o discurso patriarcal e até mesmo incentivar práticas misóginas.

O filme lança outra dúvida com relação aos envolvidos na investigação. Pela ligação entre diferentes depoimentos de familiares das vítimas, são reveladas graves falhas no processo investigativo, como a manipulação incorreta ou o mau acondicionamento de provas e a destruição de mais de 500 quilos de roupas pertencentes às vítimas acumuladas durante os anos de investigação. Somam-se a esse quadro os casos de troca de túmulos e da troca de roupa dos corpos das vítimas, a fim de confundir sua identificação. São tantas informações, por vezes desconhecidas, que levam a diretora a formular uma questão que permanecerá sem resposta do início ao fim do documentário: “Quem são os assassinos?(...) Um motorista, a polícia ou os narcotraficantes? Ou serão todos eles culpáveis?”. Diante de casas que surgem da noite para o dia sem nenhuma infraestrutura, a bandeira do México toda esgarçada é exibida ao final da narrativa. Qual a cara de uma nação moderna que entrega à própria sorte milhares de jovens mulheres migrantes, enquanto elas seguem fabricando bonitos televisores, peças de carros, acessórios e sapatos que provavelmente nunca irão usar?

Dizer que o termo feminicídio é recente não significa afirmar que os tipos de crimes que ele qualifica são novos. De acordo com Russel (2010) e Radford (2006), o fenômeno que esta categoria descreve é tão antigo quanto o patriarcado, que foi configurando os arranjos sociais, políticos e econômicos de distintas culturas em diferentes períodos.

Considerando todas as particularidades, diferenças históricas e dinâmicas específicas, é possível citar, por exemplo, o período de caça às bruxas em determinadas regiões da Europa entre os séculos XVI e XVII, que coincide com a rejeição do domínio das mulheres em atividades consideradas masculinas, bem como as formas de penalização da lesbianidade, encontradas em encíclicas do mesmo período (HESTER, 2006, p. 78-80). Podemos ainda citar o encarceramento de

mulheres consideradas rebeldes em conventos católicos, como o caso da escritora chilena Teresa Wilms Montt, tema do recente filme da cineasta Tatiana Gaviola; a objetificação e propriedade das mulheres negras escravizadas no Brasil colônia, o estupro e assassinato das mulheres dos povos pré-colombianos, africanos e asiáticos pelos colonizadores europeus. Ou ainda o tráfico de “escravas brancas” do Leste Europeu para os prostíbulos das Américas, o assassinato de prostitutas e os chamados “crimes em defesa da honra”, que vigoraram por longo período legalmente no Brasil e seguem vigentes no imaginário atual.

Há que se considerar, entretanto, que em regiões onde estão estabelecidas relações de poder com base na hierarquia racial, étnica e de classe, o feminicídio adquire aspecto diferenciado. Esse é o caso particularizado de Ciudad Juarez e outras localidades mexicanas e latino-americanas, como a Guatemala, Costa Rica, Chile e El Salvador, países onde foi regulamentada na legislação a tipificação do feminicídio. São crimes que se acercam de um caráter colonial, ou seja, ocorrem em cenários onde estão dispostos elementos como hierarquização de gênero, subordinação laboral, propriedade privada e corpos estigmatizados pelos aspectos raciais e étnicos inferiorizados durante as relações coloniais escravocratas.

De acordo com esse raciocínio, é possível dizer que a violência contra as mulheres é fundacional e constitutiva dos Estados latino-americanos, como sugere Gayon (2010, p.13), pois podemos considerar que “o processo de dominação, por parte dos conquistadores europeus, se efetivou em, e a partir, dos corpos das americanas”. As construções de nossa identidade nacional sob o discurso da miscigenação, diz Carneiro (2003), tem origem na violação colonial, perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas, estruturando o mito da democracia racial brasileira e latino-americana. Nesse sentido,

o que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. (Ibidem, p. 49)

Os feminicídios que vitimizam meninas e mulheres de descendência indígena ou negra, integrantes de classes sociais desprivilegiadas, foram identificados pela Anistia Internacional como um problema comum em várias regiões da América Latina, como México, Guatemala, El Salvador, Brasil e Chile. As organizações de defesa das mulheres denunciam esses crimes como uma resposta do sistema patriarcal, uma vez que as vítimas, em sua maioria, encontravam-se em alguma situação

de “desacordo” com as normas de gênero tradicionais. Eram meninas ou mulheres pobres, que trabalhavam, estudavam ou frequentavam boates e/ou saíam às ruas desacompanhadas sem temor (ESPINOSA, 2005).

A mesma dinâmica patriarcal de exercício de poder com contornos étnicos e de classe pode ser encontrada no documentário *Santas Putas*, da diretora chilena Veronica Quense, que depois de concluir seu trabalho passou a afirmar que, na América Latina, “o lugar mais perigoso para habitar é o de: mulher, jovem e pobre”¹⁶¹. Com uma estética bem próxima do documentário de Portillo, Quense expõe os discursos que permeiam a comunidade chilena de Santo Hospicio, Iquique, região de deserto situada a 1800 quilômetros ao norte de Santiago, ante o assassinato de 17 mulheres, a maioria adolescente, entre os anos de 1998 e 2002. São crimes que se destacam por ter em comum as características do feminicídio, ou seja, possuindo em sua execução alguma conotação sexual e traços de misoginia. Seguindo a tradicional interpretação misógina, as autoridades locais, assim como no caso de Juarez, também culpabilizaram as vítimas, atribuindo-lhes a condição de prostitutas e usuárias de drogas como justificativa do próprio estupro e assassinato. Como bem apontou Espinosa (2005), elas “não foram consideradas cidadãs de direito durante seu desaparecimento nem depois de comprovadas as razões de sua morte”.

Os percalços vividos por Elisa (Mariana Santangelo), quando decide entrar na Espanha clandestinamente para conseguir dinheiro como prostituta, compõe outra narrativa em torno de questões relacionadas com a fronteira. O filme *En la puta vida*, lançado em 2001 e dirigido pela cineasta uruguaia Beatriz Flores, lança um olhar para o fenômeno da imigração clandestina de milhares de mulheres latino-americanas, que partem para a Europa em busca de alternativas de subsistência ou de realização de sonhos, e que acabam vítimas do tráfico de pessoas. É uma coprodução entre Bélgica, Uruguai, Espanha e Cuba, tendo batido os recordes de bilheteria no Uruguai e conquistado diversos prêmios em vários festivais nacionais, internacionais e latino-americanos.

Escrito a partir do livro *El huevo de la serpiente. Tráfico de mujeres Montevideo-Milán: el nacimiento de una mafia*, da jornalista Maria Urruzola, o roteiro de Flores é a ficcionalização de um caso verídico e também da realidade de tantas mulheres cuja ilegalidade torna-se um fator de submissão, assujeitamento e vulnerabilidade. O livro de Urruzola narra o caso de uma jovem

¹⁶¹ Página do documentário “Santas Putas”. Disponível em <http://www.santasputas.cl/> Acesso em maio de 2012.

uruguaia de 29 anos que foi traficada para a Itália por uma rede de prostituição internacional, da qual seu próprio namorado fazia parte. A diretora disse que chegou a entrevistar a jovem durante uma tarde inteira a fim de escrever o roteiro do filme, mas que depois seu paradeiro tornou-se desconhecido¹⁶².

Em meio a dificuldades financeiras decorrentes do trabalho mal remunerado, a condição de amante de um dono de lanchonete usurpador e a maternidade de dois filhos, Elisa encontra na prostituição um lugar de fantasias, mas, principalmente, de possibilidades para conseguir realizar seu sonho de montar um luxuoso salão de beleza. Junto com a amiga Lulu (Andrea Fantoni) ela inicia, ainda em Montevideo, sua experiência no cabaré *El Rey de Paris*, que em alguns momentos nos remete ao imaginário da vida noturna dos cabarés parisienses do início do século XX.

Durante a narrativa, principalmente nos primeiros 40 minutos, Flores mantém seu estilo tragicômico, que permite dissipar quaisquer conotações negativas sobre a rotina das profissionais do sexo, impedindo também que a personagem principal seja apresentada por um viés vitimista ou, ainda, por um feminino alinhado ao sofrimento ou à resignação. Elisa é uma jovem bonita, audaciosa, que rejeita o jugo da mãe e do amante e lida com a maternidade sem adequar-se ao modelo materno tradicional. Nem mesmo sua longa jornada diária como prostituta escapa ao tom hilário, uma vez que as cenas no cabaré promovem certo desempoderamento dos personagens masculinos que procuram ali os serviços sexuais, conferindo-lhes algo patético.

Dona Jaqueline (Marta Gularte), a senhora com o tradicional estereótipo da cafetina – idade avançada, maquiagem pesada e tom autoritário, em uma cena do filme, ensina Elisa como se portar como uma mulher sedutora: “você tem que saber as regras: cabeça muito erguida, com muita simpatia, peitos salientes, barriga para dentro, bunda para fora e quando tomar sua bebida levante um dedo assim...” (Imagem 18). Porém, a ficcionalidade dos códigos desse feminino colonizado está dada na própria cena do aprendizado da sedução, principalmente quando dona Jaqueline é interrompida em seus ensinamentos para resolver um conflito. Nesse momento ela lamenta em um trocadilho: “Hay que ser una madre nesta puta vida!”.

¹⁶² Entrevista a Denise Mota, *Folha de São Paulo*.



Imagem 18 – No cabaré *El Rey de Paris* Dona Jaqueline (Marta Gularte), ensina Elisa (Mariana Santangelo) como se portar como uma mulher sensual. Cena de *En la puta vida*, da diretora uruguaia Beatriz Flores, 2001.

Um componente primordial desse feminino colonizado permeia toda a narrativa e é o elemento que acaba por impulsionar Elisa no arriscado projeto de prostituição nas ruas de Barcelona. Trata-se do que Swain (2008) chamou de “dispositivo amoroso”, um aparato discursivo que estabelece o amor como fundamento identitário do feminino.

A partir das análises foucaultianas sobre a atuação do dispositivo da sexualidade nos processos de construção dos corpos, alimentando o regime político da heterossexualidade, Swain sugere a interferência do dispositivo amoroso como complementar daquele para a produção da hierarquia sexual, onde a pedagogia do feminino passa pela repetição do amor como eixo da existência das mulheres. De tal maneira,

O dispositivo amoroso, assim, cria mulheres e, além disto, dobra seus corpos às injunções da beleza e da sedução, guia seus pensamentos, seus comportamentos na busca de um amor ideal, feito de trocas e emoções, de partilha e cumplicidade (...) As tecnologias sociais do gênero investem os corpos-sexuados-em-mulher em práticas

discursivas que propõem como axioma a “natureza” feminina, um pré-conceito ancorado no senso comum, propagado e instituído por um conjunto de discursos sociais (...) (SWAIN, 2008, p. 298)

Embora em constante reinvenção, o assujeitamento ao dispositivo da sexualidade e ao dispositivo amoroso engendra as escolhas da personagem Elisa. Ao conhecer o misterioso Placido (Silvestre), a protagonista rapidamente constrói para sua história um enredo romântico, idealizando um casamento e compartilhando com o novo namorado o sonho do salão de beleza. Elisa e a amiga Lulu embarcam para a Europa com a ajuda de Placido, que na realidade era um agenciador, membro de uma rede de prostituição internacional, e acabam entrando em grande esquema criminoso.

A partir do momento em que as amigas são colocadas naquilo que seria seu novo local de trabalho, a narrativa sofre uma modificação, e o tom de comédia vai escasseando, dando lugar a um clima de suspense dramático quando se detém nos percalços vividos pelas personagens nos guetos de prostituição de Barcelona. Ao chegarem às ruas escuras, povoadas por mulheres e travestis brasileiras, uruguaias e de outras regiões latino-americanas, Placido e o comparsa vão apontando as prostitutas veteranas para Elisa e Lulu e ressaltando as cifras arrecadadas diariamente por cada uma pela atividade. Os corpos femininos, naquele contexto, sofrem uma alienação ao serem significados como mercadoria.

A comunicação entre as mulheres nos guetos de prostituição é cuidadosamente proibida pelos agenciadores, que promovem a rivalidade das mesmas. Em uma discussão entre Elisa e uma travesti brasileira, veterana no ponto em disputa, é possível constatar o funcionamento da rivalidade entre pessoas que vivem a mesma exploração como estratégia de dominação. De certa forma, a cena faz, ainda, referência às disputas territoriais durante o século XIX no processo de consolidação dos Estados brasileiro e uruguaio, como, por exemplo, a fala de Placido durante o desentendimento: “Dessa calçada até ali é território brasileiro, e até ali é território uruguaio”¹⁶³.

Beatriz Flores é graduada em cinema pela Louvain La Neuve Université (Bélgica). Além de *En la puta vida* e dos curta-metragens *Le puits* e *Les lézards*, dirigiu *Un cuento com um pozo* (1988), uma adaptação da obra do escritor uruguaio Mario Arregui; *Lesseptépéchescapitiaux* (1992); o premiado filme *La historia casi verdadera de Pepita La Pistolera* (1993), também baseado em um caso verídico, e *Polvo nuestro que estás em los cielos* (2008). Flores foi cofundadora e produtora

¹⁶³ Do filme *En la puta vida*.

executiva da Sociedade Cooperativa AA. Lesfilmsgelges (1990-1992), fundadora e diretora da BFS Producciones (Uruguai, 1997-2002).

Entre 1992 e 2001, firmou um contrato com o Ministério belga, visando ao treinamento regular de ONG com utilização do audiovisual para melhoria das condições de vida das mulheres uruguaias. Fundou em 1995 a Escola de Cinematografia do Uruguai, tendo ministrado cursos na Escuela Internacional de Cinema de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños e atuado como professora de direção de atores no Instituto de Actuación de Montevideú e na União Latina, em Portugal e na Bélgica. Atuou, ainda, como membro de conselhos, comitês e coordenadorias na área audiovisual no Uruguai e outros países, além de acumular experiência como membro de júris nos festivais de Gramado, Curitiba, Huelva, Premios Tirans de Valencia, Festroia (Portugal), Funchal (Madeira), Montevideú, La Pedrera, e Punta del Este (Uruguai)¹⁶⁴.

Em entrevista, Flores disse que o processo de adaptação do roteiro de *En La puta vida* foi bastante difícil porque o livro de Urruzola era de cunho investigativo/policial, e o que ela pretendia com o filme era bem diferente dessa proposta jornalística. Assim, acabou por realizar uma pesquisa sobre prostituição, aproximando-se de uma realidade até então desconhecida para ela, desmistificando as mulheres que a vivenciam. Com relação às suas impressões sobre as mulheres envolvidas com o trabalho sexual, ela relata que mudou de opinião sobre a prostituição após a realização do filme, admitindo que antes estivesse marcada por estereótipos, concluindo que elas, muitas vezes, vivem uma vida fronteiriça:

*Essas jovens lutam, e a luta as mantém vivas. O problema é quando caem em redes de traficantes, porque aí viram escravas. Ninguém se preocupa com elas, estão num limbo jurídico: no Uruguai ninguém faz nada porque elas estão em outro país, e nesse outro país se faz menos ainda, já que são estrangeiras.*¹⁶⁵

A personagem Elisa é uma mulher interpelada pelo feminino erotizado. Em muitas situações seus gestos são engendrados por uma sensualidade exacerbada, moeda de negociação com o amante até perceber que se encontrava em uma situação de trabalho escravo¹⁶⁶. O dispositivo amoroso é

¹⁶⁴ Informações retiradas do site da diretora <http://www.beatrizfloressilva.com/biofilmographie.php> Acesso em julho de 2012.

¹⁶⁵ Idem

¹⁶⁶ A Organização Internacional do Trabalho, desde 2001, trabalha com a noção de “novas” formas de trabalho forçado. Definidas como “aquelas relacionadas ao fenômeno da migração e à exploração de trabalhadores e trabalhadoras

recorrente na narrativa, e o fato de Elisa haver passado por situação de violência e ter sido vítima da máfia do tráfico internacional de pessoas, não impediu a diretora de romantizar o desfecho da trama, encontrando um agente federal espanhol idealizado, romântico e sensível, que acaba por se apaixonar pela protagonista.

Apesar das repetições românticas e sexualizadas, é possível perceber também que, no decorrer do processo de construção da maioria dos filmes analisados, ao entrarem em conta com certas vivências femininas, as diretoras passam também por um processo de estetização de si, como proposto por Foucault (2006a). As aproximações e convivências propiciam a elas despirem-se de verdades e preconceitos e integra a política feminista, ao tomar questões femininas silenciadas como parte dos seus projetos artísticos.

O diálogo das teorias feministas com o pensamento foucaultiano é profícuo quando se trata de pensar outros modos de existência para além dos modelos estabelecidos pela ciência moderna, pela política partidária e pelas religiões. Preocupado com o lugar da questão da conduta individual em sua obra, que em algum momento priorizara a discussão sobre o poder disciplinar, Foucault (Idem) empreende um retorno a algumas práticas da antiguidade grega para falar do ponto de vista de uma “arte da existência”, que seria “a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo com o artesanato da beleza de sua própria vida” (Idem, 244).

Realiza, portanto, um deslocamento histórico, apostando na possibilidade de os indivíduos constituírem-se de outro modo, apesar das investidas da moral cristã e do poder disciplinar. O sujeito moral seria aquele que conseguia atingir certo domínio sobre si mesmo, na vida doméstica ou na vida pública, sendo que, para isso, deveria exercitar sua capacidade de governar seus desejos e prazeres, realizando, assim, experiências de liberdade.

Pensar práticas de liberdade, como proposto por Foucault, seria menos a adequação a modelos de existência estabelecidos, e mais a significação do presente em constante movimento ético, envolvendo o cuidado de si e do outro. Transformar a sociedade passa, principalmente, pela relação do indivíduo consigo mesmo, que nunca é um movimento solitário. É nessa direção que Rago sugere que “com os feminismos, as mulheres passam a desconstruir as narrativas que controlavam as suas vidas e buscam produzir novas cartografias existenciais” (2011, p. 252).

migrantes fora de seus países ou comunidades de origem”, possuem estreita ligação também com a questão do tráfico de pessoas e engloba os casos de prostituição forçada (VASCONCELOS e BOLZON, 2008, p. 68).

Cartografias essas que podem ser pensadas como a identificação entre as mulheres quando se trata de questões decorrentes do patriarcado, com a construção de redes de significação em oposição às narrativas tradicionais que priorizam o masculino e o poder.

A cineasta peruana Claudia Llosa, nesse sentido, explicita um pouco seu exercício de liberdade na realização do filme *La teta asustada*, que será abordado no próximo capítulo. Em sua relação com o cinema, ela revela certa construção de uma estética da existência durante o processo de realização de um filme:

*(...) às vezes, eu quero que (o filme) se dê de uma maneira imprevisível, que o tema funcione quando estou nesse momento como autora (...) Acredito que pra mim o cinema não pode transmitir outra maneira senão a experiência vivencial, a mim interessa o cinema me ensinar a viver, me ensinar a viver uma experiência intensa(...) Muito mais me interessa que tipo de experiência me proporcionará fazer esse filme, que tipo de relação terei com o tema do filme, e que tipo de legado me deixará esse filme, a mim, a minha vida, e a vida das pessoas que me rodeiam (...) busco de uma maneira muito consciente essa experiência.*¹⁶⁷

A partir dessas reflexões de Llosa, analisadas em sintonia com a noção de prática de liberdade, é possível olhar para as diferentes iniciativas das diretoras dos filmes em questão como poéticas feministas, que podem ser alinhadas se olhadas pela perspectiva do feminismo latino-americano.

3.2.2. Entre o peso e a leveza, experiências de coletividade no feminino

Ao selecionar os filmes para esta pesquisa encontrei no Blog *Escreva Lola Escreva* uma sugestiva definição para um filme feminista. Lola Aronovich, autora do diário virtual, utilizava o *Bechdel Test* para definir se um filme valia ou não a pena ser visto. O teste em questão era uma regrinha considerada por uma personagem de quadrinhos lésbica (criada pela cartunista estadunidense Alison Bechdel) para considerar se iria ao cinema. O filme, pela regra da personagem

¹⁶⁷ “Visiones femeninas: Claudia Llosa y la representación de la mujer em el cine”. Entrevista em vídeo publicado no site CAMON, Caja Mediterráneo. Disponível no endereço <http://www.tucamon.es/contenido/visiones-femeninas-claudia-llosa-y-la-representacion-de-la-mujer-en-el-cine>. Acesso em agosto de 2010 (Tradução da autora).

de Bechdel, mereceria ser visto caso seguisse três regrinhas básicas: 1) ter no mínimo duas personagens femininas; 2) que falem uma com a outra; 3) sobre algo que não seja um homem.¹⁶⁸

No quadrinho em questão (Imagem 19), as duas personagens conversam sobre a dificuldade de assistir a um filme que escape dos padrões normativos de gênero. Em frente aos cartazes de divulgação dos filmes, cujas ilustrações resumem-se a homens musculosos fortemente armados e prontos para o combate, elas desistem do cinema e decidem ir para a casa fazer pipoca e conversar.

Imagem 19 - Nos quadrinhos da cartunista estadunidense Alison Bechdel as personagens estabelecem três regras para decidir se um filme vale ou não a pena ser visto. Retirada do Blog *Escreva Lola Escreva*.



¹⁶⁸ “Como decidir se um filme é ou não feminista”. *Escreva Lola Escreva*, publicado em 19 de outubro de 2011. Disponível em <http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2011/10/como-decidir-se-um-filme-e-ou-nao.html> Acesso em agosto de 2012.

Obviamente que a regra sugerida pela personagem não é garantia de subversão do sistema de gênero ou de feminismo no cinema. Como lembra a própria Aronovich, basta pensar em *Sex and the City*¹⁶⁹ e praticamente todas as comédias românticas para perceber que mesmo com esses requisitos um filme pode seguir com as repetições sobre o binário sexual e suas hierarquias. Essa paródia, entretanto, por si constitui uma política feminista para o cinema, denunciando a repetição do imaginário masculinista que perpassa a maioria das produções cinematográficas.

A escolha dos filmes para a análise, portanto, levou em consideração, além da direção feminina, a presença de mulheres protagonistas em uma narrativa que apontasse algum lampejo político de conexão com os feminismos. Buscou-se dialogar com trabalhos nos quais pudessem ser identificadas pausas no imaginário sobre o feminino assujeitado pelos discursos patriarcais, visibilizando a possibilidade de construção de vínculos de amizade e/ou solidariedade entre as mulheres.

Em diferentes sociedades as mulheres têm vivido de maneira coletiva a fim de prover as necessidades da vida em comunidade, seja alimentar, de cuidado da saúde, das crianças, dos preparativos para os nascimentos e para a morte (PERROT, 1998, p. 39; SARTI, 2010, p. 77). Na contramão dessa história, os discursos que investem na rivalidade feminina não cessam: nas novelas televisivas elas são rivais em potencial, traidoras, não confiáveis, caçadoras incansáveis de maridos e namorados, militantes aguerridas do amor romântico como eixo da existência. Nas revistas proliferam receitas de como “segurar um homem” ou como a ciência explica biologicamente a rivalidade entre as mulheres. Isso sem falar de grande parte das músicas populares, do cinema comercial, dos romances literários, enfim, de uma gama de discursos misóginos que promovem a manutenção da economia heterossexual, base do patriarcado, como proposto por Monique Wittig (2006, p. 26).

As consequências desse regime de verdade não são difíceis de constatar. O esforço de meninas adolescentes para a adequação do corpo ao modelo de beleza esquelético, branqueado e sexualizado e a busca incessante pela popularidade via consumo são indícios de que os feminismos ainda tem muito trabalho pela frente.

É tarefa dos estudos feministas, portanto, inverter essas evidências, identificando outros modos de existência e outras significações para o feminino. Incursionando pela década de 1970,

¹⁶⁹ Seriado estadunidense dividido em temporadas e exibido em canais abertos e fechados no Brasil.

encontramos autoras feministas Audre Lorde e a já citada Adrienne Rich que nos propiciaram importantes reflexões sobre a necessidade de se pensar a política feminista como coalizão das mulheres contra o regime político patriarcal. Rich centrava sua atenção em comunidades de mulheres - que emergiram em países da Europa com o feminismo da época – e apostava na sororidade como possibilidade de existência fora do esquema heterossexual e suas instituições. Elaborou a noção de *continuum lésbico*, que teria como foco “[...] uma gama de experiências identificadas com as mulheres através da vida de cada mulher e através da história e não simplesmente o fato de uma mulher ter tido ou desejado conscientemente experiência sexual genital com outra mulher.” (RICH, 2010, p. 36).

Lorde, por sua vez, denunciava a utilização das estruturas de poder também por alguns feminismos, que acabavam reiterando práticas hierárquicas, invisibilizando o racismo, o classismo e a homofobia que permeia as relações nos movimentos sociais e na academia. “As ferramentas do senhor nunca vão dismantelar a casa-grande. Elas podem nos permitir a temporariamente vencê-lo no seu próprio jogo, mas elas nunca nos permitirão trazer à tona mudança genuína”, dizia Lorde. De forma questionadora, ela propõe então, às mulheres, principalmente às negras, compartilhar o compromisso de transformar o silêncio em linguagem e ação, o que considera um ato de auto revelação cheio de perigos, mas que não pode ser ignorado (LORDE, 2007, p.42).

A noção de sororidade, desenvolvida por Rich, esteve presente na história das mulheres e dos feminismos de muitas formas. Trata-se de uma expressão muito valorizada por feministas francesas contemporâneas da autora, que acabou por receber críticas por parte de teóricas da geração de Julia Kristeva, por considerá-la uma ilusão sobre a harmonia e a homogeneidade entre as mulheres. No Brasil essa noção é incipiente, aparecendo apenas na década de 1980 em alguns artigos acadêmicos (COSTA, 2009, p.12-13). Nos discursos dos encontros feministas latino-americanos, por exemplo, são recorrentes os termos experiência, solidariedade, coletividade e construção coletiva, o que é um indício de que o termo sororidade foi pouco significado nos feminismos do sul.

Em consonância com Lorde, a feminista mexicana Marcela Lagarde, em entrevista no ano de 2011¹⁷⁰, destacou o caráter transformador da noção de sororidade, diferenciando-a da solidariedade, que implicaria apenas um intercâmbio entre pessoas sem modificação das condições de gênero. Ela

¹⁷⁰ “La edad más densa de la vida de las mujeres”. Entrevista concedida a Gabriela Cob e Fernando Francia em 24/10/2011, disponível no site http://issuu.com/eligeperla/docs/la_edad_mas_densa_de_las_mujeres. Acesso em agosto de 2012.

define sororidade, portanto, como a saída das mulheres do isolamento mediante a construção de espaços de identificação entre si, perpassado pela aprendizagem, pelo estudo e pela conscientização. Nessa perspectiva, localizar uma experiência no âmbito da sororidade implica dizer que ela conferiu à pessoa que a vivenciou novos modos de viver com relação aos assujeitamentos de gênero.

Considerando todas essas perspectivas teóricas, é profícuo identificar no cinema de mulheres latino-americanas aqui abordado a visibilização de práticas coletivas de mulheres, traçando uma conexão entre suas experiências de opressão e de liberdade, a fim de possibilitar a transformação do silêncio em linguagem e ação, como propôs Lorde (2007). Logo, não se trata de idealizar a sororidade/irmandade como relações harmônicas naturalmente intrínsecas às mulheres, mas de pensar a sensibilidade das diretoras em colocar nas telas as alianças entre elas como um exercício da política feminista no cinema. Como conclamou Lorde,

(...) sem comunidade não há liberação, só o mais vulnerável e temporário armistício entre o indivíduo e sua opressão. Mas comunidade não deve significar uma supressão de nossas diferenças, nem a pretensão patética de que essas diferenças não existem. (Idem, p.112 – tradução da autora)

Diante das enormes possibilidades de emancipação que as práticas coletivas entre mulheres propiciam, e mediante toda a ofensiva misógina contida em inúmeras produções em cinema e vídeo, é importante tomar como avanço narrativas em que as mulheres se reúnam, debatam e elaborem sobre suas vidas. Busca-se valorizar representações que cumpram o papel de uma cunha que rache a produção fílmica como uma quase exclusiva tecnologia de gênero, mesmo que isso não venha a ocasionar prontamente severas rupturas para com a ordem estabelecida. Assim, imagens que firmem esse lugar comum são passíveis de apreço, sobretudo quando reúnam mulheres ruidosas ou, pelo menos, indispostas a manter silêncio.

No esquema que combina coerção e imaginário, a identificação das mulheres com outras mulheres permanece desqualificada e prejudicada. Em contrapartida, a presença dos homens, de suas opiniões, habilidades e suposta autoridade, por si só, é ainda bastante desejada e festejada como elemento que traz imagem de sucesso e prestígio entre as mulheres. Bastam algumas horas em frente à televisão para percebermos o bombardeio de mensagens que afirmam a competitividade feminina na busca incessante pelo par amoroso heterossexual a qualquer custo. Afinal, o par heterossexual consolida a união baseada na hierarquia. Os discursos não cessam de produzir verdades sobre o corpo desejável, a amante habilidosa, a empreendedora conjugal e a gestora incansável da coesão

familiar. A essa domesticação dos desejos e afetos das mulheres chamamos de colonização do feminino. A colonização do feminino é pensa-lo como “falta” que permite acreditar que a hierarquia é natural e bem-vinda.

Embora nem toda produção feminina audiovisual esteja isenta da normatividade de gênero, é possível identificar, nos filmes analisados neste capítulo, um alinhamento com a política feminista de fronteira, que expõe os obstáculos e as dificuldades das mulheres no projeto de democracia moderno, como visto anteriormente. De forma mais ou menos explícita, é possível falar de tentativas de subversão dos discursos de verdade sobre as mulheres, ou, ao menos, sua simples denúncia.

No filme *Que tan lejos* há um movimento contrário em relação às narrativas convencionais, em que as amigadas femininas tendem a terminar ou ficar em segundo plano diante da presença masculina na trama. Nesse sentido, Esperanza e Tristeza estreitam os laços de amizade no avançar da diegese, e, no final, encontram-se despedidas das verdades imobilizantes que carregavam no início do percurso. A busca pelo namorado deixa de ser o foco das perturbações de Tristeza e a viagem muda de perspectiva, passando a ser um exercício de si sobre si mesma Foucault (2006a), possibilitado também pelo encontro com Esperanza.

Nesse tipo de narrativa, emergem sentidos que apontam para uma vinculação afetivo/política entre mulheres, quando se trata de identificar a política feminista no cinema. Marilda Ionta¹⁷¹, em sua investigação sobre algumas práticas de amizade por meio de escritas epistolares no início do século XX, por exemplo, historiciza a tradição filosófica – de Platão a Montaigne, de Aristóteles a Kant – que postulava a incapacidade das mulheres para contraírem amizade entre si e com o sexo oposto. Identificando argumentos desses filósofos como: as mulheres são propensas a lamentações, são frágeis e procuram proteção nas relações, almejam sempre o casamento, etc, Ionta (2004, P. 10), conclui que

Essas crenças reincidentemente difundidas no imaginário social ocidental sustentam o credo dominante sobre a amizade em nossas sociedades. Elas associam a temática da amizade às questões de gênero ao propagar as seguintes concepções: 1- A amizade é uma prática e um tema masculino; ela é por excelência um assunto de homens; 2- As

¹⁷¹ A pesquisa de Marilda Ionta nos convida a pensar a atuação das mulheres no campo das artes e da literatura no Brasil das primeiras décadas do século XX, em um momento de consolidação de ideais modernistas e nacionalistas. Ela não apenas fala de impossibilidades e de exceções através de grandes figuras femininas da história, mas de possibilidades e subjetividades que aparecem em uma prática comum (a escrita) no exercício da amizade, uma noção esvaziada de sentido na modernidade e passível de ressignificação. IONTA, 2004.

mulheres são incapazes do sentimento amistoso, pois elas só pensam em amor; e 3- nas sociedades pré-modernas, a polaridade sexual é irreconciliável; homens e mulheres vivem em mundos separados (feminino e masculino), não podem ser íntimos e nem amigos; por outro lado, nas sociedades industrializadas, as amizades mistas são vistas como suspeitas. Essas concepções formam uma espécie de repertório de saber sobre a amizade, amplamente consumido e difundido socialmente.

A noção de amizade, tal como se concebe na atualidade, onde amor, sexo e amizade se separam entre si, foi desestabilizada no pensamento foucaultiano. Esse efeito desestabilizador ocorreu em razão da identificação das práticas de amizade como integrantes das atividades de autotransformação e aperfeiçoamento individual na tradição filosófica greco-romana (FOUCAULT, 2006a), porém, classicamente estabelecidas como restritas ao mundo masculino.

É profícuo, então, para os estudos feministas, visibilizar as práticas de si que permeiam as relações de amizade como contraponto às formas capitalistas e masculinistas de produção de subjetividades, principalmente por meio de narrativas que privilegiam as amizades femininas, quase sempre silenciadas no cinema, literatura e nas próprias reflexões filosóficas.

É nessa perspectiva do investimento na amizade feminina que os filmes aqui selecionados também são analisados. A potência do encontro entre Tereza e Esperanza pode ser percebida, ainda, alinhada às análises que privilegiam a construção de uma ética de si, na qual é preciso confrontar-se o tempo todo com as certezas impostas ao longo da vida, inclusive jogando com o simbolismo do próprio nome. Abandonar Tristeza e voltar a ser Tereza no final da viagem a Cuenca diz respeito também às possibilidades de subversão do “destino biológico das mulheres”¹⁷².

As reflexões de Foucault sobre a ética e a liberdade são formuladas por meio de análises de textos filosóficos da antiguidade greco-romana, nas quais o autor percebe o exercício da vontade de ser um sujeito moral e o predomínio da busca de uma ética da existência. Esse exercício de si que permeava aquelas práticas antigas foi considerado por Foucault uma experiência de liberdade, que conferia à própria vida dos seus praticantes e pensadores “uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo” (FOUCAULT, 2006a, p.289).

¹⁷² Apropriando-me do termo utilizado por Tania Swain para criticar as normas de gênero, por meio das quais “ser mulher, de fato, confere a todos os atos e comportamentos o selo do feminino, logo, do inferior, do outro, do subsumido, do dominado por forças superiores (...)” (SWAIN, 2004, p.03).

As práticas de elaboração da própria vida, na perspectiva genealógica desse filósofo, são identificadas como o centro de uma vontade de moral na Antiguidade que, com o avanço do cristianismo, passa a dar lugar a uma moral como obediência a um sistema de regras. As constatações de Foucault, embora voltadas para a filosofia do Norte e distanciadas do lugar das mulheres naquelas sociedades, são profícuas para analisarmos a poética feminista em trabalhos de mulheres latino-americanas.

Na poética de Hermida, portanto, Tereza acaba por se interrogar sobre o tipo de sentimento amoroso que nutria pelo namorado, sobre sua noção de identidade nacional e sobre o próprio Equador. Percebe que, apesar do feminismo presente em seus trabalhos acadêmicos e em seu discurso político, acabara idealizando o namorado mochileiro e ecologista – um projeto no qual ela apostava - descobrindo que ele optou por seguir o agronegócio do pai e por estabelecer uma família tradicional. A elaboração de uma ética de si durante a viagem junto a Esperanza possibilitou-lhe perceber seus assujeitamentos. Em vez de dar sequência ao ideal romântico e à tristeza provocada pela separação, ela passa a experimentar a autonomia, vivenciando os lampejos de liberdade.

Em companhia temporária do andarilho Jesus – e aqui Hermida faz um paralelo subversivo do filme *Jesus de Montreal*, de Denis Arcand (1989), que critica os valores da sociedade materialista contemporânea¹⁷³ - as amigas fazem uma pausa no percurso para Cuenca em uma vendinha de estrada. Mediante o pedido de Tristeza para que a atendente ligue a televisão em busca de notícias sobre o bloqueio das estradas, o aparelho é sintonizado em uma novela mexicana, quando se inicia um típico diálogo melodramático entre um casal. A câmera que Esperanza havia conectado para recarregar a bateria ficara ligada, tendo registrado casualmente parte da enfática narrativa de Tristeza sobre o suposto casamento forçado do ex-namorado, o qual estava empenhada em impedir desde o início da viagem. Ao ser confrontada com seu melodrama gravado por meio da câmera de Esperanza – muito parecido com o drama novelístico, Tristeza começa a estranhar seu próprio assujeitamento ao ideal romântico.

Esperanza também é afetada pelo encontro com Tristeza, que diz conhecer os caminhos do Equador, ao entrar em contato com paisagens e pessoas mais reais que aquelas passíveis de serem

¹⁷³ Como bem observou Sánchez, “ En la película de Arcand, la figura religiosa de Jesús colisiona con la sociedad materialista de Montreal, limitada por falsos valores, la hipocresía de las instituciones, la corrupción, así como la influencia de los medios en la gente. Del mismo modo, Hermida filtra el personaje-denuncia con el propósito de desvirtuar la sociedad ecuatoriana y el camino recorrido por la propia sociedad mediante el sarcasmo”. (SANCHÉZ, 2012, p. 07)

capturadas por sua câmera durante a viagem solitária como turista. Vivenciando os conflitos, as belezas e os problemas do país, até então desconhecido e exotizado, ela passa a compreender a contradição entre a placa de boas-vindas no aeroporto de Quito e o “ressentimento” dos habitantes para com os espanhóis. Se antes a greve dos indígenas lhe parecia uma “greve virtual” porque não conseguia enxergá-la, agora a radicalidade da amiga passa a fazer sentido. “Isso é o Equador”, diz Tereza, apropriando-se da câmera de Esperanza e registrando, a partir do seu olhar, as minúcias do seu país (Imagem 20).



Imagem 20 – As personagens Esperanza e Tristeza em seus estranhamentos durante a viagem de carona pelas estradas equatorianas. Cena do filme *Que tan lejos, da equatoriana Tania Hermida, 2006*.

A subversão do lugar das mulheres como corpos apropriados pelos homens é perceptível em um diálogo entre as duas personagens durante uma parada em uma praia, próxima a Guayaquil. Esperanza havia se irritado com o comentário da amiga sobre as possíveis intenções de Andrés a seu respeito, retrucando:

- (...) *Acontece que eu já sou adulta. Se quisesse algo com ele teria e pronto. Você fala do tema como se se tratasse do lobo perseguindo a Chapeuzinho. Não sei... o cara quer pegar a estrangeira, o outro quer*

*fazer e desfazer com as meninas... E se a loba fosse eu? Se você me desse opção eu preferia ser a loba e não a Chapeuzinho (...)*¹⁷⁴

Andrés, o jovem aventureiro que havia lhes dado carona – e que coincidentemente estava indo para o casamento do ex-namorado de Tristeza e era primo do mesmo – havia irritado Tristeza intensamente ao descrever um outro Juan Manuel durante o percurso, diferente do ecologista romântico que ela idealizara. Mediante a postura mais empoderada de Esperanza com relação aos relacionamentos fortuitos, Tristeza, mais uma vez, revê sua posição de vítima do amor na sua supervalorizada história com o ex-namorado.

Na mesma praia, as cinzas da avó de Jesus - que ele carregara por todo caminho para serem enterradas em Cuenca - são levadas pela maré alta. Com ela se vai também o peso das tradições conservadoras cristãs que cerceiam a liberdade das mulheres sob as sólidas instituições religiosas que resultaram do processo colonial. No lugar das cinzas fúnebres são colocadas as cinzas pagãs da fogueira da noite anterior, ao redor da qual as amigas cantaram, beberam e discutiram os problemas políticos dos seus países. A mudança de postura é concluída no último diálogo de Tristeza com Jesus:

- Não sei porque nunca tenho uma história com final feliz...
- É que os finais felizes dependem...
- Como dependem?
- Depende de onde você coloca o ponto final. Se tivesse colocado o ponto final no dia em que conheceu o cara na praia e se apaixonou, teria seu final feliz. Subiam os créditos, a música, os aplausos, e todo mundo saía contente (...)¹⁷⁵

A descontinuidade na narrativa romântica de Tristeza, permeada por resquícios da herança literária trágica é evidenciada na fala de Jesus, conferindo abertura para o desfecho da história. Seguindo sua poética genealógica dos nomes, Hermida constrói a cena da chegada das protagonistas ao destino sobre a descrição dos registros de fundação da cidade.

Santa Ana de Los Rios de Cuenca, inscrita nos livros de Cabildo no dia 12 de abril de 1557, com o aval de Adrés Hurtado de Mendoza, vice-rei do Peru. De ascendência cañari, inca e espanhola. Anteriormente foi chamada de Guapondélig e Tumipamba.

¹⁷⁴ Do filme *Que tan lejos*.

¹⁷⁵ Do filme *Que tan lejos*.

*Intervenções cirúrgicas relevantes: extração de uma boa parte de sua população por migração laboral massiva.*¹⁷⁶

Os caminhos e descaminhos das personagens, assim como das cidades por onde passam possuem uma história. Uma história que não é linear, mas permeada por contingências e que, portanto, é passível de transformação. Tristeza chega, finalmente, ao casamento do ex-namorado, porém não mais para tentar impedi-lo e sim para constatar que nada tinha a ver com ele e sua vida burguesa: *Imagina, eu e o cara dançando com meu sogro! Os pés detonados! Além de tudo, tendo que sorrir para que todos pensem que estou feliz!*¹⁷⁷

Tristeza estetizara sua existência mediante o encontro com Esperanza, elaborando uma ética para si mesma apesar dos regimes de verdade da sociedade equatoriana: *Eu não me chamo Tristeza, me chamo Teresa*, revela, exercitando sua prática de liberdade. As amigas jogam as cinzas da viagem contendo o peso do passado que as imobilizava no rio Tomebamba, seguindo o percurso agora com maior liberdade, assim como o próprio rio que *nasce nos paramos do Alto Cajas, e abandonando seu nome, desce pela cordilheira oriental dos Andes para se chamar sucessivamente Rio Paute, Namangoza, Santiago e Amazonas*¹⁷⁸.

No filme *Entre nós*, um tempo depois da partida de Antônio, Mariana descobre-se grávida em meio às dificuldades enfrentadas na condição de imigrante colombiana nos Estados Unidos e com dois filhos pequenos sob sua inteira responsabilidade. Sem condições financeiras de interromper a gestação em uma clínica, ela encontra em Preet (Sarita Choudhury), a senhoria do prédio onde mantém um aluguel barato, a interlocução para dividir seu problema. Mesmo não falando a mesma língua, elas se compreendem em suas dificuldades, são cúmplices no processo alternativo e autônomo de interrupção da gravidez como saída para a situação de Mariana. Há perfeito entendimento para além das barreiras linguísticas, uma vez que suas experiências se conectam, e há uma cumplicidade circunstancial, como no diálogo seguinte:

- *Es que...Baby*
- *I know.*
- *Yo necesito ajuda...help.*
- *Ok, how many months?*
- *uno, dos...*

¹⁷⁶ Idem

¹⁷⁷ Idem

¹⁷⁸ Do filme *Que tan lejos*.

- *good! Good! And what you to do?*
- *no puedo...no...no...*
- *no. ok!*
- *Mariana, doctor...3.000 dólares..mucho...*
- *si...*
- *but another way...in house...na casa...*
- *aqui? Tu lo haces?*
- *I help you*
- *ok, yotengo que pensar...think*
- *oh, think, of course*
- *Mariana...have to decide soon..poco...*¹⁷⁹

A aproximação das duas mulheres no empenho por resolver o problema da interrupção da gravidez - que no cotidiano feminino, na maioria das vezes, acaba por ser resolvida entre amigas - estabelece um espaço de cumplicidade na narrativa que não é muito recorrente no cinema tradicional. Esse encontro nos limites da linguagem ensaia, ainda, uma “política latino-americana”, cuja marca é a preservação da língua em resistência à língua oficial. A linguagem é o terreno onde “os latinos agitam sua política cultural enquanto ‘movimento social’ (FLORES e YÚDICE, 1992, p.72) e, como tal, ameaçam a unidade e a segurança nacional dos Estados Unidos com o “fantasma” de uma futura “nação mestiça”. Assim, mais uma vez é possível perceber a militância política de Mendoza com relação à questão da política da imigração nos Estados Unidos.

Após a última tentativa de encontrar Antônio, Mariana se convence, definitivamente, de que precisa decidir sozinha sobre a questão da gravidez e acaba voltando para o quarto de Preet, que começa a lhe preparar o chá abortivo (Imagem 21). O ritual de preparo do chá traz a tona os conhecimentos ancestrais das mulheres sobre seus corpos e sobre a gestação, que na modernidade foram expropriados pelo saber médico ou, no caso das colônias ibéricas, identificados como bruxaria e perseguidos pela Igreja (DEL PRIORI, 2006, p.81).

¹⁷⁹ Do filme *Entre nós*.



Imagem 21 – Preet (Sarita Choudhury) entrega o chá abortivo a Mariana (Paola Mendoza). Há um entendimento mútuo entre as duas em um momento de dificuldade, apesar de não falarem a mesma língua. Cena do filme *Entre nós*, 2009.

Na partilha desse momento de intimidade, Mariana questiona Preet sobre o pai de sua filha, e ambas percebem-se conectadas pela mesma situação de abandono em um país estrangeiro, uma vez que os maridos imigrantes foram embora deixando-as sozinhas com a responsabilidade da maternidade. Ambas compartilham, assim, da necessidade de resolução dos problemas do cotidiano à margem do Estado, cujos serviços não alcançam devido à condição de imigrante, agravada pela própria dinâmica da política de governo estadunidense de então.

O filme de Mendoza e *La Morte* trabalha de forma bastante convincente a dor silenciosa de Mariana, de confissão católica, no processo de abortamento que se cercou de culpa. É uma cena demorada, onde o sangue de sua hemorragia que escorre pelo ralo parece convergir a dor de todas as perdas acumuladas pela personagem no processo de imigração, esvaziando-a para um possível recomeço. Do lado de fora a filha se comunica com a mãe e, encostada à porta do banheiro, parece sentir sua agonia e tenta confortá-la: - *mãe, você já terminou?*

O documentário *A falta que me faz*, dirigido pela brasileira Marília Rocha e lançado em 2010, detém-se na duração de um tempo particular de quatro adolescentes que vivem na cidade de

Currálinho, distrito de Diamantina, interior de Minas Gerais. O início do documentário é uma sequência de imagens nas quais o coração, signo do amor nas sociedades contemporâneas industrializadas, liga as personagens nos primeiros minutos da narrativa. Entalhados nos troncos das árvores ou tatuados amadoristicamente nos corpos femininos, esses signos são, ao longo do filme, esvaziados de sentido, uma vez que os relacionamentos amorosos, em sua efemeridade, perdem espaço para as práticas de amizade entre as protagonistas no contexto de privações materiais e no cotidiano da vida.

Os temas namoro, gravidez, casamento e abandono permeiam o documentário quase como um destino selado das meninas. É a sutileza dos detalhes das tomadas de Marília Rocha que, por entre a naturalização de eventos violentos e impactantes, faz emergir também as delicadezas e as subversões possíveis. Priorizando cenas de afeto entre as jovens, entre mãe e filha e avó e neta, a diretora poetiza a simplicidade do dia a dia daquele grupo de amigas, feminilizando as relações sociais e familiares representadas no vídeo (Imagem 22).



Imagem 22 – As amigas Priscila e Vandenia em suas possíveis subversões na pequena Currálinho, região de Diamantina, integram a poética de Marília Rocha. Cena do documentário *A falta que me faz*, de Marília Rocha, 2009.

A simplicidade dos diálogos expõe a densidade das histórias marcadas pela exploração extrativista e da mão de obra escrava na região, o conservadorismo religioso e o esforço pela

sobrevivência. Diante do impacto da notícia de um suicídio local, é possível perceber a reflexão das meninas sobre a repetição do “dispositivo amoroso”. Seria possível alguém se suicidar por amor? - *Suicido não! Eu vivo minha vida normal, igual eu tô vivendo agora...* conclui Alessandra.

Marília Rocha é integrante do centro de produção audiovisual Teia, e além de *A falta que me faz*, que ganhou o prêmio de melhor filme no Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo, dirigiu os filmes *Aboio* (2005), premiado no Festival É tudo verdade, e *Acácio* (2008). Apesar das diferenças de cada um, seus trabalhos possuem algumas marcas comuns, como o interesse pelas paisagens geográficas do interior do Brasil e a perspectiva sensível sobre cotidianos de grupos populares de maneira participativa. Como explica Rocha, todos os seus três filmes começaram como projeto, mas no decorrer da filmagem e da montagem tomaram caminhos próprios e distintos, sendo o processo de criação de cada filme um acontecimento único. Desse modo, para ela, fazer um filme é sempre se preparar para lidar com o acaso, e assim, em seus filmes o que se repete é sempre o imprevisível¹⁸⁰. Seu relato sobre a imprevisibilidade que perpassa sua relação com o documentário é sintoma da afecção ente autora e obra de modo inseparável:

*(...) eu primeiro estava interessada no lugar, antes de mais nada. Naquela paisagem que é uma região que para mim é muito especial, do Estado em que eu vivo, que é Minas Gerais. Aquela região de pedras e a história de garimpo de pedra e depois de extração de flores secas (...). Eu estava muito interessada naquilo, na geografia, na paisagem. Fiquei dois anos pesquisando esse filme, que seria sobre pessoas que coletam as flores secas. Mas o filme nunca existiu, eu não encontrava esse filme, até que encontrei esse grupo de meninas que me fizeram mudar o caminho completamente. O filme se tornou um filme sobre elas e eu abandonei aquela ideia inicial (...)*¹⁸¹

A identificação da diretora com o grupo de meninas é ressaltada aqui como uma espécie de sororidade, por ter possibilitado a transformação do silêncio e particularidade de suas realidades em linguagem comum. Uma linguagem constituída por imagens, silêncios e sons, que é capaz de comunicar para além de um roteiro. A conexão entre elas, o fato de terem experiências como mulheres, embora de modos diferentes, e de compartilharem da paisagem da região, resultaram em um encontro estético e político. Um tipo de proximidade que fica explícita no filme, cujo trabalho desloca o formato jornalístico do documentário tradicional e propõe uma poética do encontro:

¹⁸⁰ Entrevista a UNA – Vitrine 2010.

¹⁸¹ Entrevista realizada em 16/11/2010. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UjKycNZUE34> Acesso em junho de 2012.

*(...) Foi muito pouco tempo que estivemos juntas, mas a gente teve um tipo de conexão e de troca muito forte (...) era uma coisa que me atraía muito nelas, a forma como elas lidavam com a câmera e com o jogo do cinema. Então algumas vezes para ter esse ambiente mais íntimo, os homens da equipe saíam - o fotógrafo e o som saíam, e eu fazia a câmera, eu fotografava dentro do quarto delas para ter essa proximidade. E não tinha regras, na maioria das vezes eu estava lá observando, mas às vezes eu entrevistava e às vezes elas interviam, sem nenhum tipo de rigidez, de regras, acho que isso facilitou, fez com que a gente ficasse à vontade naquela situação. Mas de fato foi muito pouco tempo junto, e no fim das contas duas crianças nasceram depois do filme e eu sou madrinha de uma delas, de verdade. Então há uma conexão, que permanece, mas sempre por meio do filme, sempre com a interferência da câmera (...)*¹⁸²

Rocha diz que se surpreendeu com o poder de comunicação do filme, que em outros países conseguiu estabelecer conexões com o público mesmo se tratando de uma realidade muito particular da região mineira da Serra do Espinhaço¹⁸³. Ela conclui que o fenômeno se deve ao fato de o documentário propiciar uma integração entre o ser humano e a geografia que aparece no nível do sensível, possibilitando à/ao espectadora/dor experimentar a duração daquele tempo particular de maneira subjetiva, mas sempre conectada/o àquelas vivências femininas, localizadas naquele pequeno povoado, entrecortadas continuamente por ausências e presenças. Assim, diz Rocha, *A falta que me faz*

*É um filme sobre o lugar porque a presença daquele lugar na vida delas é muito importante. E é um filme sobre isso, presenças e ausências e a forma como elas marcam a ausência das coisas da vida delas no lugar, nas pedras, no corpo... Então acho que é um filme em que a paisagem está nelas também (...) O garimpo, a extração gera um buraco na terra e elas também são mulheres que vivem com esse buraco, que têm essa conexão direta com a natureza.*¹⁸⁴

- *Nem em sonho que isso é diamante.* A voz de Priscila ecoa enquanto a câmera sustenta a imagem em plano aberto de uma casa humilde cercada pelos rochedos. A pobreza da população afrodescendente que vive naquela região de Diamantina, remanescente do Ciclo do Ouro durante o período colonial brasileiro, nos salta aos olhos como a beleza do lugar. As mãos que abriram estradas, que retiraram e transportaram as pedras não foram as mesmas que receberam seus frutos, o que fica explícito ao examinarmos hoje a vida precarizada de seus descendentes. Priscila se refere às

¹⁸² Idem

¹⁸³ Idem

¹⁸⁴ Idem

bijuterias que Valdênia revendia por 5 reais cada, e fazendo um paralelo entre a pedra falsa e a verdadeira reflete junto à amiga: *Você já viu um diamante desses, assim grande? Papai tirou um, e seu pai também tirou.*

São muitos os momentos em que as meninas se reúnem para lembrar os acontecimentos vividos na rotina de Currálinho: namoros, fugas, represálias da família (Imagem 23). Cada episódio lembrado é motivo de divertimento e a amizade entre elas toma conta da cena com potência superior a qualquer história de amor mal-sucedido anteriormente narrada.



Imagem 23 – O grupo de amigas moradoras da comunidade de Currálinho, região de Diamantina. A difícil realidade compartilhada em um momento de desconstrução. Cena do documentário *A falta que me faz*.

A amizade entre Lulu e Elisa durante a difícil experiência nas ruas de Barcelona como imigrantes clandestinas e inseridas em um esquema de prostituição agenciada pela máfia internacional, pode ser considerada como diferencial também na narrativa de *En la puta vida*. Esta é, por vezes, o canal de expressão de suas opressões, frustrações e sonhos. Lulu, em muitos momentos, desempenha o papel de ouvinte e interlocutora da amiga, ressignificando os momentos difíceis e suavizando-os. Esse papel aparece desde sua primeira cena no filme, quando Elisa se muda para um depósito com os dois filhos, após uma briga com a mãe. Diante do caos do lugar, Lulu tentando animar a amiga, comenta: *Que original, Elisa! Amei!*. A rotina da prostituição é também realizada

em conjunto, alimentada pelo sonho de montar o salão de beleza, conferindo à narrativa um tom de partilha e cumplicidade.

Mediante as tentativas de controle da comunicação entre elas e a apropriação do dinheiro conseguido com trabalho sexual, ambas por parte da máfia, as personagens buscam juntas alternativas para escapar da vigilância e conseguir o dinheiro para o almejado salão em Montevideo. Nesse percurso percebem que não são as únicas a aspirar esse sonho quando encontram outra prostituta em situação de violência que relata o desejo de ser proprietária do mesmo tipo de negócio.

O investimento na amizade entre as personagens, entretanto, acaba sendo maior durante os preparativos para sair do país e o processo de imigração. Posteriormente, a diretora prioriza a relação entre Elisa e Placido durante um bom tempo da narrativa na Espanha. A situação se modifica apenas quando Elisa se dá conta de que fora enganada pelo namorado e, ao exigir seu dinheiro, acaba espancada por ele e ameaçada de morte. A partir da radicalização de sua condição clandestina e vendo-se inserida naquele perigoso esquema escravista, a protagonista começa a questionar sua situação, da qual Lulu compartilha e possui menos estrutura emocional para suportar. Entre tentativas frustradas de regresso e uma vigilância cada vez maior no avançar da diegese, a relação entre as amigas volta a ser priorizada. Elisa encontra um meio de organizar uma festa de aniversário clandestina para a amiga, quando esta, emocionada, diz que seu maior desejo seria retornar ao Uruguai (Figura 24). Desejo que não irá se realizar, pois diante do anseio em voltar para o país de origem acaba assassinada.



Imagem 24 – Elisa (Mariana Santangelo) organiza uma festa de aniversário para a amiga Lulu (Andrea Fantoni), driblando os impedimentos da organização criminosa da qual foram vítimas no processo de imigração clandestina. Cena de *En la puta vida*.

No final da narrativa, Flores investe em uma mensagem militante por meio do discurso de Elisa às prostitutas alertando-as sobre os perigos das promessas de trabalho na Espanha. Nessa retomada do protagonismo ela também convoca as mulheres e meninas uruguaias a defenderem-se e exigir seus direitos em uma sociedade que ela considera hipócrita. Enquanto isso, ao saber da morte de Lulu, as prostitutas do Cabaré *El Rey de Paris* se organizam para ir até a embaixada.

Para todas as putas do Uruguai, não acreditem em viagens para a Espanha e nenhuma dessas histórias! É um inferno! Eu perdi minha melhor amiga e quase perdi meus filhos e voltei sem nenhum centavo! Acreditem em vocês, lutem por vocês! Quero falar a todas as mulheres e meninas do Uruguai. Não permitam que essa sociedade hipócrita lhes trate como se fossem menos! Lutem! Defendam-se! Vocês são importantes! E você, senhor presidente, é o responsável pela integridade física dessas mulheres que estão vivendo como escravas na Espanha. As traga de vota! Dê-lhes trabalho digno, faça algo! (...)

185

¹⁸⁵ Do filme *En la puta vida*.

Ela realiza, assim, uma identificação com todas as mulheres uruguaias ao tomar consciência de sua exploração, percebida apenas nessa situação extrema. Situação até então ignorada durante as idas e vindas como amante e prostituta, tendo antes disputado calçadas e chegado a delatar um grupo de travestis brasileiras para os agentes federais espanhóis.

Em *Sonhos roubados*, Daiane, Jessica e Sabrina também não encontram um lugar confortável na comunidade onde vivem. Se elas não obtêm o mínimo acolhimento por meio das instituições burguesas e patriarcais, como a família e o Estado, é entre elas que conseguem construir experiências mais coletivas e solidárias capazes de garantir a sobrevivência e continuar sonhando.

Os efeitos da violência patriarcal, advindos de diferentes membros da família ou de entes próximos a ela, aparecem num *continuum* de desproteção, o que torna a solidariedade um marco na existência das três adolescentes protagonistas do filme, que, mesmo vivenciando dramas cotidianos, conseguem seguir adiante alimentando o resto de uma quimera ainda não subtraída.

As histórias pessoais das três meninas são povoadas por eventos de abandono familiar, por alguma aspiração romântica e desejos de consumo que aparecem como que naturalizados por elas. Vivem driblando os problemas, porque “a vida é assim”. Naquela realidade não existe protagonismo juvenil em torno de direitos sociais a serem cumpridos. Em um cenário onde o Estatuto da Criança e do Adolescente ¹⁸⁶ não se vê cumprido por meio de políticas que garantam a proteção e o cuidado daqueles ao qual se destina, resta à família e ao mercado a tarefa de asseguradores de um porvir melhor.

A ausência de aulas na escola pública não é lamentada, tampouco existe a preocupação sobre doenças sexualmente transmissíveis, AIDS, ou ainda gestações precoces, embora a vida delas seja o tempo todo interpelada por essas questões. Como ressalta a diretora, não se trata apenas de uma história de prostituição, mas de sobrevivência, pois

¹⁸⁶ Ainda que tenha sido uma construção coletiva bastante avançada, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), vigente desde 1990, não conseguiu se fazer cumprido via políticas públicas que contemplem, entre outros, os direitos à educação, saúde, lazer, cultura, esporte, vivência familiar e comunitária para toda uma população que não atingiu a vida adulta. Fato que tem ampla relação com medidas privatistas e cortes orçamentários dos governos em diferentes instâncias. Concebido como resposta progressista aos desmandos ocasionados pelas políticas minoristas aos adolescentes pobres e suas famílias, sempre às voltas com medidas asilares, o ECA não se cumpre sem uma intersetorialidade entre políticas sociais que se ponham efetivamente no enfrentamento aos maus tratos, à negligência, ao abuso e exploração sexual sob os quais padecem crianças e adolescentes em nosso país desde o período colonial, tal como registram os trabalhos de MARCÍLIO (1998), DEL PRIORE (2008). Aplicado sem o devido preparo teórico/político por diferentes agentes do Estado o ECA tem sido mal utilizado, empregado como recurso intimidador de famílias pobres (em seus inúmeros arranjos), que se veem desesperadas quando interpretadas como incapazes de propiciar o cuidado e a proteção previstos nos seus marcos legais.

(...) elas não são prostitutas, elas eventualmente fazem programas para poder suprir as necessidades. Então é diferente a maneira como eu encaro isso. É a troca de um favor, sempre com membros da própria comunidade, não é todo dia, é quando se precisa do leite da criança ou de alguma coisa que elas necessitam (...)

Assim, seguem contornando um cotidiano de possibilidades escassas, permeado por pequenos episódios de liberação e muitas permanências. Sabrina, porque engravida de um namorado usurpador, repetindo a história de sua mãe que se encontra na mesma situação; Jéssica, por aceitar se relacionar com um presidiário em troca de proteção e alguma vantagem financeira, a fim de garantir também a guarda de filha e, por fim, Daiane, por ser constantemente abusada pelo próprio padrasto.



Imagem 25 – Daiane (Amanda Diniz) e Sabrina (Kika Farias) fazem companhia a Jéssica (Nanda Costa) na visita do túmulo de sua mãe. Cena do filme *Sonhos roubados*.

É importante, diante do exposto, assinalar que, se lhes falta uma compreensão política de todos os abusos e violações de direitos sofridos, há um pacto de solidariedade entre elas que não se quebra no decorrer da narrativa (Imagem 25). Mobilizam seus poucos recursos físicos e emocionais no sentido de garantir proteção umas a outras em situações tão diversas como vigiar intercursos sexuais com estranhos mediante pagamento a fim de evitar estupros, acoitar pequenos roubos, pagar o aluguel do quarto da amiga desempregada, partilhar a comida obtida com a própria exploração sexual. Assim, o filme também investe na potência das relações entre as mulheres e pode ser considerado uma pausa nas narrativas patriarcais que promovem o discurso sobre rivalidade feminina naturalizada.

O exercício de práticas coletivas femininas a partir de problemas comuns é recorrente também nos documentários *Maria em tierra de nadie* e *Señorita extraviada*, das diretoras Marcela Zamora e Lourdes Portillo, respectivamente. Ao registrar situações extremas de violência, ausência de proteção estatal e privações materiais (roubos, estupros, assassinatos, sequestros, fome), as diretoras lançam o olhar para a potência da resistência dessas relações entre mulheres que emergem, apesar de todas as adversidades, em experiências de partilha e de cuidado para com o outro em situações em que isso pareceria improvável.

O documentário de Zamora alinha-se à política feminista quando, ao abordar os riscos que enfrentam os imigrantes sul-americanos em território mexicano na tentativa de cruzar a fronteira para os Estados Unidos, confere prioridade às histórias das mulheres. São várias as passagens nas quais se evidencia que as alianças femininas ou as iniciativas das mulheres diante daquela realidade são fundamentais para a memória política ou para a sobrevivência durante o arriscado processo de imigração.



Imagem 26 – O grupo de mães e avós descansam durante o percurso de El Salvador até o México a fim de cobrar providências sobre o desaparecimento dos familiares durante o processo imigratório. Cena do documentário *Maria em tierra de nadie*, da salvadorenha Marcela Zamora, 2010.

As mães dos mortos e desaparecidos são aquelas que no percurso enfrentam, no ano de 2009, os milhares de quilômetros de ônibus para procurar pelos parentes e/ou exigir das autoridades mexicanas medidas de proteção aos cidadãos em trânsito e para esclarecer sobre o desaparecimento de alguns. Organizadas em grupo de trinta pessoas, elas reúnem a coragem necessária para falar francamente às autoridades sobre suas buscas e reivindicar o cumprimento da lei (Imagem 26).

As organizações de mulheres em prol de justiça perante o desaparecimento de membros da família são históricas e recorrentes na América Latina. O caso mais visível e de repercussão internacional é o das mães da Plaza de Mayo, na Argentina, que, inclusive, foi abordado em 1985 por Lourdes Portillo no documentário *As Mães da Plaza de Mayo*. Filme que discorre sobre a repercussão do movimento de mães e avós em defesa dos mais de 30 mil desaparecidos durante a ditadura militar argentina na década de 1970.

Na direção desse movimento, podemos identificar outros menos conhecidos, mas que também agregam mulheres em torno de questões semelhantes, como a organização de mães integrantes do grupo brasileiro Tortura Nunca Mais, registradas no documentário de Beth Formaggini de 2007. Intitulado *Memória para uso diário*, o documentário de Formaggini faz um paralelo entre a militância de mulheres em torno da busca de informações sobre parentes desaparecidos durante o regime militar no Brasil e a luta de mães que perderam os filhos em ações policiais nas favelas do Rio de Janeiro, resultando em uma atualização da memória política brasileira marcada pela violência de Estado.

Na mesma direção das experiências coletivas das mulheres, o documentário *Senhorita extraviada* investe na luta de mães, avós e irmãs de jovens assassinadas na região de Ciudad Juarez. Em conjunto com outras mulheres ligadas aos direitos humanos, empreendem uma incansável busca de esclarecimentos e soluções para esses casos diante da omissão das autoridades. Ao vivenciar essa proximidade, partilham de vivências que corroboram para desvelar o masculinismo de Estado, cujos representantes acabam culpabilizando as próprias mulheres pelas violações e assassinatos.

Um esforço que é compartilhado pela própria Portillo quando tenta deslocar o caráter particular dos crimes e inseri-los em uma discussão de gênero. Por meio do jogo de cenas que mesclam imagens de calçados em vitrines, nos pés das operárias das “maquiladoras” e entre os restos mortais das vítimas, focaliza os crimes como um desdobramento das relações capitalistas de exploração. As tomadas, compostas por sequências de imagens de governadores em posição de pacto e do *slogan* do Partido Revolucionário Institucional - PRI, somadas às falas misóginas do

governador, contrapõem-se às cenas de sofrimento e denúncia das mães que carregam as rotas fotografias das filhas desaparecidas e assassinadas. Um conjunto que aponta para o abismo entre o ideal de democracia e a realidade da política comandada por interesses privados.

É possível fazer uma leitura nos interstícios de algumas cenas que compõem o documentário *Maria em tierra de nadie* sobre a expressão do patriarcado em diversos contextos vivenciados pelas mulheres. Na audiência com autoridades mexicanas sobre os desaparecimentos está o grupo de mães de um lado, e o grupo de representantes do governo predominantemente composto por homens de outro lado em proposições burocráticas, em uma distância que nos leva, em vários momentos, a questionar a eficácia desse tipo de solicitação junto ao Estado. É, ainda, a cumplicidade entre as jovens sequestradas pelos Zetas que torna possível sobreviver e resistir à violência onde parece não haver mais ninguém a quem recorrer. O diálogo delas com a diretora propicia um espaço de denúncia da extensão da exploração sexual e da mercantilização dos corpos femininos quando relatam os abusos sofridos tanto na família quanto no trajeto imigratório.

Seguindo o outro grupo de mulheres imigrantes que compõem a narrativa de *Maria em tierra de nadie* a fim de registrar os diversos riscos que enfrentam no percurso a pé e de trem até o estado do México, Zamora conhece o coletivo de mulheres *Las patronas*, que há 15 anos se dedica a fornecer alimento e água aos imigrantes clandestinos que atravessam a região no trem.

*Estamos trabalhando nisso porque, não sei, às vezes choramos porque vemos como as pessoas sofrem no trem, e vão mulheres, vão crianças. Vêm sem roupas, sujos, crianças famintas. Alguns gritam: - Mãe, eu não como há três dias (...). Agora já nos acostumamos. O dia em que não damos comida nos sentimos mal (...)*¹⁸⁷

O relato de dona Leonila converge com a indignação da companheira do grupo, que questiona em uma coerente consonância com política latino-americana de esquerda: “como vamos pedir que os EUA respeitem os imigrantes mexicanos se estamos sendo injustos com os centro-americanos? Temos que começar com nosso próprio país (...) Por que estamos dividindo nossa gente?”.

Instigada com o trabalho das Patronas em auxiliar os imigrantes clandestinos, Zamora conta que acabou vivendo uma experiência muito emocionante quando se deparou com a maneira extremamente precária e arriscada em que a distribuição de alimentos era feita. Como é possível

¹⁸⁷ Do documentário *Maria em tierra de nadie*.

verificar no documentário, as sacolas e garrafas de água são jogadas às dezenas de pessoas que se dependuram nas portas dos vagões que trafegam em velocidade considerável (Imagem 27). Sobre o realismo dessa cena, a diretora faz o seguinte relato:



Imagem 27 – As mulheres integrantes do grupo La Patrona distribuem alimentos para os/as imigrantes clandestinos que passam no trem a caminho da fronteira entre México e Estados Unidos. Cena de *Maria en tierra de nadie*.

*A cena das Patronas não estava planejada. Foi feita no meio de uma loucura. Disseram-me que havia umas senhoras que davam de comer às pessoas que passavam no trem. Eu estava preocupada de o filme ser muito chocante e deprimente (...) e queria colocar um grãozinho de esperança, mostrar que há gente fazendo algo (...). Então, fui buscar as Patronas esperando fazer uma imagem quando os imigrantes passassem. Havíamos planejado uma sequência lindíssima das Patronas. Colocamos o tripé e ficamos esperando o trem parar para filmarmos a distribuição. Quando vimos que o trem não parava, tiramos o tripé e começamos a correr. Fiquei sem sapatos, meu pé sangrava e eu percebi que estava chorando porque é tudo muito impressionante. Foi a maior expressão de solidariedade que eu já vi na vida inteira, e quando terminou tudo eu tentava enxugar as lágrimas, pensando: - Não me podem ver chorando, sou a diretora, tenho que ser forte! Mas não conseguia me controlar (...)*¹⁸⁸

Fazer um filme é se transformar no processo de sua construção. O surpreendente encontro de Zamora com as Patronas foi, portanto, mais que o grão de areia que a diretora esperava para poetizar

¹⁸⁸ Trecho de fala em debate no Instituto Cervantes de Brasília. Op. Cit.

a história das mulheres. Por entre pedras, espinhos e poeira, aquela experiência tornou-se a expressão do sentimento de coletividade e a certeza de que em terra de ninguém é preciso união, “seguir esperando o trem porque amanhã é outro dia”, como diz dona Leonila ao final da cena.

Embora a produção feminina audiovisual não esteja isenta da normatividade de gênero, é possível identificar, nos filmes aqui elencados, certo grau de envolvimento com a política feminista de fronteira. Assim, buscou-se, neste capítulo, trançar alguns fios comuns entre diferentes trabalhos de mulheres latino-americanas, lançando um olhar para alguns aspectos que podem ser alinhados com os atuais debates feministas. Dessa maneira, foram identificados tanto nas narrativas, quanto na construção das cenas, elementos que são indícios de um olhar construído na experiência de gênero, que permite às diretoras se conectar com os problemas colocados para as mulheres nas sociedades latino-americanas contemporâneas, e que aparecem como barreiras ao exercício da democracia - embora não seja possível ignorar também as continuidades de alguns discursos de verdade sobre o feminino e sobre a sexualidade.

Buscou-se, ainda, identificar nos filmes possíveis investimentos na potência das relações entre as mulheres, o que poderia ser considerado uma pausa nos tradicionais discursos de verdade sobre as mulheres, ou, ao menos, sua simples denúncia. É possível dizer que as narrativas ora aproximam-se de noção feminista de sororidade, comprometidas com a desestabilização das normas de gênero, ora apontam para a direção de uma ética da amizade feminina, subvertendo as evidências sobre a rivalidade entre as mulheres e sobre a ideologia da competição e do individualismo.

Nesse sentido, *Que tan lejos* pode ser considerado um filme que se afasta da tradição cinematográfica masculinista e comercial, uma vez que a construção das cenas e as personagens não condizem com os recorrentes apelos midiáticos aos valores de consumo, do investimento na sexualização e na violência. As personagens principais são autônomas, exercitam o cuidado de si e do outro e avançam nessa autonomia no decorrer da narrativa.

O filme *Sonhos roubados* corrobora a política feminista mais no sentido de denúncia da violência e da exploração sexual vivenciadas por muitas adolescentes brasileiras em situação de pobreza. Com relação ao olhar lançado na composição das cenas, entretanto, acaba atualizando a tradição do cinema nacional comercial de superexposição do corpo feminino para o prazer voyeurista, que foi sugerido por Tereza de Lauretis em suas análises discorridas no primeiro capítulo

desta pesquisa. Investe em cenas de violência sexual, acabando por repetir o padrão coercitivo da sexualidade feminina.

Entre nós aposta em uma narrativa linear e previsível, mas inova no protagonismo e na posituação da personagem, que é mulher e imigrante colombiana, denunciando os problemas enfrentados por milhares de mulheres que vivem clandestinamente nos Estados Unidos. A solidariedade entre as mulheres imigrantes é um ponto de destaque no filme, alinhando-o ao feminismo latino-americano. Inspirado em uma história verídica, a adaptação do roteiro falha, entretanto, ao construir uma personagem heroica, supervalorizando a dedicação materna e a crença no sonho americano sem questionar a política colonial que empurra grande quantidade de latino-americanos para os EUA e Europa diariamente.

En la puta vida, por sua vez, pode ser considerado mais um filme de denúncia sobre a situação de muitas mulheres que, no intuito de obter dinheiro ou casamento com um homem europeu, acabam sendo cooptadas pelo tráfico de pessoas. Também originário de história verídica, não escapou de uma narrativa bastante moralista em alguns aspectos e permeada pela presença masculina dominante, além de engendrada pelo imaginário amoroso ao optar pelo desfecho romântico da personagem com o agente federal espanhol que a libertou.

O documentário *A falta que me faz*, de modo contrário, contrapõe os discursos amorosos das protagonistas à realidade cotidiana autônoma, independente e coletiva vivida em uma comunidade empobrecida que carrega as marcas da exploração extrativista. Em um contexto onde parece não haver nenhuma novidade em relações humanas, aparentemente áridas, a diretora faz emergir a suficiência da beleza da cumplicidade entre as meninas e delas com a natureza.

Os documentários *Maria em tierra de nadie* e *Señorita extraviada*, por sua vez, radicalizam o lugar do feminino nas regiões de fronteira ao trazer para as telas as vivências de mulheres latino-americanas em constante contato com o feminicídio e outras formas de violência contra si próprias. A proximidade das diretoras com a temática e a obstinação em conferir voz às mulheres e suas redes de solidariedade integram a política feminista latino-americana também pela denúncia da intersecção entre gênero, raça e classe social.

Há muitos desafios para os feminismos em tempos de conservadorismo político, quando falar de gênero nas agendas de governo incorre em ações paliativas e desconectadas do contexto político e econômico da América Latina com o avanço do neoliberalismo. A ruptura para com as dinâmicas

patriarcais que se alimentam da violência de gênero, da exploração da mão de obra feminina, da ingerência sobre o corpo e a sexualidade requerem mais que ações isoladas e legislações pontuais.

Os feminismos são fundamentais para a transformação da lógica social e historicamente têm confrontado os regimes de verdade porque são políticas corporificadas (HARAWAY, 1995, p. 08). Isso não significa que o pensamento feminista deva ser isolado das questões mundiais, mas que deve se mesclar a elas quando se trata de pensar sobre modos de existência pouco experimentados na atualidade. A cinematografia que investe nas experiências femininas que contrapõem ou denunciam diferentes opressões de gênero contribuem para a construção de uma estética menos conformada à economia sexual, inspirando novos fazeres por parte das mulheres, no sentido de implodir a máquina genocida que é o gênero.¹⁸⁹

Rago, inspirada pela anarquista Luce Fabbri, sugere que, culturalmente, as mulheres possuem uma experiência social única, de uma economia não competitiva, que foram excluídas do modelo político contemporâneo assentado em práticas misóginas e autoritárias. Propõe, portanto, que “uma mudança de olhar, um pensamento diferencial poderia dar conta de permitir uma maior sensibilidade em relação ao feminino e à construção de um mundo filógino” (RAGO, 2001, p. 65). Nesse sentido, a análise dos filmes aqui abordados constitui um exercício em direção à sororidade, uma conexão com o trabalho de mulheres que acreditam na construção de mundos possíveis, promovendo a descolonização do feminino – normatizado, branqueado, proprietário, ocidentalizado, sexualizado. Talvez assim possamos substituir o atual lema “mais mulheres no poder”, por “mais mulheres contra o poder”.

¹⁸⁹ Em entrevista, a antropóloga feminista Rita Segato sugeriu que “o gênero é uma máquina genocida, e os juízes participam do gênero. São homens, nadam confortavelmente na atmosfera hegemônica patriarcal. E para o gênero não existem tempos de paz”. É nessa perspectiva que utilizo aqui a ideia de que o gênero é uma máquina genocida, acrescentando que os meios de comunicação – em especial o cinema - atuam no sentido de alimentá-la ou não. “Guerra no corpo: ser mulher na América Latina”. Entrevista concedida a Roxana Sandá, publicada no jornal Página/12, em 17-07-2009. Tradução de Moisés Sbardelotto, disponível no Instituto Humanitas Unisinos, em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/24049-guerra-no-corpo-ser-mulher-na-america-latina> Acesso em agosto de 2012.

Capítulo 4

O CUIDADO DA MEMÓRIA

Quando as mulheres narram histórias “*mal-ditas*”

Imagens do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização.

Elas evocam o milagre da sobrevivência...

(Susan Sontag, 2003)

Para Michelle Perrot a memória é profundamente sexuada porque obedece à divisão sexual culturalmente estabelecida nas sociedades modernas. As sobreviventes de guerras e conflitos são, em sua maioria, mulheres que guardam as minúcias de uma memória mais próxima da vida cotidiana, da comunidade e de episódios silenciados pelas grandes narrativas históricas. Decorre daí dizer que, na rememoração, elas são as porta-vozes da vida privada, que muito diz sobre as relações humanas em diferentes tempos e lugares. (PERROT, 2005, p. 42).

Traços de infância, transmissão de histórias de família, culto aos mortos, cuidados com as tumbas, são, portanto, tarefas femininas que andam de mãos dadas com a oralidade das sociedades tradicionais “que lhes confiavam a missão de contadoras da comunidade da aldeia” (Ibidem, p.40). Embora hoje convivamos com o declínio da oralidade mediante o advento dos meios de comunicação dos séculos XIX e XX e a consequente perda da função tradicional e ruptura com as antigas formas de memória, podemos dizer que o registro dessas atividades memorialísticas é hoje um importante papel da política feminista, seja na academia, na literatura ou nas artes.

Dialogar com essas memórias, entretanto, é também adentrar um campo permeado por tensões. Como explica Sapriza, a memória feminina está vinculada a sua inscrição na cultura patriarcal, suas resistências e impossibilidades, uma vez que

O âmbito dos sentimentos, das relações dos corpos da sedução, tem dado lugar a uma dupla elaboração: a fantasmática do homem sobre a mulher e a elaborada pelas mulheres que, ainda que desprovidas da dignidade das culturas escritas, tem sido transmitida por séculos de umas a outras e tem uma espessura muito diferente que a de qualquer outra minoria social (o setor subordinado). Quer dizer que, o que se diz ou não se diz das mulheres estará também mediado por essa dupla elaboração: o que pensa o homem, a sociedade patriarcal, etc, sobre o

que deve/ria/m ser a/as mulher/es, e o que transmitem as próprias mulheres de suas vivências (que nem sempre se revela no relato direto mediado por essas visões hegemônicas e vicárias do “dever ser”). (SAPRIZA, 2009)

A perspectiva feminista, ao questionar a história construída ao longo dos últimos séculos, explicita a exaltação do poder e do autoritarismo como eixo de significação dos fatos históricos. O resultado de tal processo seria uma história dos homens, suas guerras, suas conquistas, seus territórios. Uma história “dos vencedores”, falocêntrica, colonizadora e colonizada permeada pela “catástrofe”. Trabalhar com as imagens e os tempos da memória a partir de uma perspectiva feminista implica também a desestabilização dos objetos e sujeitos que compõem as narrativas tradicionais, apontando fissuras na linearidade do passado e novas possibilidades para o presente.

Há invisibilidades, vazios de sujeitos e fatos que nos impossibilitam acessar os inúmeros acontecimentos dispersos no tempo histórico. Peña (2000, p.464) propõe que, a partir da própria negação de uma totalidade sobre o passado, “se pode ir entrando pelas fissuras que o sistema oficial deixa, para desde aí gerar espaços alternativos de memória”. Desse modo, argumenta a autora, há uma refundação constante da história. Nesse processo, a arte não possui apenas o papel de complementar as narrativas mestras, mas pode ser uma alternativa a elas, constituindo-se importante veículo de publicização de memórias negadas ou esquecidas, borrando a história tradicional. Como aponta Rojas (2000, p. 298), uma obra artística pode se tornar valioso instrumento,

para se reconstruir uma memória sobre a sensibilidade e a sociabilidade do passado. A partir de recordações individuais, ou memórias soltas (...) se pode compreender identidades coletivas, especialmente aquelas ligadas ao mundo popular, cuja história está à margem dos grandes relatos históricos.

É a possibilidade de comunidade de vida e de discurso nos meandros dessas memórias que as torna potentes para os feminismos. Benjamin (2008) fala sobre a importância de praticar o tempo da narração em uma época de perda dessa experiência nas sociedades capitalistas modernas. A comunicabilidade da experiência se faz junto àquele que ao contar transmite um saber, um conselho, uma moral (Idem, p.200). Um conselho que não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, mas, como sistematizou Gagnebin (2008, p.11), em “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”, ou seja, o encontro do narrador e do ouvinte dentro de “um fluxo narrativo comum e vivo”, um fazer junto, uma experiência coletiva.

Esse fazer coletivo, a partir das memórias femininas, está em circulação em vários trabalhos de diretoras de cinema latino-americanas, os quais comunicam vivências de mulheres em diferentes países, mas bastante aproximadas pelas semelhanças dos contextos e dinâmicas patriarcais e/ou coloniais. A narração dessas memórias inscreve as mulheres em uma história comum, partilhada pelas impossibilidades e negações, que podem ser articuladas em torno de uma política feminista de resistência e transformação.

Interessado nos interstícios da memória geralmente ocultada pelas narrativas tradicionais, o cinema feito por mulheres aqui analisado pode, portanto, propiciar outros sentidos para o presente, a partir da perspectiva das memórias femininas, sendo possível identificar uma rede de comunicabilidade entre eles. As poéticas das diretoras emergem como resistência ao esvaziamento da experiência decorrente das transformações no mundo do trabalho e das formas de sociabilidade contemporâneas, mas também esboçam críticas aos modelos patriarcais de sociedade. Os diários, fotografias ou a música compõem uma maneira de comunicação que extrapola a língua oficial colonizadora, abrindo “linhas de fuga da linguagem”.

As reflexões que se seguem compõem uma tentativa de esboçar uma cartografia feminista a partir dos filmes *La teta asustada*, de Claudia Llosa (Peru – 2009); *Rompecabezas*, de Natalia Smirnoff (Argentina, 2009), *Tambores de água, um encuentro ancestral*, de Clarissa Duque (Venezuela, 2009), e *Memória de un escrito perdido*, de Cristina Raschia (Argentina, 2010). São trabalhos que nos permitem enveredar pelas sendas das memórias e dos silêncios, conectando vozes e forjando subjetividades dissidentes para as mulheres e para a América Latina.

4.1. Entre memórias e histórias: cartografias feministas no cinema ante os traumas do passado recente

(...)

- *Cada vez que se lembra, quando chora, mãe, suja sua cama com lágrimas de pena e de suor*

(...)

- *Comerei se cantar para mim, e regar esta memória que se seca. Não vejo minhas lembranças, é como se já não vivesse...*¹⁹⁰

O diálogo entre a personagem Fausta (Magaly Solier) e sua mãe Perpétua (Bárbara Lazón) é um canto em *quéchua*¹⁹¹ que inaugura o filme *La teta asustada*, da diretora peruana Cláudia Llosa.

¹⁹⁰ Do filme *La teta asustada*.

Com seu lamento a velha senhora indígena rememora continuamente para a filha a violência sofrida em seu povoado andino durante o conflito armado no Peru, décadas atrás.

No último momento de sua vida, Perpétua pede que Fausta cante para regar sua memória, como se esta fosse uma planta que necessita de cuidados para permanecer viva. São suas lembranças que a constituem em sua história de dor e que compõem o imaginário de Fausta sobre suas limitações como mulher indígena em uma sociedade marcada pela violência do conflito armado e pelo autoritarismo de séculos de política colonial. Seu rosto vincado pelo tempo, como a madeira da cama sobre a qual ela desfalece, sugere a finitude do acontecimento vivido no passado, e que permanecera através da lembrança narrada infinitamente em seu canto. Na iminência de sua morte, cabe a Fausta a tarefa de sua atualização (Imagem 28).



Imagem 28 – Perpétua, em seu leito de morte, pede para que a filha Fausta cante para regar suas memórias. Cena do filme *La teta asustada*, da peruana Claudia Llosa, 2009.

Perpétua é uma sobrevivente do genocídio ocorrido durante o conflito armado peruano na década de 1980 e sua memória feminina retém as marcas de uma violência atravessada pelo gênero: a violação sexual. Como sobrevivente de uma catástrofe, sua narrativa estabelece uma ponte com os outros, pois, como sugeriu Seligmann-Silva (2008, p. 66) em suas análises sobre a obra de Levi, a

¹⁹¹ Idioma ameríndio falado em regiões do Peru, Bolívia e partes do Chile, Argentina e Colômbia.

narrativa torna-se elementar quando consegue resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, quando consegue derrubar o muro entre este e os outros que não vivenciaram o acontecimento traumático.

Perpétua está morrendo e sua narrativa cessando. Ela não enxerga mais suas lembranças - como sugere a demorada tela escura dessa cena inicial¹⁹². Seu canto incessante que reverberava no espaço privado da casa vai, aos poucos, sendo silenciado até a câmera deslocar nosso olhar para o movimentado cotidiano nas ruas da periferia de Lima, opondo também o mundo exterior ao enclausuramento subjetivo de Fausta no cuidado do passado materializado no corpo da mãe que padece.

Lançado em 2009, *La teta asustada* é o segundo longa metragem de Claudia Llosa, e, assim como seu primeiro filme *Madeinusa* (2006), tem como protagonista uma mulher ante a impossibilidade do presente. A película foi considerada um marco no cinema peruano, tendo conquistado o prêmio Urso de Ouro no Festival Internacional de Cinema de Berlim no mesmo ano de seu lançamento. Traz à tona o tema da violação sexual de mulheres durante o período de repressão do governo peruano contra a resistência armada ao regime político e econômico do período, especialmente a concretizada pelo grupo Sendero Luminoso. Violência que, de alguma maneira, pode ser estendida às ditaduras que vigoraram em quase toda a América Latina na segunda metade do século XX – bem como o silenciamento historiográfico desse tipo de violação. A questão abordada pela diretora destaca ainda um tema caro ao estudo da história do tempo presente: os jogos entre a memória e o esquecimento e seus usos políticos pelo/a historiador/a¹⁹³.

A violência dos períodos de exceção deixaram sequelas profundas na maioria dos países latino-americanos, não apenas nos corpos torturados dos/as opositores/as do regime militar e seus familiares, mas em toda a população, que de alguma maneira carrega a memória coletiva desse acontecimento que acumulou sequestros, desaparecimentos, assassinatos, torturas e violência sexual. Nesse contexto, a partir da experiência da Argentina, Arfuch diz que, embora haja uma inesgotável produção literária e artística sobre os fatos ocorridos durante as ditaduras, entre os tantos registros

¹⁹² Essa ideia cinematográfica pode ser aproximada da observação de Seligmann-Silva em sua análise do livro *Memoria en construcción*, do argentino Marcelo Bodsky, cujas primeiras 14 páginas são totalmente pretas, como uma metáfora ao caminho obscuro e traumático percorrido até a chegada ao passado que acumula grande número de mortos e desaparecidos. (SELIGMANN-SILVA, 2006).

¹⁹³ Marieta de Moraes Ferreira, em seu artigo “Demandas sociais e a história do tempo presente” faz oportunas considerações sobre a questão das comissões da verdade em países da América Latina e as controvérsias entre historiadores com relação aos procedimentos de ordem metodológica e teórica e suas consequências políticas. (FERREIRA, 2012).

de memórias, “há un otro universo de voces no públicas – sin ser acalladas – que no han tenido quizá todavía la oportunidad de manifestacion” (ARFUCH, 2008, p. 173). É nessa direção que o registro das memórias das mulheres potencializa a escrita da história, uma vez que contribui para compor uma cartografia inquietante, cheia de confrontações e divergências entre diversos atores.

A inscrição do poder nos corpos femininos em tempos de guerras e conflitos armados tem sido tema de trabalhos de investigadoras de diversas áreas do conhecimento no Brasil e em outros países do mundo, como é o caso das pesquisas sobre o estupro como arma de guerra e de conflitos armados¹⁹⁴. O registro das violações sexuais praticadas durante os regimes ditatoriais na América Latina, nesse contexto, foi possível por meio da escuta dos testemunhos de mulheres sobreviventes e ex-presas políticas, emergidos por entre os discursos oficiais que negam os massacres ou certos relatos que privilegiam uma história masculina.

Após ser questionada se seu filme *La teta asustada* poderia ser considerado um filme feminino, Claudia Llosa disse que em alguns aspectos sim, pois o tema das violações nas guerras diz respeito a todos, mas interpela as mulheres de uma maneira mais íntima, visto que, nos conflitos, elas são vistas como arma de guerra:

*Creio que a maneira como retrato isso no filme, me atrevo a dizer, sem nenhum tabu, que trabalho com elementos muito femininos, para poder entender a carga, para poder transmiti-la ao espectador; e é verdade que é muito difícil encontrar referências no cinema que tenham essa carga tão feminina, já que, supostamente, é muito difícil para um homem retratar esse tema da maneira como retratei (...) e isso provavelmente tenha relação com o fato de eu ser mulher, o que repercutiu nessa obra. Porém, isso não significa que esse tema não possa ser retratado por um homem, nem que ele não possa ter igual ou maior sensibilidade, no meu caso, pude me conectar com as dores das mulheres (...)*¹⁹⁵

As dores a que Llosa se refere teriam sido seu contato com os depoimentos de mulheres indígenas, cujo idioma é o *quéchuá*. Contato que foi proporcionado com a pesquisa da antropóloga americana Kimberly Theidom acerca da compreensão do evento traumático vivido no período da repressão no Peru e a possível transmissão do medo pelo leite materno. Por meio dos relatos nas

¹⁹⁴ Dentre muitas outras, podemos citar as pesquisas das antropólogas Rita Segato sobre o feminicídio na fronteira entre México e Estados Unidos, e Carmen Rial sobre o estupro de mulheres na guerra do Iraque, e o trabalho de Adriana Tescari da área de relações internacionais que faz um panorama sobre os instrumentos do Direito internacional referente a essa prática.

¹⁹⁵ “Visiones femeninas: Claudia Llosa y la representación de la mujer em el cine”. *CAMON*, Caja Mediteráneo.

entrevistas, Theidom propõe em sua análise que as memórias da dor se acumulam no próprio corpo feminino:

Quando me lembro das muitas mulheres que temiam dar de mamar a seus bebês e lhes passar seu “leite de pena e preocupação” — me parece que nos oferecem um exemplo eloquente de como as memórias dolorosas se acumulam no corpo e como alguém pode literalmente sofrer os sintomas da história. Reitero que as memórias não apenas se sedimentam nos edifícios, na paisagem ou em outros símbolos desenhados para propiciar a recordação. As memórias também se sedimentam em nossos corpos, convertendo-os em processos e lugares históricos. (THEIDON, 2009, p.05 – tradução da autora)

Com a pesquisa em Ayacucho, que resultou no livro *Entre prójimos*¹⁹⁶, Theidom sugere que nesse local haveria uma divisão do trabalho emocional segundo o gênero. Em suas palavras: “as mulheres que levam — que incorporam — a dor e o luto de suas comunidades. Na divisão do trabalho emocional, são as mulheres que se especializam no sofrimento cotidiano dos anos difíceis”. Assim, a maioria delas não fala sobre suas lembranças, pois relembrar o passado traumático seria martirizar o corpo novamente. A pesquisadora coloca os questionamentos das mulheres de Ayacucho como uma questão emblemática para a discussão sobre a memória: “Por que vamos recordar tudo o que passou? Para martirizar nossos corpos novamente?” (THEIDON, 2004, p.73 – tradução da autora)

Esses questionamentos são também partilhados por outras mulheres em algumas situações que emergem nos filmes analisados, como *Señorita extraviada* e *Memórias de un escrito perdido*, por exemplo, quando mencionam o retorno das dores no fluxo da memória. Lembrar não está na ordem da escolha. Ela é convocada em situações que escapam à vontade. É soberana e incontrolável, como propôs Sarlo (2007, p. 10). Se a lembrança se apodera do presente, entretanto, é por meio do seu cuidado e preservação que se constrói a história crítica, capaz de enfrentar o poder simbólico em suas operações de apagamento. É a memória em suas interpelações do presente que mantém algo de vivo na história, em contraponto ao processo de “museificação” do passado.

Recordar é viver, repete o ditado popular. Muitas vezes, no entanto, a vida não prescinde do esquecimento para manter seu curso. Possibilitar o registro das memórias dolorosas é também interpelar continuamente os corpos das mulheres que vivenciaram o trauma da violação das guerras e conflitos. Nesse esforço, cada trabalho emerge em grau de importância: uma conversa, uma forma

¹⁹⁶ THEIDON, 2004.

de arte, um canto. A partilha da memória dolorosa pode também se dar por outros meios que não apenas a linguagem tradicional, permitindo que ela seja significada, que deixe de reinar soberana sobre a fragilidade do corpo humano e assuma o caráter político do coletivo, inserido em um tempo, um contexto histórico, uma rede de significação.

Quando Benjamin disse que os combatentes voltaram mudos da Primeira Guerra porque estavam pobres de experiência comunicável, referia-se à perda da arte de narrar (BENJAMIN, 2008, p. 198). Perda essa que diz respeito ao esvaziamento da experiência, possível apenas quando pode ser reconhecida, ou seja, quando o fato vivido pode ser significado mediante o ato da narração. Com explica Sarlo,

não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. (SARLO, 2007, p. 24)

Narração que, no caso de comunidades que compartilham outros códigos linguísticos, pode se dar por diversas maneiras, como é possível verificar no trabalho do antropólogo e artista peruano Edilberto Jiménez que, por meio de desenhos em preto e branco, realizados durante conversas com as testemunhas dos massacres das populações andinas durante sete anos desde 1996, contribuiu com a Comissão da Verdade e Reconciliação do país¹⁹⁷. Em suas pesquisas e escutas, ele recorda agradecido a Daniel Caicuri, que aos 70 anos o guiava pelas fossas onde jaziam os restos mortais dos milhares de pessoas assassinadas, cantando sua dor: “Tenho chorado muito, não posso esquecer, o governo não se lembra de nós, vou cantar um pouquinho *rakicha* para nos alegrar, pois és triste quando és só” (JIMENEZ, 2009, p.72 – tradução da autora).

Em sua discussão sobre o testemunho latino-americano, Penna (2006) ressalta a importância deste na produção de um “engajamento solidário”, ou uma “coalizão solidária”, mas sempre sob a preocupação da não subsunção do sujeito do testemunho na presença do autor/transcritor. Nesse sentido, a importância do testemunho na América Latina – fenômeno que assume visibilidade apenas nos anos 1980 - estaria “ligada à possibilidade de dar expressão a culturas com uma inserção precária no universo escrito e uma existência quase que exclusivamente oral”. Pelo testemunho seria elaborada uma nova forma de política, mediante o respeito à pluralidade dos sujeitos, que se

¹⁹⁷ Refiro-me ao trabalho de Edilberto Jiménez que contribuiu com a Comissão da Verdade e Reconciliação na apuração dos massacres ocorridos durante o conflito armado. Seus desenhos, somados aos testemunhos, compõem o livro “Chungui. Violência y trazos de memoria”, publicado primeiramente pela Comisión de Derechos Humanos, com sede em Ayacucho, no ano de 2005.

localizam em primeira pessoa na narrativa, sem perder de vista “a singularidade plural do eu” no enunciado das marcas da subalternidade. (PENNA, 2006, p. 305)

Discutindo o tema da narração do trauma de catástrofes históricas, Seligmann-Silva (2008, p.79), embasado por Benveniste, problematiza a passagem da cena do testemunho para a cena jurídica positivista. Sem diminuir a importância do papel do Judiciário nas apurações e punições dos crimes, o autor questiona o direito no seu “modo de pensar falocêntrico, calcado no discurso da comprovação e da atestação”, baseado na noção de testemunho como *testis*, compreendido como ação do sujeito que presencia o fato e não como *superstes*, o discurso do sobrevivente, “como alguém que habita na clausura um acontecimento extremo que o aproximou da morte”. Nesse paradigma último, haveria a presunção de “uma incomensurabilidade entre as palavras e esta experiência da morte, um *topos* na bibliografia sobre o testemunho no século XX” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 05). Nessa perspectiva, o autor sugere que “talvez a busca deste local do testemunho seja antes uma errância, um abrir-se para sua assistemática, para suas fraturas e silêncios”. Esboça-se nesse movimento o papel da arte no trabalho da memória, que apesar de nem sempre servir de dispositivo testemunhal para as populações sobreviventes dos genocídios e das ditaduras, permite-nos “nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p 79).

Na poética de Llosa, Perpetua testemunha sobre o acontecimento passado que lhe é particular, mas que também se conecta com a história de outras pessoas e toda uma sociedade. Ela é uma personagem fictícia, mas constituída pelos registros orais de mulheres de comunidades indígenas ágrafas. Ela não fala pela comunidade e não traduz suas experiências por meio da língua do colonizador, que para Penna (2006, p. 323) seria uma reinscrição do assassinato constituidor do encontro entre as duas culturas. É nesse sentido, também, que o luto e a lamentação são considerados atos de resistência na política testemunhal latino-americana. Fausta transita na narrativa, portanto, como a extensão do luto e do lamento, e figura por entre a comunidade como a persistência de um passado não resolvido e imobilizante.

A personagem Fausta sofre do mal da “teta assustada”, e vive tomada pelo medo que lhe foi transmitido ainda no útero da mãe durante a violação sofrida em uma comunidade andina. Ela tem medo dos homens, não sai às ruas desacompanhada, e tem uma batata introduzida na vagina, que define como um “escudo de guerra”. Essa ideia cinematográfica da diretora caminha na direção de um cinema experimental, pois investe na sensação do estorvo que incomoda, convidando a/o

espectadora/r a abandonar sua suposta condição de passividade e experimentar o desconforto vivido pela personagem. Assim, essa história de violação, mais que conhecida, pode ser sentida, experienciada, pode incomodar.

Vianna propõe que a narrativa individual é território do secreto, e por isso mesmo pode ser considerada como verdadeira. Para esta autora, “a narrativa secreta tanto pode ser alucinógena quanto medonha e fantástica, mas é ela que indiscutivelmente sedimenta o substrato do poético” (VIANNA, 2004, p. 149). Logo, só o poético é capaz de captar o melhor da memória. *La teta asustada* aborda as elaborações do presente diante da memória traumática das mulheres peruanas, acreditando que “es sano luchar por la memoria, a la vez que caminar mirando al futuro”¹⁹⁸. Llosa acredita que o filme, de maneira poética, explicita essa dualidade.

Em uma entrevista, Llosa disse que é importante entender a simbologia da batata, que no Peru é sinônimo de prosperidade, ou seja, uma metáfora da vida. Constantemente, durante a narrativa, Fausta se põe a podar os brotos da batata que insistem em sair de suas entranhas. Metaforicamente, ela não pode prosperar, o que há dentro dela é sistematicamente tolhido, impedido de se manifestar:

*Acredito que a batata tem toda uma simbologia que a relaciona com as raízes, que luta por não perecer, por se manter vivo, creio que a batata significa isso, porém ao mesmo tempo é um estorvo, esse passado que não passa, que não nos permite avançar, que não nos permite evoluir, e acredito que isso é a paródia da história, que somos o que somos porque temos a história em nossas entranhas, que a história e seus conflitos precisam renovar-se senão não nos deixam avançar livremente, não nos deixam revolucionar...*¹⁹⁹

Em espanhol – língua dos colonizadores e idioma original do filme – o nome Fausta significa feliz, afortunada. Tudo o que a personagem não pode ser, pois ela está impregnada com a memória traumática da mãe, Perpétua, que por sua vez significa aquela “que dura e permanece para sempre”²⁰⁰. Assim, é a tristeza da memória perpétua que impede a felicidade, a potência da vida. A câmera

¹⁹⁸. La película "La teta asustada" revive en Perú el debate sobre la violencia sexual durante subversión. Entrevista a Zoraya Portillo de **Mulheres en red. El periódico feminista**..

¹⁹⁹ “Visiones femeninas: Claudia Llosa y la representación de la mujer em el cine”. Entrevista em CAMON, Caja Mediterráneo.

²⁰⁰ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Disponível em <http://www.rae.es/rae.html> Acesso em dezembro de 2012. Acesso em dezembro de 2012.

demorada e o silêncio são predominantes quando o foco é a dor de Fausta, remetendo à ideia de imobilidade. Suas lembranças têm o limite no sofrimento e a fazem recuar nas situações de medo.

Em meio a fragmentos de memórias, os relatos sobre o genocídio cometido pelo próprio estado peruano nos “períodos de exceção” – principalmente após a aprovação do Decreto-Lei n° 46 prevendo duras sanções para as apologias ao terrorismo - beira o inimaginável. O extermínio de comunidades inteiras sob o intuito de derrotar a guerrilha é, antes de tudo, ancorado no racismo/etnicismo, uma vez que elas eram majoritariamente indígenas. Como relatou a jornalista Rosana Bond, os militares, naquele período, “cometeram tantas atrocidades que passaram a ser chamados, pelos camponeses, de *yana allco*, que significa ‘cães devoradores de gente’, em *quéchua*” (BOND, 1991, p. 75). Nesse contexto, as mulheres foram duplamente vitimizadas, como mostra o relatório da Comissão da Verdade e Reconciliação:

A pesar de que las cifras recogidas no muestran la magnitud del problema, los relatos permiten inferir que las violaciones fueron una práctica común y bastante utilizada durante el conflicto. En innumerables relatos, luego de narrar los horrores de los arrasamientos y ejecuciones extrajudiciales y torturas, se señalan, al pasar, las violaciones a mujeres. En la medida que los testificantes no pueden dar los nombres de las mujeres afectadas, ellas no son ‘contabilizadas’ a pesar de que se cuenta con el conocimiento de los hechos. Por lo dicho, la CVR destaca en este caso específico de violación sexual que, si bien no puede demostrarse la amplitud de estos hechos, la información cualitativa y tangencial permitiría afirmar que la violación sexual de mujeres fue una práctica generalizada durante el conflicto armado interno²⁰¹

A violência e o extermínio de comunidades camponesas no Peru durante o conflito armado, se analisados sob a perspectiva da colonialidade, exibem as estratégias de apropriação dos corpos femininos como exercício de fortalecimento da coletividade masculina sob uma conotação etnocêntrica e classista²⁰². Em sua pesquisa, Theidom (2009) constatou que o estupro de mulheres nos povoados indígenas, principalmente por parte dos militares, se dava de forma coletiva e

²⁰¹ Fonte: Comissão de Verdade e Reconciliação (CVR), Peru, 2003. vol. VIII, 1989-190. Op. Cit THEIDON, Kimberly. “La teta asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria”. Praxis: Instituto para la Justicia Social. Universidad de Harvard, 2009.p. 06.

²⁰² Como ressalta Guillerot (2007, p. 09), apesar dos 527 casos de violação sexual de mulheres, registrados pela Comissão da Verdade e Reconciliação, é possível dizer que esta cifra não representa o total dos crimes praticados no período em questão. Nesse contexto, lembra que “(...) Foram precisamente as mulheres mais excluídas, mais rurais e mais pobres, que sofreram a prática da violação sexual com maior intensidade (...)”.

mediante expressões desqualificadoras que se referiam sempre à raça e ao gênero para humilhar a vítima. Para a antropóloga, o estupro coletivo, naquele contexto,

no solamente quebraron los códigos morales que generalmente ordenan la vida social: la práctica también servía para erradicar la vergüenza. Cometer actos moralmente aberrantes en frente de otros no sólo instituye lazos entre los perpetradores, sino también forja sinvergüenzas capaces de una brutalidad tremenda. Al perder el sentido de vergüenza — una “emoción regulatoria” ya que la vergüenza implica un otro en frente del cual uno se siente avergonzado — crea hombres con una capacidad recalibrada para la atrocidad. (THEIDON, 2009, p. 09)

Como já abordado no capítulo anterior por meio das pesquisas de Segato (2005, p.272), o estupro compõe as dinâmicas de fortalecimento das fratrias nos processos de dominação territorial. Esse tipo de crime não seria, portanto, fruto de um ímpeto individual/isolado, mas “um ato de comunicabilidade”, de inscrição de poder nos corpos femininos. Alinhada à perspectiva de Segato, Theidom (2009) localiza o estupro no contexto de guerras e conflitos como integrante do processo de estratificação social e racial mediante uma dinâmica que reproduz e funda hierarquias. Utilizando a pesquisa de Mary Weismantel sobre o *pishtaco*²⁰³, ela argumenta que “las identidades raciales y sexuales están inscritas en el cuerpo durante los rituales de la dominación y la sumisión” (THEIDON, 2009, p. 09).

No filme de Llosa, Fausta foi concebida durante a violação de sua mãe e, se metaforicamente ela é fruto do medo, é também fruto da vergonha. Portillo argumenta que muitos são os filhos gerados no período do conflito que, em diversos casos, seguiram marginalizados por representarem um acontecimento que todos querem esquecer. (PORTILLO, 2009)

O corpo de Perpétua perdura na narrativa, portanto, como o signo da memória que é imobilizadora, mas que, pela força do acontecimento vivido, não pode ser apagada. Diante das

²⁰³ O *pishtaco* é uma figura que permeia os contos andinos carregada de simbologia sobre a violência de raça e gênero nos processos coloniais. “El *pishtaco* — una figura masculina que chupa la grasa de sus víctimas Indios, degollando sus cuellos, y violando a las mujeres con su falo insaciable — es siempre blanco. El *pishtaco* ha sido, en diferentes momentos históricos, un cura español, un hacendado, un gringo antropólogo, un ingeniero Peruano de una ONG, o un miembro de la comunidad cuya riqueza repentina provoca rumores que de alguna manera ha explotado a sus vecinos: la constante es la fusión de la agresividad, la sexualidad y la blancura. Como Wiesmantel constata de modo persuasivo, ‘Al conectar la propensión de un hombre al abuso sexual con su raza, los cuentos sobre el *pishtaco* interroga una larga y muy a menudo olvidada historia de la raza y la violación. ‘Violación,’ como ‘mujer’ o ‘blancura’ no tiene una sola definición histórica específica, sino se la produce por medio de, y definido dentro de, los contextos históricos específicos” (2001, p.169). Dentro de estos contextos históricos específicos, el *pishtaco* ‘se blanquea por su agresividad sexual, y se masculiniza en virtud de su blancura’. Así que la identidad étnica o racial es, hasta un cierto punto, lograda — una posición estructural que un cuerpo puede asumir relativo al otro”. (THEIDON, 2009, p. 12)

dificuldades e resistências em enterrar o corpo morto de Perpétua, a tia de Fausta, juntamente com as outras mulheres da família – dentre as quais a prima transexual de Fausta - decide por realizar um procedimento de conservação (Imagem 29). Nesse momento a imagem traz à tona o papel das mulheres da comunidade: o cuidado do corpo-memória. Muito provavelmente se referindo ao período de exceção, a tia de Fausta explica em uma cena do filme:

*Nós ajudamos a tanta gente conservar seus mortos...Como íamos provar sua existência às autoridades? Não tínhamos fotos, nem identidade. Não tínhamos provas do nascimento, muito menos do assassinato.*²⁰⁴



Imagem 29 – As mulheres da família realizam um procedimento de conservação do corpo de Perpétua. Cena de *La teta asustada*.

Apesar do medo das ruas, mas empenhada em levar o corpo da mãe para ser enterrado na aldeia, Fausta se convence a trabalhar na casa de uma rica compositora para conseguir o dinheiro do trajeto. O primeiro contato com a patroa Aída é um choque: ela se depara com o retrato de um militar; uma cena que a paralisa e que faz seu nariz sangrar diante da imagem inundada pelo peso do passado (Imagem 30). Nesse momento, o trauma da violência associada por ela aos militares adquire maior materialidade no filme.

²⁰⁴ Do filme *La teta asustada*.

É o caráter traumático da memória, isto é, a intensidade de sua vivência, que a apresenta como “uma ruptura dilacerante não resolvida” (ARFUCH, 2008, p. 16). O trauma, na perspectiva psicanalítica, seria uma “ferida aberta na memória” e diz respeito a um evento que vai além dos limites da nossa percepção, desencadeando a compulsão à repetição do fato doloroso que não foi significado devido a seu excesso (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 84). Essa memória traumática pode decorrer de genocídios ou perseguições violentas em massa contra certas parcelas da população, nomeados por Seligmann-Silva (2008, p. 67) de “catástrofes históricas”. Nesses contextos, ela é, portanto, “sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade”.



Imagem 30 – Fausta paralisa e começa a sangrar diante do quadro com a fotografia de um homem em trajes militares que adorna a parede do quarto de sua patroa Aída. Cena de *La teta asustada*.

Nesse sentido, ao falar sobre seu trabalho, Claudia Llosa declarou que considerava *La teta asustada* um filme contra a impunidade. No festival de Berlin, onde seu filme foi premiado, ressaltou a importância do cinema para a preservação da memória: “O cinema permite compartilhar uma vivência como esta, que obscureceu meu país tanto tempo e do qual sequer mostrei toda sua dimensão real. É preciso contar sem medo. O passado não deve ser esquecido”.²⁰⁵

²⁰⁵ “Oso, Llosa y Mariposas”. *Especial La teta asustada*. Instituto de Defensa Legal – Ideele, n. 191, Peru. p. 29.

Apesar de haver algo inabordável no passado, como propôs Sarlo (2007), ele não pode ser reprimido, senão por alguma patologia intelectual ou moral. Tal como a fênix mitológica, o passado sobrevive, a despeito dos esforços de apagamento ou de direcionamento de grupos ou governos. Ele não pode ser manipulado apenas racionalmente porque sobrevive nos indivíduos que dele compartilharam ou dele souberam, de modo que

Continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer o não se pode lembrar. Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato de vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. (SARLO, 2007, p.09)

As memórias sobre os crimes e abusos cometidos nos conflitos armados, principalmente por militares foram organizadas, nas últimas décadas, por meio de pesquisas acadêmicas e expressões artísticas e literárias em diversos países latino-americanos, que, diante do silêncio e negação desses acontecimentos, envidaram esforços na construção de um sentido histórico de resistência à ideologia das elites políticas. Esse empreendimento não ocorreu, entretanto, de maneira consensual em todos os campos de produção relativa à memória e em todos os países. Sob os auspícios de certo revisionismo acadêmico no campo da história, acatados de maneira acrítica até mesmo por tendências progressistas, voltamos, atualmente, ao risco de relativizar a tensão ente a política conservadora e a militância em prol das transformações políticas pelos setores da esquerda, como é o caso dos estudos sobre o golpe de 1964 no Brasil. (TOLEDO, 2006, p.17).

Esse período histórico é abordado hoje, frequentemente, pela perspectiva do distanciamento ideológico, retirando das lutas contra a ditadura seu caráter de indisposição contra os desmandos da elite política e contra a enorme desigualdade social na qual se encontrava a maioria da população latino-americana durante o século passado – e pode-se dizer que se encontra ainda hoje²⁰⁶. Na contramão dos esforços em desqualificar a luta contra a ditadura e contra os movimentos de resistência política, reverberam as memórias registradas em diversos meios, como o cinema. Cabe lembrar que a América Latina, em diversos âmbitos, fomentou muita resistência, inclusive no campo

²⁰⁶ Conforme aponta o índice de Gini, o Brasil é o quarto país mais desigual da América Latina e Caribe, segundo estudo apresentado pelo Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU-Habitat), ação das Nações Unidas para habitação. Na região, o país só fica atrás de Guatemala, Honduras e Colômbia. Todos os quatro têm Índice de Gini acima de 0,56. Nesta escala, que vai de 0 a 1, quanto mais próximo de 1, mais desigual é o país. Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, ONU-Habitat, Agosto de 2012, p.45.

da arte. A década de 1960, por exemplo, viu emergir, dentre outras manifestações, a proposta estética do Cinema Novo, localizado pela crítica cinematográfica como relevante movimento político de contestação. Filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *La Hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968), do argentino Fernando Solanas, dentre muitos outros, apostavam, aos moldes de seu tempo, na denúncia da situação de pobreza da população, bem como na sua potência como implosão da política autoritária garantidora dos privilégios herdados no processo colonizador.

Nesses confrontos entre memórias, se é possível dizer que houve violência por parte da resistência armada, é incorreto relativizá-la no mesmo plano da repressão do Estado, negando sua importância política e esvaziando o sentido da militância empreendida pelos movimentos sociais latino-americanos no enfrentamento ao poder do latifúndio e ao imperialismo norte-americano em ascensão na segunda metade do século XX. Como destacado por Rago (2009),

(...) Se a elaboração do luto é um trabalho necessário para toda a sociedade, no sentido do acerto de contas, tanto quanto no da construção de novas relações com o passado, que deve deixar de ser traumático, tanto individual quanto coletivamente, está claro que, nos países latino-americanos, marcados pelo exercício da arbitrariedade dos regimes ditatoriais, pela violação dos direitos e pela tortura física, sexual e psíquica, esse movimento ainda não está encerrado, nem resolvido. Ao contrário, ainda temos muito a dizer, a lembrar e a escrever; ainda temos muito pelo que lutar (...)

Nos trabalhos de Glauber Rocha, por exemplo, não se tratava de romantizar ou glamourizar a fome e a miséria, mas a partir dela, como dado do presente, “constituir ‘uma cultura da fome’, intolerável e explosiva, capaz de problematizar-se e superar-se”. (BENTES, 2002, p.02). Exemplarmente, o movimento do Cinema Novo nos coloca no contexto de extrema desigualdade social, fome e analfabetismo da sociedade brasileira do período, apontando para a ebulição intelectual e intensificação de sindicatos de trabalhadores/as urbanos/as e movimentos populares rurais que vislumbravam reformas sociais ou, em menor escala, a perspectiva revolucionária tradicional da experiência comunista. Esses filmes são, portanto, documentos de um momento histórico, que podem ser lidos pelos sentidos que seus autores buscaram conferir à realidade dos países latino-americanos por meio de um olhar sensível aos problemas políticos e sociais.

Em face das teses recentes que apostam na falência do pensamento de esquerda na academia hoje – em evidente ofensiva conservadora – é fundamental ressaltarmos aqui um aspecto central da política da memória: escrever sobre a relação entre a história e a memória não é uma atividade desencarnada plasmada pela objetividade, ou seja, dessexualizada, desracializada, ou isenta de ideologias. Sinalizando na direção contrária, pretende-se aqui trabalhar os movimentos da memória como atividades de resistência aos cânones acadêmicos epistemologicamente validados, que primam pela neutralidade e relatividade, mas que acabam por destituir, muitas vezes, o ensino da história da dimensão ética e política que marcou a vida acadêmica nas décadas de 1960 e 1970.

O documentário *Memorias de un escrito perdido*, da diretora argentina Cristina Raschia, insere-se nessa tessitura com o propósito de evidenciar o fazer histórico que não se pretende descorporificado nem tampouco tributário de uma narrativa linear, mas disposto a uma viagem pelas minúcias das memórias femininas tendo como pano de fundo um acontecimento que diz respeito a toda a América Latina: a ditadura militar.

Lançado em 2010, o trabalho de Raschia realiza uma viagem no tempo, desde a atualidade até o ano de 1974, e acolhe fragmentos de memórias que compõem a história compartilhada de várias mulheres - incluindo a própria diretora – ao dividirem uma cela como presas políticas em Vila Devoto, na capital argentina, nos anos de 1975 e 1976. Rodado durante seis meses nas províncias de Tucumán, Mendoza, Rosario e Buenos Aires, o filme parte de um desses eventos do acaso que costumam visitar as pessoas que se dedicam às narrativas do tempo presente, como será constatado a seguir.

Graciela Loprete, a mais introspectiva daquele grupo de presas políticas, registrara silenciosamente em um diário, no ano de 1975, a rotina da cela compartilhada em Vila Devoto. Um ano depois, já no exílio em Paris e imersa em angustiantes recordações, passou a dedicar as horas dos seus dias à escrita dessas memórias, agarrando-se a elas como uma sobrevivente e, ao mesmo tempo, revivendo as dores daquela experiência, como uma espécie de viagem a si mesma, sobre a qual relatara, esporadicamente, às amigas, pelas cartas agora lidas no decorrer do documentário em questão:

(...) Pouco depois de chegar a Paris, comecei a escrever minhas lembranças da prisão. Sentia que queria entregar algo a essas mulheres e ao mesmo tempo eu necessitava me manifestar (...). Escrever, mesmo que seja o relato mais simples, me custa inumeráveis quantidades de horas. A saúde dos meus pulmões invadidos pelo triplo

*de quantidade de nicotina e a do meu estômago irrigado por uns cinco litros de café por dia. Mas eu vou morrer com meu relato na mão. Já tenho umas 40 páginas escritas (...)*²⁰⁷

Esse sentido hiperbólico da memória individual permeia todo o documentário, que é entrecortado pelas cenas de mãos femininas operando uma máquina de escrever Olivetti Lettera – igual a que Loprete havia adquirido em 1977 para registrar seus escritos. O som agudo das teclas ricocheteando no papel suaviza-se ao somar-se à voz doce que adentra a cena em *off* para narrar os pensamentos da autora, sempre acompanhados da xícara de café e da fumaça do cigarro sobre o cinzeiro de pedras coloridas - itens que conferem às cenas a presença de Loprete e o esfumaçamento típico das incertezas da memória, que emerge, muitas vezes, por entre um emaranhado de imagens e sentidos (Imagem 31).



Imagem 31 – Objetos sobre a mesa que compõem a cena da escrita das memórias de Graciela Loprete sobre as vivências do grupo de mulheres com o qual compartilhou o cárcere por um período durante a ditadura militar na Argentina. Cena de *Memórias de un escrito perdido*, da argentina Cristina Raschia, 2010.

Não há lembrança sem alguma conexão com o trajeto de vida individual, ou seja, sem a dimensão psicológica do ser social, que acumula lugares, sons, emoções e também esquecimentos. Com explica Ecléa Bosi (2003, p.36),

²⁰⁷ Trecho dos escritos de Loprete lido no documentário *Memórias de un escrito perdido*. Tradução da autora.

pela memória, o passado não só vem a tona das águas presentes, misturado com as percepções imediatas, como também empurra, “descola” essas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Os escritos de Loprete durante o exílio em Paris constituem, assim, o fio condutor do documentário de Raschia, que, por intermédio de sua arte, procurará, de alguma maneira, “remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos sua nitidez” (BOSI, 2003, p.53). São relatos sobre o período vivido no cárcere em companhia de outras militantes políticas acusadas na época de terrorismo e subversão - como Graciela Dillet, Cristina Pinal, Maria Dal Posso, Silvia Gabarain e Alba Tello²⁰⁸, hoje as protagonistas do filme e no qual cumprem agora o papel de narradoras, sempre dialogando com as memórias de Loprete, cujos escritos foram responsáveis também por reaproximá-las após serem encontrados 20 anos depois, como explica Raschia:

*Na realidade o roteiro trabalha sobre as nossas recordações. Fundamentalmente sobre as memórias de como sobrevivemos naquele momento, de como nos apoiamos mutuamente. Que são justamente as memórias sobre o que trabalha o escrito que se perdeu – que originou o nome do documentário – e depois recuperamos quase vinte anos depois. Foi algo que se encontrou fortuitamente. No final creio que o escrito nos busca e nos encontra. Isso foi algo mágico.*²⁰⁹

Ao ler as cartas de Loprete, com a qual se corresponderam com razoável frequência nos anos posteriores à prisão, intercaladas com trechos do seu escrito, as protagonistas do documentário lançam um olhar intimista sobre a experiência do cárcere e as relações entre si, alvos da astúcia da amiga escritora: “- Acho que ela tinha muito claro que devia ser uma testemunha do que via e registrar as coisas que eram muito valiosas lá dentro. Coisas da intimidade que a história geralmente não registra”²¹⁰.

²⁰⁸ As amigas também se dedicaram a transformar o escrito de Loprete no livro intitulado *Memórias de una presa política*, finalizado no ano de 2005.

²⁰⁹ RASCHIA, Cristina. “Memória política de los gestos cotidianos”. Texto de apresentação na Mesa 28 do IV Seminario Internacional Políticas de la memoria, intitulada *Articulación Del cuerpo sujeto com la historia. Manifestación de la memoria em lo singular: sentimientos, conductas y modos de socialización. Pliegues, fisuras e inestabilidad em la construcción de la memoria*, realizada em 30 de setembro de 2011. p. 06 (tradução da autora). Texto publicado no site do Centro Cultural de La Memoria Haroldo Conti. Disponível em http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_28/raschia_mesa_28.pdf Acesso em setembro de 2012. (Tradução da autora)

²¹⁰ Idem

A proposta documental de Cristina Raschia é, portanto, um diálogo com a tarefa iniciada por Graciela Loprete nos idos da década de 1970, com a qual a diretora assume uma cumplicidade na construção de uma ética para o presente:

*Escrevi e dirigi Memoria de un escrito perdido, (...) com o olhar no resgate desses gestos mínimos que expressam uma profunda convicção na capacidade das pessoas para construir um mundo mais justo e solidário. Longe do heroísmo, longe do discurso épico que congela a riqueza da diversidade e o pensamento. Quando Graciela relata as dúvidas, debilidades e contradições das mulheres que fomos suas companheiras em Villa Devoto, e também suas próprias, nos coloca em frente a um sujeito real com o qual podemos nos identificar. Então, a militância cobra outra dimensão moral.*²¹¹

Após algumas modificações epistemológicas pelas quais passaram a disciplina de história na segunda metade do século passado, as “pequenas histórias” conquistaram espaço na academia, anteriormente apenas conferido à história política. Isso possibilitou novos sujeitos e novas abordagens para as narrativas históricas, outrora apoiadas apenas em documentos oficiais e grandes personalidades, invisibilizando as paixões dos indivíduos comuns e privando, assim, a leitura dos acontecimentos pela dimensão subjetiva daqueles e daquelas que os vivenciaram.

Referindo-se à história recente, Bosi (2003, p.16) sugere que o/a pesquisador/a, atento/a à oralidade, pode reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época se atentar para as tensões implícitas e aos subentendidos referentes aos fatos rememorados. Assim, os detalhes das narrativas individuais seriam uma “via privilegiada para chegar ao ponto de articulação da História com a vida cotidiana” (Ibidem, p.19). Articulação da qual o documentário é tributário, uma vez que se constitui, antes de tudo, também como testemunha de uma época.

Nesse sentido, o papel do/da documentarista é o de comunicador/a, que busca “afectar” o público como aliado na interpretação da realidade. Por isso ele/ela nunca descansa, está sempre remoendo e investigando, em constante inquietação e, como todo artista, aspira a um mundo melhor (BRAVO, 2012, p.93). Ao narrar um acontecimento por meio da intensidade do vivido, essa tarefa se potencializa, pois se torna, ao mesmo tempo, testemunha e investigador/a. Em seu trabalho, Raschia está assim duplamente localizada, oscilando entre suas memórias e as das companheiras de cárcere, cujas subjetividades distanciam-se e encontram-se, em um constante movimento que

²¹¹ Idem

interpõe memórias coletivas e individuais, contribuindo para a construção da memória coletiva, vislumbrando a construção de um sentido ético para o presente.

Memorias de um escrito perdido emerge, portanto, como testemunha de um período que não pode ser esquecido ou ter sua relevância histórica minimizada pelas tentativas de silenciamento empreendidas por grupos conservadores que disputam a memória coletiva sobre a ditadura militar. A diretora desenvolve um rico trabalho que faz uso dos detalhes da memória, em certa proximidade com o gênero do testemunho e da autobiografia ao utilizar o dizer/escutar as experiências traumáticas e pensá-las a partir dos “desdobramentos do eu” no presente, como sugere Arfuch (2009, p. 03):

Si de algún modo las narrativas del yo construyen los efímeros sujetos que somos, esto se hace aún más perceptible en relación con la memoria y la elaboración de experiencias traumáticas. Allí, en la dificultad de traer al lenguaje vivencias dolorosas que están quizá semiocultas en la rutina de los días, en el desafío que supone volver a decir, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace volver a vivir, se juega no solamente la puesta en forma –y en sentido- de la historia personal sino también su dimensión terapéutica –la necesidad del decir, la narración como trabajo de duelo- y fundamentalmente ética, por cuanto restaura el circuito de la interlocución y permite asumir el escuchar con toda su carga significativa en términos de responsabilidad por el otro. Pero también permite franquear el camino de lo individual a lo colectivo, la memoria como paso obligado hacia la Historia.

Apesar do ato de lembrar ser individual, funciona também como mecanismo de identificação em uma coletividade. A dimensão subjetiva da memória sobre as últimas ditaduras militares tem sido matéria para forte produção cinematográfica latino-americana, com a expressiva participação das mulheres na direção. Esse filme comunica-se com outros atuais trabalhos de diretoras que investem nas minúcias da memória como eixo das narrativas sobre esse período da história, como os filmes *Siete instantes*, da mexicana Diana Cardozo (2008), *Mujeres no contadas*, da diretora colombiana Ana Cristina Monroy (2005), *Memória para uso diário*, da brasileira Beth Formaggini (2007), *Calle Santa Fé*, da chilena Carmen Castillo (2007), *Postales de Leningrado* (2007), da venezuelana Mariana Rondon, e os recentes filmes brasileiros *Hoje*, de Tata Amaral (2011) e *Memórias que não nos contam*, de Lucia Murat (2012).

Se localizados próximos às noções foucaultianas da escrita de si e da estética da existência, esses filmes diferenciam-se das narrativas políticas tradicionais por apostarem nas marcas

autobiográficas sobre as experiências femininas vividas durante os golpes de Estado, interrogando as memórias que vão além da história política tradicional. Representam trabalhos que lançam olhares intimistas, preocupados com as hierarquias de gênero e com a dimensão da ética e da amizade no âmbito da militância política.

O relato de Cristina Raschia, nesse sentido, coloca-nos diante de uma questão fundamental para o feminismo nas décadas de 1970 e 1980, que era a militância das mulheres nas organizações de esquerda²¹², tendo em vista os masculinismos que também as perpassavam:

*Todas nós éramos filhas de uma cultura que vinculava o político ao masculino, na medida em que ambos haviam se confluído em espaço público nos últimos séculos. Na Argentina fomos a primeira geração de mulheres que assumiu massivamente a cena política com decisão de participar ativamente do espaço público. Há valiosos antecedentes individuais, mas não como geração. Apesar do discurso igualitário das organizações revolucionárias, nos percebemos subordinadas não apenas a mandatos masculinos no que diz respeito à forma de encarar a solução dos conflitos públicos e privados, mas também a autoridade masculina e sua primazia no momento da distribuição das responsabilidades de mando.*²¹³

Ressaltando as controvérsias e ressalvas teóricas sobre as diferenças com relação às produções culturais/artísticas empreendidas pelas mulheres, Arfuch (2009, p.08) estabelece a importância do ponto de vista feminino nos relatos das experiências traumáticas, priorizando os detalhes e a dimensão subjetiva dos acontecimentos, “fruto de uma sensibilidade culturalmente construída, e não como uma essência”. Nessa perspectiva,

Hay en efecto una diferencia en estos relatos de experiencias traumáticas en relación con los masculinos, tanto en la estrategia del detalle como del punto de vista y de las políticas de la enunciación: qué se narra, dónde se detiene la palabra, cómo se asume la propia voz. (Idem.)

As memórias femininas do grupo de amigas ex-detentas de Villa Devoto despontam como uma quilha cortando o mar de registros fotográficos que ilustram o documentário. Fosse pelos últimos, diríamos que a militância e a dedicação em prol da resistência política foram exclusivamente masculinas, pois nas fotografias da época que ilustram as lembranças das

²¹² Sobre a questão das hierarquias de gênero reproduzidas no interior das organizações e partidos de esquerda na década de 1970, ver TELES, Maria Amelia (1993), RAGO, Margareth (2006); SARDENBERG, Cecilia Maria (1994); SOARES, Vera, 1994; ALVAREZ, Sonia (1988), PEDRO, Joana e WOLFF, Cristina (2010), dentre outras.

²¹³ RASCHIA, Cristina. Memórias de los gestos cotidianos, 2011, p.04. Op.Cit. (Tradução da autora)

personagens os protagonistas são, em expressiva maioria, homens. Em contraponto com as imagens dos arquivos, suas recordações pessoais visibilizam a grande quantidade de mulheres que integravam a militância política na época. Também nos contam outras histórias: dos sentimentos, dores, alegrias e esperanças que compunham as ações políticas combatidas duramente pelo regime militar.

Memorias de un escrito perdido é, pois, um cuidado da memória e de uma amizade construída durante um período impossível de ser esquecido pela intensidade da experiência no cárcere de Villa Devoto na capital federal. A montagem instiga os sentidos das/dos espectadoras/es, inserindo-as/os na turbulência daqueles anos de repressão e militância. A sequência de imagens de época adquire atualidade e realismo com a introdução do som de tiros, gritos e vozes que ecoam nos autofalantes, de modo a recriar situações de confrontos e de agitação política. Nessa trama, o contraponto entre público e privado se evidencia desde o início da narrativa, quando a Cidade de Rosário aparece em um plano aberto para, abruptamente, terminar fechando-se sobre a mesa na varanda da casa. É ali dentro, entre os muros que separam as personagens do ambiente externo, que irão dar vazão as suas memórias íntimas. Sentadas à mesa adornada com uma toalha florida e alimentadas pelo diário de Graciela Loprete, com o qual se reencontrariam 30 anos depois. Como comenta Raschia, seu filme é uma viagem no tempo mediante a narrativa de cinco mulheres, inclusive ela mesma, que se cruzam em uma situação comum:

*Fiz o filme diante da grande necessidade de contar esta história, não a partir do lugar do épico, do relato histórico, mas desde a subjetividade, desde as relações que estabelecemos como pequeno grupo de mulheres unidas por uma mesma situação em um mesmo lugar.*²¹⁴

No intento de trabalhar com as memórias do grupo sobre as experiências durante a repressão, Raschia faz questão de expor a parcialidade e a seletividade que também perpassam o gênero documentário. A equipe técnica integra as cenas no processo das filmagens, a maquiagem, a leitura dos textos, o planejamento da sequência e a montagem (Imagem 32). “- Por onde começamos a contar a história?” indaga a diretora ao grupo antes de iniciar a filmagem. “- Podemos começar no momento em que nos prenderam...”, sugere Maria Dal Dosso.

²¹⁴ Entrevista a Natalia Mantineo. Jornal *El Sol*.



Imagem 32 - A opção da diretora Cristina Raschia em visibilizar o procedimento de filmagem das conversas entre as ex-presas políticas, conferindo às cenas do seu documentário um sentido de construção e parcialidade. Cena de *Memórias de un escrito perdido*.

A escolha sobre qual relato iniciará o documentário nos insere no jogo da autenticidade/fidelidade da memória como uma construção mediada pela linguagem e pela imagem. No trabalho documental, optar por quando começa, quando termina, qual a perspectiva e o que será deixado de lado são escolhas que influenciarão na história a ser contada, bem como a maneira pela qual as/os espectadoras/es irão recebê-la. É sobre essa dimensão subjetiva que nos fala Arfuch (2009, p.04) em sua análise sobre as narrativas femininas referentes à memória e ao trauma:

(...) más allá del grado de veracidad de lo narrado, de los propósitos de autenticidad o la fidelidad de la memoria -registros esenciales en el plano ético - se tratará siempre de una construcción, en la que el lenguaje o la imagen - o ambos - imprimen sus propias coordenadas, el orden del decir o del mostrar, sus procedimientos, su retórica, las convenciones del género discursivo elegido, las infracciones que todo género tolera o alienta, las voces que hablan - inadvertidamente - en la propia voz, las insistencias del inconciente, la caprichosa asociación de los recuerdos.

Essas particularidades da memória são, contudo, organizadas pelo pertencimento das militantes a um projeto político de transformação social, como consensuado pelas narradoras no documentário.

- *Tínhamos algo em comum, que era a ideia de “isso não pode continuar assim”*, recorda-se Cristina Pinal, a primeira do grupo a ser detida em dezembro de 1974. A maioria das ex-presas políticas que se encontrariam posteriormente nos porões da repressão compartilhavam do projeto de transformação social. - *Hoje me recordo daquela época como um período muito, muito intenso, e acho estranho pensar que eu tinha apenas 22 anos*, lembra a diretora. Era um período de forte envolvimento político, no qual muitas/as jovens universitárias/os somavam-se às organizações sociais com vistas às propostas socialistas.

O período a que se refere Pinal foi de ampla efervescência política na Argentina, assim como em outros países latino-americanos. A ofensiva do capital mediante as “políticas de ajuste” empreendidas pela oligarquia financeira no país ameaçava cada vez mais os direitos dos setores excluídos do poder, o que resultou em grandes mobilizações no final da década de 1960, como os “cordobazos” e “rosariazos”, mergulhando as ruas de várias cidades argentinas em um clima de revolta e violência. A mobilização de elevado número de trabalhadores, setores progressistas da Igreja, organizações de esquerda e movimentos estudantis - que respiravam os ares da Revolução Cubana, da Guerra do Vietnam, das grandes mobilizações estudantis no México e na França, somados aos desdobramentos das guerrilhas armadas em diversas regiões latino-americanas - culminavam em um contexto de intenso desejo de lutar por uma sociedade mais justa. (ANTOGNAZZI, 1995, p.03)

Diante desse cenário, os setores que detinham o poder financeiro - que haviam tolerado o governo de Isabel Perón nos anos de 1974 e 1975, durante o qual vigorou o estado de sítio - apoiaram o golpe militar efetivado em março de 1976, mas já orquestrado desde o ano anterior, quando iniciou o processo repressivo, como a prisão, sequestro e assassinato de militantes políticos, tendo por trás organizações paramilitares da direita extrema impulsadas pelo próprio Estado, como a TRES A (Alianza Anticomunista Argentina). (Idem)

Após o golpe militar houve expressivo aumento no número de presos políticos, resultando também na mudança de localização das prisões. Como explica Antognazzi (Ibidem, p. 04), colocou-se em prática um plano de concentração dos milhares de presos políticos de todo país em grandes centros de detenção, juntamente a um severo ajuste nas condições do regime carcerário. Elevado contingente de mulheres integrava esse montante, e, assim, houve a habilitação do cárcere de Villa Devoto Unidad Penitenciaria n. 2, na capital federal, com a finalidade de alojar exclusivamente as prisioneiras mulheres. Como explica a autora,

La Unidad n.2 del Servicio Penitenciario Nacional de Villa Devoto em la Capital Federal se convirtió desde el golpe militar de 1976 em la cárcel de concentración de mujeres prisioneras políticas. El proceso se había iniciado antes, con el traslado de prisioneras de Capital Federal y prov. de Buenos Aires, y el primer contingente del interior proveniente de la Alcaldía de la Jefatura de la Policía de Rosario, y un segundo grupo inmediatamente después, em diciembre del 75. Hacia mediados del 76 la cárcel de Villa Devoto concentraba unas mil prisioneiras mujeres de los diversos rincones del país para lo cual fueron desalojando la población carcelaria masculina, tanto presos comunes como políticos. (ANTOGNAZZI, 1995, p. 06)

Nesse cenário de repressão, iniciado mesmo antes do golpe militar que vislumbrava conter as revoltas populares e o projeto socialista, milhares de pessoas foram presas, assassinadas e parte significativa permanece desaparecida. As prisões em massa decorriam quase sempre da mesma acusação, em um contexto no qual todo tipo de expressão, organização e contestação contrária ao regime era proibido. A chegada das protagonistas do documentário de Raschia ao presídio de Villa Devoto decorre, assim, do remodelamento do sistema carcerário com a intensificação das prisões após o golpe, e foi nesse contexto que acabaram se conhecendo e acumulando dolorosas memórias que agora alimentam seus relatos.

*Cheguei ao cárcere de Vila Devoto em 25 de julho de 1975 (...) concebi a ideia de fazer um diário na prisão. Escrevia em um caderno na hora da sesta, lutando contra o sono (...).*²¹⁵

Entre um depoimento e outro, entre uma fotografia e uma notícia de jornal, as palavras de Loprete ecoam, entrecortando as cenas, como o vento manchado pela catástrofe que resultou na morte e desaparecimento de milhares de pessoas. Nesse processo, Cristina Pinal se recorda da invasão dos militares em sua casa e seu desespero por causa da filha de cinco anos que dormia no quarto ao lado. Silvia Gabarain tem a lembrança de ter sido detida em uma madrugada e levada de olhos vendados a um lugar desconhecido, onde permaneceu por quatro dias sendo torturada antes de ir para o centro de detenção. Ao revistarem a bolsa de Graciela Dilet, encontraram uma carteirinha da biblioteca Vigil, onde ela trabalhava, e disseram: - “Ah, esta é a biblioteca vermelha”, recorda-se ela. Após 15 dias de detenção e interrogatório a deixaram ir porque concluíram que ela “não tinha militância”, mas voltaram duas semanas depois para buscá-la, dizendo a sua mãe que se tratava apenas de uns trâmites burocráticos. Desde então ela permaneceria presa durante três anos. Raschia, por sua vez, lembra-se de ter sido detida quando voltava do cinema com Bruno, com o qual era

²¹⁵ Do documentário *Memória de un escrito perdido*. (Tradução da autora)

casada na época. “Quando nos aproximamos da porta do apartamento havia ali um policial civil que me disse: - ‘Entre, mas não se assuste, tem mais gente lá em cima’”.

Importante mencionar que parte substantiva das detenções de militantes decorreu da operação militar denominada Operativo Independência, implementada em 1975, quando o poder político foi cedendo lugar às forças armadas e os centros clandestinos passaram a funcionar de maneira intensa. Em dezembro do mesmo ano, Raschia, Cristina, Silvia, Maria e Graciela são transferidas para Vila Devoto, porque, segundo elas, o antigo local havia se tornado um centro de extermínio com o acirramento da repressão. Tal transferência não se deu sem violência, como se recorda Pinal:

*- Um bando de caras nos tiraram aos chutes (...) Uma das meninas disse que havia esquecido o detergente e um dos caras derramou o detergente todo nas costas dela. Foi horrível esse traslado, nos mandaram para cima a um pavilhão sem camas que tinha uns colchões no chão.*²¹⁶

Percorrendo as portas que rangem ao serem movidas na escuridão do porão onde esteve presa por alguns anos, Raschia se recorda da disposição dos móveis: a mesa de madeira e os bancos onde subiam para olhar para fora através das minúsculas janelinhas no alto da parede. Quando chegara ao centro de detenção havia permanecido, a princípio, com as presas comuns, que, ao interrogarem-na sobre o motivo de sua prisão e terem obtido como resposta que fora presa porque portava livros proibidos, constataram, “- ah, então vão colocá-la com as *terro*”, diverte-se agora a diretora²¹⁷. Naquele momento, bastante apreensiva, constatou que a profecia das colegas de cárcere cumpria-se quando foi encaminhada para a cela das militantes, chamadas pejorativamente de terroristas. Os detalhes da surpresa do primeiro encontro são minuciosos na memória de Raschia:

*(...) Quando abre a porta eu vejo um monte de rostos e estava tudo cheio de flores, era tudo uma explosão de cores, que não coincidia com a palavra *terro*. E na minha frente estava a Maria com a barriga,*

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Como registrou Antognazzi (1995, p. 13), a repressão militar operava por meio da coerção psicológica, mediante ameaças, chantagem e controle de visitas e atividades. Aplica-se aos presidiários a categorização DTS (delinquente terrorista subversivo), com distinções que iam desde "irrecuperável" a "recuperado" após severos interrogatórios e análise de conduta. Utilizava-se a categorização de terrorista também como mecanismo para romper a unidade que poderia se formar no cárcere, separando entre as prisioneiras aquelas que tinham antecedentes militantes e as demais, de modo a desagregar uma possível unidade.

*porque estava grávida! Maria estava sentada como um Buda, assim com sua barriga (...)*²¹⁸

As flores haviam sido levadas por parentes que conseguiram visitar algumas das mulheres presas do local. O cenário encontrado por Raschia, que ficou marcado na memória daquele primeiro encontro, contrastava com o medo de ser colocada com pessoas chamadas de terroristas, as quais ela desconhecia e não tinha ideia do que delas podia esperar. A permanência nos porões do centro de detenção fora suavizada, dentro do possível, pela amizade e companheirismo construídos naquele espaço. Momentos como a comemoração dos aniversários, como narra Maria de maneira divertida:

Nos aniversários de cada uma de nós era imprescindível fazer uma festa. Lembrar que é seu aniversário porque é mais um ano de vida, não importa onde você esteja. Tínhamos montado uma equipe de gastronomia que se encarregava de fazer o bolo. Também tinha outro grupo que se encarregava de fazer uma peça de teatro em homenagem à aniversariante. (...) Sempre tinha uma que vigiava para que o guarda não visse e acabasse com tudo, porque era proibido fantasiar-se, proibido fazer festa, proibido rir, tudo estava proibido! (...) E um dia quando estávamos representando uma peça, aparece uma zeladora dizendo: - Meninas! E começou a chorar – por favor, vocês neste lugar, que humor que vocês têm! Fazendo uma festa! E chorava... E eu lá de dentro dizia para ela: Não chore querida, nós estamos muito bem! (risos)

As lembranças das amigas alternam-se entre alegrias e tristezas divididas no cárcere, mas sempre permeadas pelas incertezas e pelo medo do amanhã, pois viviam em permanente estado de alerta, já que estavam entregues aos desmandos de um Estado sitiado, sem direito a julgamento ou defesa. Maria recorda-se, ainda, quando foi transferida com dores de parto ao hospital público, de forma arbitrária, e após dar à luz, retornara ao presídio sem a filha.

*Levaram-me com 12 policiais em um carro de combate, algemada. A polícia queria entrar na sala de parto. Então o médico falou: - Vocês não podem entrar aqui, tem que ficar lá fora! Quando chego me aplicam a anestesia peridural e nasce Maria Soledad. Quando foram me levar de volta não podiam me transportar caminhando, então eles me levaram numa maca, os policiais com suas espingardas, tinham que carregar a maca. E eu pensava: Eles vão me jogar! Eles vão me jogar! E me agarrava à maca com força...*²¹⁹

²¹⁸ Do filme *Memórias de um escrito perdido*. (Tradução da autora)

²¹⁹ Idem

Apesar do peso das lembranças dolorosas, as amigas também se divertem com as lembranças de suas estratégias de individualização por entre os procedimentos disciplinares do cárcere. Os cadernos permitidos ali eram todos iguais, adquiridos no comércio do centro de detenção, e tinham uma autorização de uso na contracapa. Folheando as páginas elas ironizam a ideia de conspiração que a inteligência militar lhes atribuíra, pois, no lugar das esperadas estratégias de guerrilha havia receitas e poemas, como é possível verificar no relato espiritualizado de Maria:

*Tornamo-nos super poetas! Tínhamos tempo de meditar, fazer poesia, tricotar. Eu nunca tricotei na vida, exceto lá.*²²⁰

A convivência no cárcere fez de um grupo heterogêneo de mulheres uma espécie de coletivo, em que havia a experiência daquelas com vivências anteriores de repressão e cárcere, o intercâmbio de conhecimentos, e a partilha de estratégias de sobrevivência, como organização do tempo por meio de atividades manuais, teatro, cantar, escrever poemas e até fazer reivindicações por melhoria das condições carcerárias. Como lembra Antognazzi (1995, p. 09),

Contando con que todas las actividades propias de un ser humano estaban prohibidas, la resistencia pasaba por aprender a sortear esos obstáculos sin ser sancionadas, pues esto provocaba situaciones más penosas y de difícil o nulo control por el conjunto. Y en esas condiciones, la única manera de resistir era colectiva a través de fuertes vínculos de solidaridad que se fueron desarrollando y manifestando en múltiples aspectos.

No decorrer do documentário elas seguem remexendo os objetos que guardaram desde a saída da prisão. “- Essas são as coisinhas de Alba. Como ela bordava bem!”, recorda Raschia, segurando uma pequena bolsinha cuidadosamente bordada pela ex-colega de cela. Mas apesar de a disciplina carcerária valorizar os trabalhos manuais recomendados às mulheres de acordo com as normas sociais de gênero, nem todas se adaptavam aos novos afazeres, como se percebe no descontraído diálogo do grupo de amigas:

- Enquanto algumas colegas bordavam, Graciela Loprete escrevia;
- Não consigo imaginá-la bordando;
- Mas ela tricotou aquele farrapo que usava sempre;
- Era quadrado, começou pelas mangas. Hoje chamaríamos hippie chique.²²¹

²²⁰ Idem

²²¹ Trechos de falas de Graciela, Maria, Pinal e Raschia, nessa ordem, do documentário *Memória de un escrito perdido*. (Tradução da autora)

A falta de jeito para os trabalhos com as agulhas por parte da amiga Loprete era associada a seu espírito inquieto. Ela não bordava, assim como não era afeita a festas e conversas. Na maior parte do tempo apenas observava e escrevia. E essas anotações alimentariam 200 páginas preenchidas pelas memórias da experiência da prisão durante seu exílio. Os escritos chegaram às mãos de Cristina Pinal décadas depois, de maneira inesperada, conforme relatado por ela no documentário:

(...) Em janeiro de 2000 uma prima trouxe uma antiga amiga dos anos 60, que eu não via há muito tempo, a Claudia. Ela contou que uma amiga dela que morava sozinha tinha morrido e que ela teve que desmontar seu apartamento. O grupo terminou mais ou menos no início de dezembro de 2000 e Claudia me disse: - Olha eu tenho algo para você. Veio para minha casa uma tarde com um envelope (...) e me disse: - Olha, eu li, e embora esteja com pseudônimo eu sei que era você. Nesse momento me dei conta que se tratava dos escritos de Graciela.²²²

A última carta de Loprete às ex-companheiras de cárcere foi escrita em 31 de março e enviada em 5 de abril. Ela se suicidaria quatro meses depois, no dia 19 agosto de 1983, no mesmo ano em que completaria 40 anos. Desde então, seus escritos estiveram silenciados em algum lugar, junto a seus outros pertences esquecidos, até que acabaram chegando às mãos de Cristina Pinal. Revendo as cartas enviadas por ela durante a década de 1980, as amigas constatam que sua escrita tornara-se cada vez mais esparsa e arrastada, à medida que o tempo passava e ela se aproximava do fim do seu relato:

Minha escrita está paralisada. Custa-me aceitar isso porque era o que eu queria fazer. Mas, claro, não assim suspensa, sozinha, montada sobre algumas das bilhões de gotas de água que caem sobre a longa noite de Paris...²²³

Exatamente no ano de 1983 Graciela Dillet iniciava, por meio de concurso público, seu trabalho como professora da rede pública de educação. Silvia também se tornara professora de escola secundária. Maria continuara seu trabalho como advogada e ingressaria no Ministério do Trabalho no governo de Alfonsín. Loprete, entretanto, dedicara-se à árdua tarefa de narrar o passado. Tornara-se fatalmente a guardiã das memórias femininas de Vila Devoto, e também rendida pelo peso do passado. Em uma carta enviada a Cristina em junho de 1981, ela lamentara:

²²² Do documentário *Memória de un escrito perdido*. (Tradução da autora)

²²³ Trecho do escrito de LoPrete.

*Você me conta que trabalha o dia todo e confesso que não deixo de me sentir culpada porque eu não trabalho, exceto isso de tratar de escrever, que dá um trabalho danado embora ninguém pague. É duro, porque é um grande defeito meu, ser exagerada. E no lugar de terminar um conto, deixei uma grande tralha inconclusa de aproximadamente duzentas páginas, retorcendo-se nas sinuosidades da minha própria obsessão.*²²⁴

Seu texto de quase 200 páginas terminava com uma vírgula, observou Raschia. Uma história sem final, apenas uma longa pausa retomada agora pelas lentes de sua câmera. Seria possível deduzir que ela não quisera chegar ao fim da atividade que a mantinha viva? Ou vislumbrava um futuro incerto para suas histórias ou, ainda, como sugeriu Deleuze em sua filosofia da pontuação, quis apenas colocar ali uma pausa sem final? Como narradora ela assimilou, aos moldes da filosofia de Benjamin, à sua substância mais íntima aquilo que sabia, não apenas porque ouviu dizer, mas também porque viu e sentiu. Cumpriu seu dom, o de poder contar essa parte de sua vida, e sua dignidade foi contá-la inteira, em seus mínimos detalhes²²⁵.

A sintonia entre as amigas possibilitou a continuidade dessas memórias, que sobreviveram durante décadas junto ao escrito perdido, mas jamais esquecido. A conexão e partilha entre elas foi, ainda, uma ponte necessária de sobrevivência, sobre a qual trocavam informações, alegrias, angústias e decepções:

*Me apeguei muito, muito com as cartas que trocava com Loprete. Durante os primeiros anos ela era minha irmã de alma, com quem falava a mesma linguagem. Só nos conhecemos durante um ano e desenvolvemos uma linguagem comum que continua até hoje, que seguimos conversando e continua falando com ela enquanto faço o filme.*²²⁶

Para Raschia, uma ligação que permaneceu mesmo após a notícia da morte de LoPrete, com a qual estabeleceu um contato especial e cuja presença é possível sentir pulsante no seu documentário.

²²⁴ Idem

²²⁵ Fazendo aqui um paralelo aos escritos de Benjamin em “O narrador”. (BENJAMIN, 2008, p. 221).

²²⁶Do documentário *Memória de un escrito perdido*. (Tradução da autora).

4.2. Contribuições feministas para um “cinema diaspórico”

Visibilizar práticas e linguagens comuns como estratégia política e investir no registro das memórias femininas e seus usos para um presente mais ético são atitudes encontradas também no trabalho documental *Tambores de água, un encuentro ancestral*, da diretora venezuelana Clarissa Duque. Exibido em mais de 30 festivais, e premiado na segunda edição do *Mujeres en Foco* como melhor longa-metragem, o documentário de Duque vislumbra uma prática ancestral realizada exclusivamente por mulheres afro-descendentes em algumas regiões da Venezuela: o tambor de água. Trata-se de uma expressão manifestada por meio de movimentos das mãos sob as águas de um rio, e que resultam em um harmonioso som de tambor.

Tal prática feminina foi redescoberta pelo interesse da bailarina Tatiana Gomez ao enveredar-se por comunidades afro-venezuelanas no intuito de realizar uma festa típica, o que acabou por inspirar o filme de Clarissa Duque. A diretora, que percorreu durante um ano e meio seis dessas comunidades na zona de Barlovento, explica que não trabalha especificamente com questões de gênero, mas que acabou elegendo as mulheres no documentário porque, conseqüentemente, tratava-se de uma atividade exclusivamente feminina:

*O que estava buscando era a história dos tambores de água, e que estava vinculado a uma prática das mulheres. Então acabou que chegamos às mulheres, e o fato de eu ser mulher e a produtora também, conferiu ao filme um olhar feminino. A ideia do documentário era essa, a força das mulheres na preservação da ancestralidade, das práticas sociais e culturais, como a cultura do lugar, das crianças, da casa, dos valores. A mulher é quem funda os valores, pois é a que compartilha mais com as crianças, e estas mulheres tem preservado um monte de coisas, e, também, na África, isso se dá pelas mulheres, tanto que os homens são proibidos de tocar, porque é um tambor de mulheres (...)*²²⁷

O filme tem início com a voz de Gomez ministrando aulas de dança a um grupo de crianças. Enquanto a câmera acompanha uma garotinha em trajes de balé que caminha até o salão, sua voz em *off* vai ressaltando que, na dança tradicional, o mais importante seria a harmonia que se produz entre o movimento do corpo e a música, sendo que “a arte expressada através do corpo nos permite expressar sentimentos, emoções, situações e também tradições”²²⁸. Essa explicação,

²²⁷ Entrevista concedida à pesquisadora durante a II edição do festival *Mujeres en foco*, em Buenos Aires, em maio de 2011. (Tradução da autora)

²²⁸ Do documentário *Tambores de agua, un encuentro ancestral*.

estrategicamente localizada no início da narrativa, alinha-se com a questão da Diáspora Africana²²⁹, que será bastante invocada no decorrer do documentário, numa reverência à ancestralidade, tão cara aos movimentos de valorização das culturas afrodescendentes e de combate ao racismo na América Latina. Além de preparar a/o espectadora/r para fazer a viagem rumo às tradições, localiza ainda o corpo como potência para reconfigurar as inscrições de poder que o interpelam historicamente, pois, como nos sugere Marques (1998, p. 20):

Há alguma coisa no corpo que pode se revoltar contra o poder que o inscreve. Ele manifesta a dialética entre nosso mundo interior e exterior e, portanto, guarda consigo as memórias de nossas experiências de vida. O corpo como algo que guarda conhecimento de vida fornece material básico do qual começamos a fazer nossa existência ter sentido.

Mediante o prêmio conquistado com seu roteiro em um concurso promovido pelo Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Duque, em companhia de Gomez, consegue realizar a viagem até *Camerún*, ou República dos Camarões, a fim de investigar sobre algo do qual ela já possuía algumas informações teóricas, mas que precisava constatar-las ou atualizá-las, registrando-as também por meio da linguagem cinematográfica:

*Ya sabíamos cuál era la zona de África en la que se tocaba tambores de agua; son unos pigmeos que pertenecen a una etnia que practica esto, pero allá nos dimos cuenta de que la práctica se desarrolla en toda África.*²³⁰

Falar da Diáspora Africana no contexto latino-americano implica retomar o processo colonial, no qual, entre os séculos XVI e XVIII, dezenas de milhões de homens e mulheres oriundos do continente africano foram violentamente transplantados, na condição de pessoas escravizadas, de suas comunidades para as terras no chamado “Novo Mundo”, compreendido como EUA, Canadá, Caribe, América Central e América do Sul (além de outras regiões na Europa e Ásia). Nesse processo, o corpo negro individual e coletivo foi deslocado pela imposição de códigos culturais europeus e categorizado pelo olhar ocidental, pelo qual o continente africano era sinônimo de

²²⁹ O termo diáspora aqui utilizado refere-se à síntese teórica proposta por Marilise Reis, para a qual “a diáspora é compreendida como uma espécie de experiência intelectual e de consciência identitária, podendo, portanto, ser definida como um espaço de tensão, no qual perdas e ganhos são vivências com as quais os sujeitos em diáspora têm de lidar cotidianamente. Nesse sentido, podemos experimentá-la positivamente, identificando-a com uma origem histórica, ou negativamente, como uma experiência de discriminação e de exclusão”. (REIS, 2010, p.40)

²³⁰ Entrevista a Claudia Esmoris.

primitivo e selvagem²³¹ e se contrapunha à racionalidade do projeto civilizatório moderno que reivindicava presuposta supremacia racial e intelectual caucasiana. Consequentemente,

Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim. (MARTINS, 1997, p. 24)

Apesar de tantas coerções e apagamentos, não é possível ignorar as resistências empreendidas pelos grupos afrodescendentes nas Américas em sua diversidade étnica e cultural que, embora mediante negociações ou adaptações, sobrevivem até hoje, bem como adquirem novos contornos, a despeito das tentativas de branqueamento tantas vezes forjadas pelas elites governantes na idealização das repúblicas. Como bem expôs Martins,

a colonização da África, a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história. (Ibidem, p. 25)

A música e a dança são poderosos instrumentos de transmissão das tradições ancestrais, herdadas das diversas etnias que compõem o continente africano e mantidas mesmo após o processo colonial e o comércio escravista nas Américas. É nesse sentido que Duque ressalta no filme a profunda inter-relação entre a resistência dos afrodescendentes e a história da América Latina, optando pelas falas de pesquisadores sobre a trajetória das pessoas escravizadas até a Venezuela como uma política de visibilidade:

Terminamos narrando también todo lo que fue la historia de la colonización en Venezuela que es totalmente distinta de la que aparece en los libros” (...). El hilo conductor es el tambor de agua, pero

²³¹ Como bem expõe Rago em sua pesquisa sobre a Vênus Hotentote, que desvela o racismo científico exercitado no século XIX, “Se a noção de identidade se estabelecia fortemente no imaginário europeu, progressivamente associada à da Nação, o Outro era figurado como bárbaro, como um perigo a ser exorcizado, como monstro a ser conquistado e domado. Por meio do estudo dos animais e dos corpos dos povos considerados primitivos, a ciência européia buscava provar a teoria da descendência do homem do orangotango, segundo a evolução das espécies, e construía a teoria da degenerescência, estabelecendo provas empíricas para seus argumentos moralistas, sexistas e racistas, apresentados como objetivos e científicos.” (RAGO, 2010b, p.17)

*también es la historia de cómo ellos preservaron sus códigos ancestrales culturales a pesar de la colonización.*²³²

Falar de diáspora, entretanto, não implica vislumbrar um lugar originário, puro, ao qual os indivíduos que deixaram determinados territórios estão atrelados porque carregam uma identidade permanente baseada nessa origem. Como discute Hall, essa é uma concepção fechada, pois “possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (HALL, 2006, p.29). Nesse sentido há vários debates acadêmicos sobre os problemas das terminologias e seus usos nas estratégias políticas de combate ao racismo, como raça, tradição e identidade. Tendo em vista o limite dos objetivos desta pesquisa, tais questões não serão aprofundadas, cabendo aqui apenas nos determos um pouco sobre o significado da noção de diáspora nessa discussão.

Marilise Reis, em consistente abordagem sobre a literatura que versa sobre as estratégias de combate ao racismo no Brasil e em outras partes do mundo, propõe o uso da diáspora como movimento social e como contexto de ação política. Isso porque “as culturas afro, desterritorializadas e reterritorializadas, apontariam a existência de um contexto político-cultural transnacional que incorporaria e, ao mesmo tempo, inspiraria as manifestações que emergem nas fronteiras geográficas locais” (2010, p.40). Nesse sentido, seria possível potencializar a noção de afastamento geográfico que define tradicionalmente o termo diáspora, ampliando-a, uma vez que esta pode manifestar também um deslocamento imaginativo além de corpóreo. Essa discussão leva a crer que

(...) podemos conceber a diáspora para além da sua concepção como formação social (migração voluntária ou forçada), como um tipo de consciência e como um modo de produção cultural. Por isso, quando se ousa propor o sentido abrangente de diáspora o que se pretende é provocar um deslocamento das análises que procuram a estrutura de uma identidade fechada ou a ancoragem definitiva em elementos estabelecidos no papel ou na história em direção à construção do desarranjo e dos deslocamentos de signos, num movimento que possibilita a multiplicação de leituras, releituras e possíveis significações em torno de questões que envolvem identidades e identificações. (REIS, 2010, p. 40)

Em coerência com essas idéias, e ampliando-as, Segato (2007) lembra que, ao abordar a influência cultural dos povos africanos no Novo Mundo, deve-se atentar para sua localização e

²³² Entrevista a Clara Esmoris.

difusão, pois “não há outra maneira de falar da África no Novo Mundo sem localizá-la dentro da equação da nação”. Não basta buscar um lugar originário, um encontro entre culturas, sem discutir a própria formação dos Estados-nações e suas dinâmicas de apropriação/exclusão. Assim, ressalta a autora, é necessário considerar as maneiras como o “Novo Mundo” lidou com tal encontro intercultural e as hierarquias que nele se estabeleceram ao fazerem emergir a “África como o lugar da raça” – uma articulação difícil de desfazer. Essa perspectiva alinha-se aos teóricos da colonialidade, que identificam a raça como a primeira categoria social da modernidade, permeada pela variedade de operações cognitivas de discriminação e exclusão, identificadas hoje sob o termo comum racismo (SEGATO, 2007, p. 99).

Não seria possível, portanto, falar de raça como um dado natural, a-histórico e fora do contexto das dinâmicas da política colonial, nem tampouco idealizar uma autenticidade racial ou uma origem. A experiência diaspórica²³³ nos possibilitaria apenas aprender a ver o mundo como ele se tornou: globalizado, híbrido, desarticulando e rearticulando signos. Experiência que subverte o ideal de cultura nacional unificada, evidenciando seu caráter discursivo, forjada como unidade ou identidade, mas na realidade “atravessada por profundas divisões e diferenças internas, sendo unificadas somente por meio do exercício de diferentes formas de poder cultural”. (Idem)

Considerando o problema da parcialidade que permeia o fazer histórico, as memórias são armas potentes e movimentam-se continuamente inflando ou minando os discursos de verdade que guardam resquícios dos fascismos coloniais. O retorno ao passado como fundamento de uma identidade política e empoderadora da população afrodescendente emerge como contradiscurso ao imaginário estabelecido pela ideologia da elite colonial e pela política científica desenvolvida durante o século XIX. Como percebido por Bamba, é a atividade mnemônica das populações afrodescendentes, neste cenário, durante e depois do período escravista em terras brasileiras, caribenhas ou norte-americanas, que

²³³ Nesse sentido, cabe mencionar, ainda, abordagens que evidenciam outras diásporas africanas que não apenas o período do tráfico escravista. A segunda diáspora africana, em menor número, ocorreu mediante os processos de colonização e lutas em prol da descolonização durante os séculos XIX e XX para a Europa e as Américas, onde os indivíduos buscavam melhores condições de trabalho e conhecimento; e a terceira diáspora africana, proposta pela antropóloga Goli Guerreiro, que se refere aos atuais deslocamentos de signos resultante da circulação de informações culturais e estéticas, como a música, o cinema, a moda, os slogans, bandeiras, ritmos, atitudes, etc, sendo a última propiciadora de deslocamentos culturais e ideológicos, já que profundamente atrelados aos signos sociais e políticos em movimento na atualidade. (REIS, 2010, p.41)

Serve-lhes como meio vital de reconstituição e reinvenção de uma nova forma cultural a partir dos traços daquilo que o sistema da escravidão pernicioso e maquiavelicamente tentou obliterar ou apagar. Razão pela qual as comunidades diaspóricas mantêm uma relação ontológica e quase visceral com o seu passado mais do que as demais diásporas. (BAMBA, 2012, p.03)

No primeiro momento, portanto, é possível que identifiquemos o trabalho de Duque como alinhado a certa perspectiva do retorno originário, já que empreende a busca das origens do tambor de água como prática intocada durante os séculos do colonialismo e da política nacionalista republicana. No decorrer da narrativa, entretanto, os interstícios das falas e das imagens vão esboçando elementos de uma política descolonial que, apesar de alguns aspectos essencialistas, pode ser lida no sentido desconstrutivista e dinâmico proposto por autores como Stuart Hall, Paul Gilroy e Marilise Reis, como veremos adiante.

Tambores de água, assim como *Memórias de um escrito perdido*, visibilizam o processo de construção narrativa e de parcialidade do documentário, apontando para o seu caráter também ficcional. A escuta das entrevistas, as pesquisas e a seleção dos materiais compõem as cenas iniciais, explicitando a importância do olhar da/do documentarista – e da/do historiadora/r na abordagem, seleção e mediação das imagens. A bailarina Tatiana Gomez representa, nesse momento, o papel da própria diretora durante seu trabalho de escrita do roteiro e seleção das falas para a edição.

Nesse processo, os relatos das senhoras que integram a região de Barlovento, ao afirmar que “a juventude de hoje não se preocupa com isso”, e que “agora a música é moderna”, contrastam com as imagens que registram o interesse da jovem bailarina debruçada sobre a tarefa de sistematizar as memórias das mulheres que tocam os tambores naquelas localidades. Gomez, em sua incursão pelo passado ancestral, é também uma mulher afro-descendente, sujeito de sua própria busca, em um trajeto que, como propôs Silveira, lhe permite viver em um corpo-labirinto, duvidar das certezas, ver no óbvio o inusitado, ou simplesmente “ver-se em pleno tear de sua colcha, sendo a colcha e a artesã” (SILVEIRA, 2006, p.21).

O filme de Duque insere-se na poética feminista exatamente pelo fio condutor da sua narrativa: o tambor de água, uma prática feminina que, em tempos de velocidades e tecnologias, resiste como um relicário da memória. Nos espaços distantes de matizes rurais e silênciosas, elas cuidaram de um legado ancestral durante aproximadamente meio milênio, imortalizado agora pelas lentes da diretora guiada, por sua vez, pela sensibilidade rítmica de Tatiana Gomez.

Esse registro em muito contribui com a escrita das memórias das mulheres e, principalmente, com a produção de novos sentidos para o corpo feminino negro, historicamente representado por modelos estereotipados: a “mãe preta”, a empregada doméstica e a mulata erotizada. Discursos esses que inscrevem o corpo das mulheres negras em “uma concha de onde ecoam as vozes narrativas que tecem a personagem feminina à revelia de seu próprio desejo” (MARTINS, 1996, p. 112). O cinema, a televisão e a literatura são veículos privilegiados de produção desses regimes de verdade, que emergem socialmente em um misto de masculismo e racismo, e que, somado à condição de exclusão da população afrodescendente do universo letrado e erudito, impediu por muito tempo – e ainda impede - que as mulheres negras produzam imagens ou escrevam sobre si mesmas. Nesse sentido é possível dizer que

A personagem negra feminina tem sido objeto de vícios de representações que espelham não apenas o registro do olhar masculino, mas também convenções e figurações inseminadas pelo registro do racismo. (idem)

Tambores de água, na contramão desses discursos, permite o surgimento de outros sentidos para o corpo negro feminino como repositório da cultura, da sabedoria e da tradição. As mulheres são mães, irmãs, líderes comunitárias, e, principalmente, guardiãs da história do seu povo. Como ressaltou Duque, “essa comunidade da Venezuela é muito matriarcal, são as mulheres que tomam as decisões, que controlam a economia, são comunidades de muito poder feminino...”²³⁴

Retomando a discussão sobre as operações da memória na seleção de tradições esquecidas e transmitidas, Kofes e Piscitelli (1997, p. 347) ressaltam que as memórias e as lembranças pessoais são reconstruídas, de maneira dinâmica, a partir do presente que é sempre social, onde o autor se situa a partir das redes de solidariedade múltiplas com as quais encontra-se comprometido. Nesse sentido, as memórias não dizem respeito apenas a uma narrativa do passado, mas ao movimento de recriação ligado às diferentes experiências, que, por sua vez, são interpeladas pelo gênero. Enveredar pelas discussões da memória atrelada ao gênero não implica, entretanto, atribuir-lhe uma essência feminina. Como observam as mesmas autoras,

Afirmar que o gênero marca as memórias - em narrativas biográficas ou em tradições orais - não é o mesmo que afirmar que as mulheres têm uma lembrança específica enquanto mulheres ou os homens enquanto homens, porque a biologia assim o determina ou porque a

²³⁴ Entrevista concedida à pesquisadora. Op. Cit.

divisão sexual de papéis assim os define. (KOFES e PISCITELLI, 1997, p. 348)

Se em alguns momentos as abordagens sobre a memória feminina tendem a um apelo ao binário sexual, o trabalho com as narrativas, na opinião acima mencionada, “seria um meio de encadear experiências femininas, memória e gênero”, sendo crucial, para tanto, por meio da análise do material empírico confrontando diversas experiências, “expor como o gênero opera, como essa operação marca as narrativas, bem como o que nelas se expressa..”. (Ibidem, p. 352)

As narrativas que integram a história do tambor de água como fio condutor do documentário de Duque são, portanto, percebidas através de momentos que compõem o exercício duplo que perpassa essa análise: a identificação do discurso que assinala certa essência feminina ligada à água e à maternidade, e a perspectiva feminista, que permite interrogar esse discurso ao mesmo tempo em que reconhece a potencialidade estética dos meandros dessas memórias para o que foi anteriormente chamado de “descolonização do feminino”. Isso porque, como atentou Souza (2008, p.05), “as histórias narradas pelo cinema são o elemento que possibilita um novo olhar do papel feminino capaz de construir estratégias de afeto, amor e identidade para as mulheres negras”.

Chegando a Taquariguita, uma das seis comunidades afro-venezuelanas percorridas para a filmagem, Tatiana é recebida por um grupo de mulheres negras, dentre elas, Sebastiana Monterola que, em sua altivez, liderança e tranquilidade, narra oralmente o processo de transmissão da prática do tambor entre as mulheres da família:

*Eu aprendi com Machu, minha irmã mais velha. Quando íamos para o rio para lavar roupa, depois quando a roupa estava se secando ela pulava no rio para tocar Bungo. Não se dizia tambor de água, mas Bungo.*²³⁵

No recorte da fala de Sebastiana já estão presentes as reconfigurações da prática do tambor quando esta assume, em terras venezuelanas, nova denominação. As memórias familiares das mulheres são extremamente valorizadas na narrativa fílmica como indício de uma história de resistência, embora o documentário tenha priorizado a fala de especialistas (com relação ao tempo de relato), em uma preocupação extremada por validar a versão histórica sobre o processo escravista ou sobre a cultura africana e afro-venezuelana. Esse esmero cede lugar a alguns problemas estéticos para o feminismo, como, por exemplo, os longos espaços estagnados na narrativa masculina e

²³⁵ Do documentário *Tambores de água, un encuentro ancestral*.

histórica, onde os homens, muitas vezes, falam pelas mulheres ou significam suas práticas e subjetividades.

Em Guayabal, a entrevistadora conversa com a senhora Petra, integrando mais uma vez uma roda de mulheres da comunidade; em uma cena muito bonita, em ritmo próprio, elas põem-se a narrar detalhes equivalentes à experiência do grupo anterior com o tambor de água:

*Umhas pessoas iam para o rio se banhar, suas mães os levavam e começavam a tocar o tambor de água. Tocava, tocava, e quando se cansava, parava para descansar e tocar outra vez (...). Eu tinha uns 15 anos, minha mãe nos levava para o rio e nos colocávamos a praticar (...) quando íamos para o rio nos banhar sempre nos colocávamos a tocar, e na época de São João havia uma hora especial do dia para irmos ao rio para banharmos e sempre nos colocávamos a tocar...*²³⁶

São narrativas que vão solidificando as suspeitas de Gomez e Duque sobre o fato de a prática cultural do tambor de água pelas mulheres daquelas comunidades afro-venezuelanas ter sido transmitida de geração em geração de mulheres, pela observação das meninas e expressas através do próprio corpo negro feminino. O tambor de água nunca é mencionado como atividade isolada, mas compondo ocasiões festivas e momentos cotidianos coletivos, como a lavagem de roupa, a pesca ou o banho. A capacidade de expandir a prática repetitiva de atividades domésticas em um momento de interação com a natureza e expressão cultural torna as imagens, assim como a história dessas mulheres, elementos para uma possível ressignificação de nossa atual relação com a vida e com o trabalho. Capacidade essa que pôde ser conhecida hoje graças à sobrevivência das memórias inscritas nos gestos e nos corpos dessas mulheres negras à revelia dos processos de hegemonização cultural. Assim, aparecem outras descrições desse aprendizado, em que o tempo emerge por entre as particularidades de um ritmo outro, que não o dos ponteiros, e de um tempo outro, que não o do ditado pelo mundo do trabalho:

*Nós íamos de manhã e se tocava outros bem cedo, antes de se banharem os macacos. Nós aprendemos porque sempre estávamos com minha mãe. Aprendemos vendo-a, cada vez que íamos ao rio nós tocávamos...*²³⁷

Na comunidade de Birongo, a diretora também registrou o relato de mulheres que guardam a tradição dos tambores de água, inclusive mantendo sua prática nos dias atuais - especialmente

²³⁶ Idem

²³⁷ Idem

aquelas que estão mais distantes das facilidades da vida moderna e por isso em contato mais direto com a natureza:

*Digo que eu ainda tenho essa tradição de rio porque não tenho água em minha casa. E venho aos sábados, estendo minha roupa na praia para subir com a roupa sequinha de volta. E às vezes me ponho a tocar sozinha o tambor no rio. Minha mãe me ensinou, eu ficava vendo, mas não aprendi muito bem. Ela tocava muito bonito, era como um jogo, um gozo (...)*²³⁸

A imagem das mães emerge das falas das mulheres dessas comunidades afro-venezuelas como as detentoras da sabedoria, da arte de tocar e de encantar os seres da natureza. Despertavam o fascínio das meninas, que se empenhavam naquele aprendizado para adentrar um espaço valorizado e desejado, predominantemente feminino.

Ao selecionar os trechos e suas sequências na edição do documentário, Duque deixa espaço para pensarmos que a transmissão dessa tradição não era um rito obrigatório, mas algo que se aprendia de forma espontânea, pela simples admiração em direção a um saber feminino, que afectava na ordem do desejo de interação com a mulher mais velha, seja a irmã, a mãe ou outra mulher que possuísse a habilidade de extrair a magia das águas. Aprendiam observando, como testemunharam todas as entrevistadas, e eram livres para querer tocar ou não, mas esse aprendizado circulava, atrelado às tarefas cotidianas, integrando o sentimento de pertença à comunidade, algo em declínio nos dias de hoje.

*Minhas filhas, nenhuma aprendeu, não tiveram interesse. Mas se não lhe colocam interesse podem aprender para se divertirem, porque às vezes vão para o rio para banhar-se, e pular no rio pode provocar-lhes vontade de tocar...*²³⁹

As novas gerações quase não praticam o tambor de água, o que é lamentado pelas mulheres mais velhas que ainda dominam essa prática. Tal transformação ocorre, principalmente, pelo fato de ser uma atividade diretamente ligada ao contato com a natureza, algo em mudança nas sociedades industrializadas ou que sofrem os efeitos da extração e uso do solo para alimentar a indústria. Também as transformações nos modos de vida da população são apontadas por elas como responsáveis pelo esgotamento da prática do tambor, principalmente com a chegada da água encanada e dos eletrodomésticos, que contribuíram para que as mulheres deixassem de usar os rios

²³⁸ Idem

²³⁹ Idem

para as tarefas cotidianas, assim como os celulares, computadores e jogos eletrônicos tornaram-se o alvo da atenção das meninas, aos quais elas dedicam agora grande parte do tempo. Questionadas sobre a prática do tambor entre as jovens da comunidade, elas rapidamente respondem:

*Elas já não tocam, vão ao rio apenas para banhar-se. Nós costumávamos ir ao rio para lavar. Lavávamos no rio, não era igual. Agora não tem necessidade de ir ao rio. Vão ao rio casualmente, para banhar-se. Temos lavadora e água, digo que perdemos a tradição...*²⁴⁰

Obviamente essas mulheres não militam contra as facilidades advindas da tecnologia na vida cotidiana, mas lamentam o distanciamento da interação com a natureza e a sociabilidade na realização das tarefas do dia a dia, cada vez mais lembradas como algo do passado. Afastar-se da natureza, do tempo da narração, implica deixar de cuidá-la e de cuidar-se. Essa compreensão é evidenciada em vários momentos, como na cena em que a velha senhora conversa com a árvore enquanto retira as formigas do seu tronco: “ - Acomoda-te criança, não durmas, tens formiga. Deixe que eu lhe tire as formigas para que você não morra...”²⁴¹

Sobre o declínio da figura do narrador nas sociedades contemporâneas, Benjamin (2008), ainda na primeira metade do século XX, havia observado a intrínseca relação entre tal atividade e a experiência com o passado, ou a experiência vivida. Nessa relação, como bem sintetiza Gagnebin (2008, p. 10), haveria três principais condições para a transmissão de uma experiência no sentido pleno: a experiência comum entre o narrador e o ouvinte; o ritmo lento do trabalho artesanal, em contraponto ao ritmo da sociedade pós-industrial capitalista; e a transmissão de um saber. Ao declínio da arte de narrar, Benjamin atribui a contribuição do surgimento da imprensa e do romance no período moderno, que iriam possibilitar outros contornos para conferir sentido aos acontecimentos e dúbias relações entre escritor e leitor. Mas é essa dimensão do tempo, associada ao trabalho manual na transmissão de práticas e memórias, que interessa, especialmente, na presente abordagem da poética dos tambores de água. A narração é tributária do tempo, do trabalho coletivo e manual, requer a palavra, o gesto e a experiência, como poetiza o filósofo da memória:

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a

²⁴⁰ Idem

²⁴¹ Idem

arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quanto mais o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 2008, p.204)

Mas a prática do tambor, em alguns lugares, também se tornava passível de sofrer interdições familiares, visto que era associada às uniões amorosas com os rapazes ou à magia perigosa, sendo, muitas vezes praticada mediante estratégias de desacato e insubordinação, como lembram algumas senhoras de Birongo e La Mercedes, cujas falas estão transcritas a seguir:

Dizíamos ao meu pai que íamos ao rio para banharmos, ele perguntava se viríamos rápido e nós dizíamos que sim, então nos encontrávamos com os rapazes e tocávamos o tambor para que os rapazes descessem para nos divertirmos com eles, e meu pai perguntava por que chegamos tarde e nós dizíamos que estávamos tomando mais um banho (risos)

(...)

Eu era pequena, mas era curiosa, ia escondida da minha avó porque ela não gostava que eu fosse ao rio, e eu ia ao rio para vê-las tocar, porque aquilo me emocionava, eu não sabia tocar, mas me emocionava ver a água borbulhar para cima, eu era uma menina curiosa, mas minha avó era rígida, mas eu ia, e quando chegavam os rapazes eu tinha que ir porque não podia ver os beijinhos (risos)

(...)

A mim proibiam de tocá-lo porque diziam que chamava os encantos; e me repreendiam: - Pare de tocar esses tambores no rio que alvoroça esses encantos, sabendo que os encantos perseguem os rapazes. Eu lhes dizia que já era grande e que não iam me perseguir...²⁴²

Essas recordações são sempre contadas em grupo, resultando em imagens de mulheres alegres e sorridentes, que imagetivamente dizem mais que os relatos de especialistas contidos no filme, os quais acabam por atribuir a ele um caráter formativo exagerado. Embora a fala especializada tenha sua importância histórica e política, emperra o deslizamento poético das belas imagens regionais e da interação entre as mulheres e destas com a natureza.

²⁴² Do documentário *Tambores de água, un encuentro ancestral*.

Talvez seja nessa compreensão que Tarkovsky (1998, p. 44) sugeriu em suas reflexões que “o processo empírico do conhecimento intelectual não pode explicar o nascimento de uma imagem artística - única, indivisível, criada e existente num plano diverso daquele do intelecto”. A imagem abaixo, por exemplo, é retirada de uma das mais belas cenas do filme (Imagem 33), quando a câmera de Duque investe na ideia dos encantamentos das águas ao filmar de maneira submersa, focando as mulheres desde uma perspectiva do fundo do rio, por entre peixes e folhas flutuantes.



Imagem 33 – Dona Sebastiana tem sua imagem capturada por meio de uma câmera submersa, que atribui um aspecto de magia à cena, confundindo o olhar da/o espectadora/r com relação a sua localização: dentro e fora das águas. Cena do documentário *Tambores de água*, da venezuelana Clarissa Duque, 2010.

Clarissa Duque atualmente estuda direção de fotografia no Centro de Formación Profesional del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, em Buenos Aires, enquanto desenvolve projetos de animação e ficção. Segundo ela, a Embaixada da Venezuela na Guiné Equatorial lhe permitiu também acessar a comunidade dos Baka em Camarões, onde foi rodada parte do documentário ²⁴³. A diretora, em sua preocupação com a fundção social do cinema, faz a seguinte constatação:

²⁴³ ACOSTA, Augusto. *Tambores de Agua en Nueva Esparta*, publicado em 31/05/2010. Disponível em <http://www.aporrea.org/regionales/a101615.html>. Acesso em agosto de 2012.

*El cine es un modo reflexión, vives otras historias que jamás pudiste vivir, y supone un avance y crecimiento personal al conocer otros puntos de vista. El cine es un transformador social.*²⁴⁴

Já em Camarões, no continente africano, Gomez segue ressaltando as semelhanças daquela região com a Venezuela: vestimentas, vegetação, alimentação, etc, em constante esforço para aproximar as duas localidades, o que leva o guia a concluir: “Então Venezuela é África!” Chegando ao povoado de Gbine Baka, em Ayoa, a equipe recebe a notícia de que a região procurada é muito longe e que as estradas são ruins, podendo levar até quatro dias para chegar ao destino pretendido. Após percorrerem longa distância, chegam ao povoado dos pigmeus Baka Banana - nome que, segundo o guia, advém do fato de seus habitantes serem os primeiros a cultivar bananas. Elas encontram ali um povoado fixo, que vive da agricultura comunitária de subsistência, ou seja, elegem quase uma origem étnica explicativa para fechar o círculo da narrativa.

Como proposto por Hall, é propício pensarmos a cultura não apenas como uma viagem de redescoberta ou uma viagem de retorno, “(...) mas uma produção, que tem sua matéria-prima, seus recursos e seu trabalho produtivo”. Esse retorno, no trabalho de Duque, nos serve, de forma inestimável, no que diz respeito aos usos do passado para a significação do presente, pois o apelo à ancestralidade contido na proposta diaspórica vai ao encontro da proposição desse mesmo autor quando sugere que “o que ‘esse desvio através de seus passados’ faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das tradições” (HALL, 2006, p.43).

As abordagens sobre a diáspora e a ancestralidade encontram importância no campo das imagens em movimento com a política empreendida no chamado “cinema diaspórico”, que, como propõe Bamba,

pode, portanto, existir numa acepção mais ampla da palavra: dependendo da realidade de cada cinematografia nacional, é legítimo e possível pensá-lo como uma categoria genérica que abarca quaisquer filmes que retratam não só a história da escravidão, mas também que problematizam as diversas formas de cultivo e de preservação de uma memória coletiva de recriação e “idealização” da “cultura de origem” no meio de uma comunidade negra no contexto de uma determinada cultura nacional. (BAMBA, 2012, p.08)

²⁴⁴ “Enfocadas en la igualdad”, entrevista a Armando Camino. Periodismohumano.

Assim, as imagens da África em seus aspectos originários (tribal, agrário, mítico) adquirem um papel de significante, como “metáfora para a dimensão da sociedade e da história que foi suprimida, desonrada e negada”. Essa África, portanto, que “tem tornado a raça ‘pronunciável’ enquanto condição social e cultural de nossa existência”. (HALL, 2006, p.40)

Após vivenciar as atividades das mulheres de diferentes grupos étnicos com o tambor, Gomez impressiona-se com a resistência cultural feminina dos grupos africanos nas regiões afro-venezuelanas na manutenção de práticas como o tambor de água, e que raramente é visibilizada como tal pela história predominante no país:

*O tambor de água tem essa particularidade, que é das manifestações menos conhecidas por mim e que mantém intacta a raiz africana, porque se toca da mesma maneira, com as mesmas pessoas, são apenas as mulheres que o fazem ou quando vão fazer as mesmas atividades sociais, quando vão ao rio para lavar, pescar... e se manteve a cotidianidade. Eu creio que essa é a grandeza do povo africano e a grandeza que tem a presença de vocês em nós, que nos faz sermos o que somos...*²⁴⁵

Embora, em sua edição, Duque tenha novamente optado pela fala masculina especializada para reforçar a história ancestral dos tambores de água por entre as imagens das mulheres africanas²⁴⁶, é preciso destacar a beleza do seu trabalho e seu preciosismo no trato das imagens que narram sobre essa prática cultural feminina. Sempre atenta aos ritmos, sua câmera capta os movimentos e o som da batida de um pilão que tritura os alimentos no povoado originário, de modo a proporcionar uma interação entre as atividades cotidianas daquele grupo, seus instrumentos, ritos e a natureza e também distanciá-los do modelo de sociedade pós-industrial. As cenas tornam-se intensas quando acompanham as atividades das mulheres, que, sempre cantando (Imagem 34), constroem as cabanas e trabalham com a agricultura, resultando em imagens de grande impacto pela possibilidade de constatar que o canto é algo culturalmente indissociável das atividades cotidianas e que sobrevive ainda hoje, mesclado a outras influências culturais, nas terras do “Novo Mundo”.

²⁴⁵ Do documentário *Tambores de água, un encuentro ancestral*.

²⁴⁶ A presente crítica recai no fato do uso exagerado de argumentos de especialistas (venezuelanos e africanos) sobre a proximidade da prática do tambor de água nos dois continentes, bem como as explicações essencialistas que acabam secundarizando o protagonismo feminino - objeto do documentário – o que, de certa maneira, borra a potência da autonomia feminina presente em tais práticas. Um exemplo é a explicação genética para a permanência da tradição (ou seja, as práticas ancestrais seriam transmitidas pelos genes).



Imagem 34 - Mulheres da etnia dos Pigmeus Baka, no país africano República dos Camarões, durante a prática do tambor de água nos rios da região, guardando muitas semelhanças com o rito praticado em comunidades afro-descendentes da Venezuela. Cena do documentário *Tambores de água*.

Os momentos em que a câmera se detém no rito do tambor de água em terras africanas são de notável beleza, conforme explicitado na imagem acima. Somos cindidas/os entre as comunidades afro-venezuelanas e africanas, experimentando uma temporalidade em suspensão, uma extensão do espaço físico entre os dois continentes, pois o rito de lá e cá são apresentados como praticamente os mesmos.

Pela primeira vez, desde a chegada de sua equipe em terras africanas, Duque cede lugar à fala das mulheres do lugar, provavelmente porque elas pouco verbalizam suas experiências ou porque se recusaram a comunicá-las por meio da língua do colonizador. Ao ser questionada sobre como as mulheres ali aprenderam a tocar e também se haveria um significado naquela prática, uma senhora limita-se a comentar:

*O tambor de água é um costume de nossas ancestrais, foram elas que começaram a tocá-lo, o tocávamos cada vez que íamos ao rio juntas para pescar e lavar. Nós nos divertíamos ao fazê-lo.*²⁴⁷

Nenhuma grande verdade ou uma origem mítica foi proferida através da resposta da velha senhora. A magia da cena fala por si mesma e se sobrepõe às falas especializadas. Talvez o tambor

²⁴⁷ Do documentário *Tambores de água, un encuentro ancestral*.

de água não possa ser traduzido em palavras ou explicado na linguagem envolta pela racionalidade ocidental, como tentaram os especialistas convidados. É preciso vê-las tocar e ouvir o som que emana das entranhas dos rios para perceber que se trata de uma força agregadora, propagadora e culturalmente forte, pois se suas lembranças estão nos atos e silêncios, é possível poetizar, com as palavras de Martins, que essa mulher,

nos burburinhos da memória, sua mais íntima residência, resguarda a tapeçaria de vozes e de olhares, familiares e estrangeiros, que a constituem. Dali germinam seus muitos atos de silêncio e seus indiretos atos de fala (MARTINS, 1996, p. 116)

Sem fazer oposições entre as atividades mnemônicas de povos com escrita e os que não dispõem dela, Le Goff diz que a memória coletiva funciona à revelia da história tradicional. Por isso, esses seriam tributários de certas práticas que atribuem à memória mais liberdade e possibilidade criativa (LE GOFF, 1990, p.430). De tal maneira, tentar traduzir certas expressões em palavras pode acabar despotencializando a grandeza de suas mensagens e seu poder evocativo, principalmente quando se trata de populações majoritariamente ágrafas.

À lógica das sociedades modernas estão incrustados discursos masculinistas, dentre os quais se destacam a alegoria do contrato social - respaldado por teorias que buscam explicar uma suposta adesão voluntária dos indivíduos à ordem social sustentadora dos Estados-nações; e o mito de um deus onipresente, que possuiria a síntese da autoridade e controle do pai, do juiz e do patrão. São discursos que naturalizam e legitimam a lógica empresarial da gestão da vida e o modelo confessional de sociabilidade. E que pressupõe, para tal, a exclusão de outros modelos de relações sociais/sexuais, incluindo as cosmovisões de grupos humanos menos identificados com o projeto de modernidade.

As práticas femininas afrodescendentes invocadoras da ancestralidade não constituem, portanto, apenas uma busca identitária, uma origem étnica primordial, mas podem emergir também como uma ruga, uma dobra nos modelos explicativos de mundo assentados sob a oposição centro e periferia, sul e norte. Embora a diretora de *Tambores de água* tenha optado pela ideia de um retorno originário, ele pode ser mais, pode ser uma metáfora ao não-lugar experienciado pela protagonista, cujo corpo acumula as diversas marcas de diferentes culturas e memórias. Segundo Hall, são as experiências da subordinação e do não pertencimento decorrentes das diásporas que tornaram os/as

afrodescendentes peritos/as em adaptações e deslocamentos. Nessa direção, como bem conclui Reis, alinhada à perspectiva de Appiah,

(...) a característica do sujeito que se desloca para um novo território, como o caso dos africanos escravizados da primeira diáspora, os emigrantes da segunda, e os “viajantes” reais e virtuais da terceira, é habitar um entre-lugar. Ele não é mais africano, mas também não é inteiramente do “outro lugar” e pode somente ser designado por um duplo. O que há, nesse caso, é um sentido de duplicidade que indica uma identificação de sujeito viajante à procura de sua identidade, não arraigado ao solo. Tais oposições apontam então para aquela que parece ser a condição do sujeito pós-colonial – um estrangeiro dentro de seu próprio território (...) (REIS, 2010, P. 41)

Audre Lorde, sobre o poder das práticas coletivas das mulheres negras, diz que se trata de algo da ordem do erótico, que envolve a participação intensa em uma experiência compartilhada. Lembrando que a palavra erótico vem do grego *eros*, que diz respeito à personificação do amor em todos seus aspectos – nascido do Caos, e personificando o poder criativo e a harmonia, ressalta que, ao falar do erótico, pronuncia-o como “uma declaração da força vital das mulheres, daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e uso estamos agora retomando em nossa linguagem, nossa história, nosso dançar, nosso amar, nosso trabalho, nossas vidas.” (LORDE, 2009)

É nessa perspectiva que o trabalho de Duque pode ser percebido aqui, como um instrumento de contato com as experiências coletivas das mulheres negras, que, extrapolando a perspectiva essencialista da transmissão genética ou do mito originário que integra a fala dos especialistas convidados, oferece matéria prima para novas subjetividades femininas que possam resistir aos discursos racistas que perpassam as nações latino-americanas, pois, em suas poéticas feministas, Lorde insistia que,

Como mulheres, precisamos buscar formas para que nosso mundo possa ser realmente diferente. Estou falando, aqui, é da necessidade de novamente avaliarmos a qualidade de todos os aspectos de nossas vidas e de nosso trabalho, e de como nos movimentamos através e até eles. (LORDE, 2009)

4.3. O menor como exercício de liberdade feminina no cinema

A história de uma mulher comum que descobre, de maneira mais comum ainda, uma maneira de se reinventar. Essa é a ideia central de *Rompecabezas*, o primeiro longa-metragem da diretora

argentina Natalia Smirnoff. Um filme de ritmo lento e bela fotografia, que estreou no Festival de Cinema de Berlim em fevereiro de 2011, e segundo a própria diretora, foi inspirado em uma prática bastante apreciada por ela: montar quebra-cabeças nos momentos de crise, atividade que permitia, “no final, sair com outro estado de espírito”²⁴⁸.

A história da descoberta de Maria Del Carmen, a protagonista da ficção de Natalia Smirnoff, vai em direção da proposta esboçada pela cineasta belga Chantal Akerman. Ela disse haver ficado impactada quando teve contato com a obra de Deleuze e Guattari sobre Kafka. Era isso que fazia quando escrevia os roteiros de seus filmes, constatou: uma escritura menor! E provavelmente essa escritura desaguava em um cinema menor ²⁴⁹, mas que em nada coincidia com inferior ou desprezível. Como disseram os citados filósofos, “uma literatura menor não é a literatura de um idioma menor, mas a literatura que uma minoria faz dentro de uma língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 1990, p. 29), de modo que essa mesma equação pode ser aplicada ao cinema.

Para Deleuze e Guattari, existem algumas características inerentes à escritura menor que dizem respeito: à afetação do idioma decorrente de um forte coeficiente de desterritorialização devido à impossibilidade da escrita; ao fato de que, nas literaturas menores, tudo é político - o que faz com que cada problema individual se conecte com o coletivo, isto é, com o econômico, o burocrático, o jurídico; e ao fato de que o todo adquire um valor coletivo, em que evidenciar a escassez de talento pode forjar outra consciência e outra sensibilidade. Assim.

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a articulação do individual no imediato-político, o dispositivo coletivo de enunciação. O que equivale dizer que ‘menor’ não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio da chamada maior (ou estabelecida). Inclusive aquele que tem a desgraça de nascer em um país de literatura maior deve escrever em sua língua como um judeu checo escreve em alemão ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cachorro que escava seu buraco, uma rata que faz sua toca. Para isso: encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio jargão, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. (DELEUZE & GUATTARI, 1990, p.31)

²⁴⁸ Entrevista a *Dias de cine*.

²⁴⁹ AKERMAN, Chantal. “La heladera está vacía. Podemos llenarla”. Tradução do texto original “Le frigidaire est vide. Onpeutremplir”, de 1996, publicada em: Chantal Akerman, uma autobiografia. Catálogo produzido por Maba – Colección Constantini para acompanhar la exhibición de D’Est. Al borde de la ficción y la retrospectiva fílmica de la cineasta. 8 de abril a 30 de maio de 2005, Buenos Aires, Argentina. p. 47

Rompecabezas pode ser analisado, portanto, alinhado à perspectiva de Akerman ao utilizar o conceito de “menor” desses filósofos para o campo audiovisual. O filme privilegia uma história comum, desinteressada, com foco nos pequenos detalhes de uma rotina sem atrativos. Sua aposta recai na gradual desterritorialização da personagem que se encontra esvaziada de si mesma, ainda que a narrativa termine no silêncio, na interrupção, no interminável, como a literatura menor sugerida por Deleuze e Guattari (1990, p.44).

O filme tem início com planos detalhes curtos que fragmentam a personagem Maria Del Carmen (Maria Onetto) enquanto ela realiza tarefas domésticas: a nuca se projetando para a frente, as mãos amassando o pão, o avental. O foco da câmera escapa constantemente do seu rosto para se fixar nos pratos que vão rapidamente sendo preparados: tortas, salgados, assados, e, por fim, no bolo decorado, em que ela inscreve delicadamente com caramelo: *Feliz aniversário*. Alheia ao burburinho da casa, onde ecoam vozes e risadas em um clima ao mesmo tempo caótico e festivo, a personagem prossegue servindo os convidados, e recolhendo copos e pratos sujos, em um esmero detalhado e mecânico. Uma espécie de transe, interrompido apenas quando, de maneira muito compenetrada, ela passa a juntar os cacos de um prato que acabara de quebrar, reconstituindo-o cuidadosamente sobre uma cadeira, até perceber que faltara um pedaço para completá-lo, regressando à sala em uma minuciosa procura. Nessa inquietação ela parece não se divertir, e quando a vela de 50 anos é acesa, descobre-se, surpreendentemente, que ela é nada menos que a aniversariante!

A câmera de Smirnoff é extremamente detalhista, percorrendo em minúcia as porcelanas, flores, fitas decorativas, nos colocando no silêncio do tempo do depois da festa, quando todos se foram e restou apenas a sujeira típica das comemorações domésticas. A confusão do ambiente confere à cena um aspecto desordenado, que sob a luz amarelada e sombria resulta em um cenário envelhecido e melancólico (Imagem 35).



Imagem 35 - A personagem Maria Del Carmen lava a louça após sua festa de 50 anos antes de encontrar o embrulho contendo o quebra-cabeça que será instrumento para sua “estetização de si”. Cena do filme *Rompecabezas*, da argentina Natalia Smirnoff, 2010.

Ignorando os demais presentes que ganhara de aniversário, Del Carmen interessa-se por uma caixa maior, descoberta sob a pilha de embrulhos coloridos: um grande quebra-cabeça de mil peças! Na tampa da caixa, uma figura feminina desafiadora traz o mesmo olhar distante da personagem que, por alguns momentos, tenta representá-la com gestos altivos, identificando-se com aquela nobre representação de Nefertiti. Esta cena nos coloca diante do primeiro sorriso esboçado por Del Carmen na narrativa, que, nessa descoberta, permanece acordada até o amanhecer. A partir daí, entregue à tarefa de montar as centenas de peças do quebra-cabeça até completar a figura da rainha egípcia, ela inicia um processo de construção de um tempo só seu, esquecido diante do papel assumido no projeto de família nuclear. Juntar as peças do jogo significa, assim, dar forma a si mesma, buscar o possível com da pausa na rotina cotidiana na qual se encontrara acomodada por muito tempo, até perceber que completava 50 anos.



Imagem 36 – As mãos da personagem Maria Del Carmen tateiam as peças do quebra-cabeça encontrado sob a pilha de presentes de seu aniversário de 50 anos. O jogo será um instrumento por meio do qual ela construirá um tempo para si mesma, uma abertura para exercitar o cuidado de si e reelaborar sua vida. Cena de *Rompecabezas*.

A diretora do filme disse que buscou criar uma personagem que fosse uma pessoa sem grandes predicados. Pode-se dizer que, nesse processo, ela acaba indo ao encontro da noção de “cinema menor”, pois prioriza na narrativa uma pessoa que não corresponde às qualidades valorizadas pela atual sociedade do espetáculo e do consumo, tributária do tempo como sinônimo de lucro e prestígio. De certo modo, ela acredita que fala um pouco de si mesma através da personagem:

“ (...) eu não pensava em alguém que jogasse xadrez, que fosse a ‘inteligente do xadrez’. Entediava-me muito o status social que um jogo como esse dá de alguma maneira. O quebra-cabeça qualquer um pode jogar; é uma perda de tempo, uma distração, de certa forma uma tolice. Por outro lado, eu montei quebra-cabeças por muito tempo, e isso sempre tinha a ver com épocas de crise. Trancava-me, e me metia a montar e montar e montar até tarde, como a ordenar um caos. Há uma filósofa argentina chamada Graciela Scheines, a qual eu pesquisei enquanto escrevia o filme, que sustentava que os jogos eram a possibilidade de acalmar as angústias existenciais mais profundas. E eu experimentava isso na minha própria vida. Por algum motivo eu não podia parar de jogar, e busco um pouco disso no roteiro.”²⁵⁰

²⁵⁰ “As regras do jogo”. Entrevista a Natalia Barrenha. Revista *O Grito*.

Ao se propôr, gentilmente, a falar um pouco do seu filme para esta pesquisa²⁵¹ em maio de 2011, Smirnoff lembrou que, naquele mesmo mês, *Rompecabezas* estava sendo exibido na Espanha. A equipe do periódico espanhol *Dias de Cine* havia realizado um vídeo sobre seu trabalho, comparando-o com a película anglo-americana *As horas*, de Stephen Daldry, e correlacionando-o à interessante seleção de outras produções que abordavam momentos de angústia existencial feminina²⁵². Na mesma ocasião, a diretora concordou que seu trabalho recebera certa influência de *Um teto todo seu* (*A room of one's own*), da escritora britânica Virginia Woolf, conforme ela dissera em entrevista concedida à Natalia Barrenha alguns meses antes:

*“A coisa fragmentada dos quebra-cabeças é muito parecida ao pensamento de grande parte das mulheres e, principalmente, das mães, que não têm uma linearidade, não se centram em apenas uma coisa. Elas sempre estão observando ao redor, matutando se o marido foi pegar as crianças na escola, se têm que passar no supermercado, o que vai ter para o almoço, olha que bonita a sua bolsa... todas essas coisas estão convivendo. É como um sobrevoar. E é isso que faz com que uma mulher faça as tarefas de casa e que seus filhos permaneçam vivos! Ela está obrigada a prestar atenção em diversas coisas ao mesmo tempo”.*²⁵³

As mulheres escreviam mais romances e não tratados ou poesias, constatara a personagem de Virginia Woolf em seu percurso pela biblioteca da imaginária universidade de Oxbridge. Talvez porque elas nunca tivessem meia hora para chamar de sua, concluíra cogitando também que tal situação se devia ao modelo de família da classe média inglesa no século XIX, cujas casas dispunham apenas de uma sala de estar comum, e era justamente aí que as mulheres escreviam, interrompidas pelas pessoas que por ali passavam, e ora ou outra tendo de esconder seus rascunhos não muito recomendados para as chamadas senhoras de família. Um sobrinho de Jane Austin, por exemplo, em um livro de memórias, poderia questionar como ela escrevera tudo aquilo sem um espaço próprio. Provavelmente na sala de estar, sendo interrompida muitas vezes, constatou.

Um teto todo seu foi escrito por Woolf em 1929 – apenas nove anos após as mulheres conquistarem o direito ao voto na Inglaterra. Considerada ainda hoje um expressivo grito de liberdade feminista, essa obra problematiza os impedimentos e interrupções interpostos às mulheres na produção literária ou científica da época. Por meio de sua escrita marcada pelo gênero, Woolf

²⁵¹ WOOLF, Virgínia, 1929, p. 86

²⁵² Entrevista à pesquisadora realizada no café Britânico, bairro de San Telmo, Buenos Aires, em maio de 2011.

²⁵³ “As regras do jogo”. Entrevista a Natalia Barrenha. Op.Cit.

produziu sentidos contrários aos regimes de verdade estabelecidos e respaldados institucionalmente/socialmente, percebidos depois por Deleuze como um devir capaz de impregnar a cultura masculinista:

Quando se interroga Virginia Woolf sobre uma escrita propriamente feminina, ela se espanta com a idéia de escrever “enquanto mulher”. É preciso antes que a escrita produza um devir-mulher como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis. [...] A única maneira de sair dos dualismos, estar-entre, passar entre, intermezzo, é o que Virginia Woolf viveu com todas as suas forças, em toda sua obra, não parando de devir. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 68-69)

A história imaginada por Smirnoff, como ela mesma relata, dialoga com a escrita feminina de Virginia Woolf que, diante das sucessivas interrupções às quais as mulheres estão submetidas na esfera familiar, anuncia a necessidade de elas terem “um teto todo seu” como pressuposto para investir e/ou concluir seus processos de criação. Um teto que, nesse caso, tem a ver com o cuidado de si mesma, que envolve o tempo do pensamento e da expressão da subjetividade.

Rompecabezas não é, no entanto, mais uma história de submissão, em que as mulheres limitam-se a fazer pudins, costurar meias, tocar piano ou bordar sacolas - como ironizara Woolf sobre as tarefas femininas que as distanciavam da escrita²⁵⁴. Smirnoff não descarta a dimensão das sujeições às normas de gênero explícitas em sua obra, mas explica que esse não foi seu objetivo com o filme, senão apontar para as possibilidades que as pessoas conseguem criar nas condições mais ínfimas e aparentemente imutáveis. Ela ressalta que, apesar de a Argentina ainda ser um país machista, com muitas mulheres vitimadas pela violência de gênero (como acontece em grande parte da América Latina), elas não aparecem no filme como tema principal, mas como ideia de fundo. Assim, sua intenção foi abordar a relação da personagem consigo mesma, na direção de seus impedimentos subjetivos, mais do que expor a questão da hierarquia propriamente dita:

*“Creio que o problema são as prisões cotidianas, não são as de fora, mas aquelas construídas por cada uma. Então o problema da minha protagonista não é o que pensam dela, mas o que ela pensa de si mesma, do que ela se priva e do que ela se permite.”*²⁵⁵

²⁵⁴Idem

²⁵⁵Entrevista concedida à pesquisadora. Op.Cit.

O gosto pelo passatempo que nomeia o filme não determina o total atrelamento da personagem àquele presente de aniversário nem ao espaço doméstico. À medida que adquire o tempo para si com as pausas para o quebra-cabeça, Del Carmen inicia também uma expansão subjetiva, perceptível na composição das cenas seguintes fora de casa. Se antes a sequência dos planos compunha um aspecto escuro e sombrio – no qual a personagem estava sempre envolta por paredes, portas, cercas e pessoas às quais se obrigava a dar atenção, no decorrer da narrativa há uma modificação proposital. Quando Del Carmen sai em direção ao trem que liga o subúrbio onde mora com o centro da capital argentina, a abertura da câmera e a luminosidade do dia nos convocam para, juntamente com a personagem, adentrar uma nova perspectiva, do lado de fora, experimentando a sensação de liberdade e amplitude (Imagem 37).

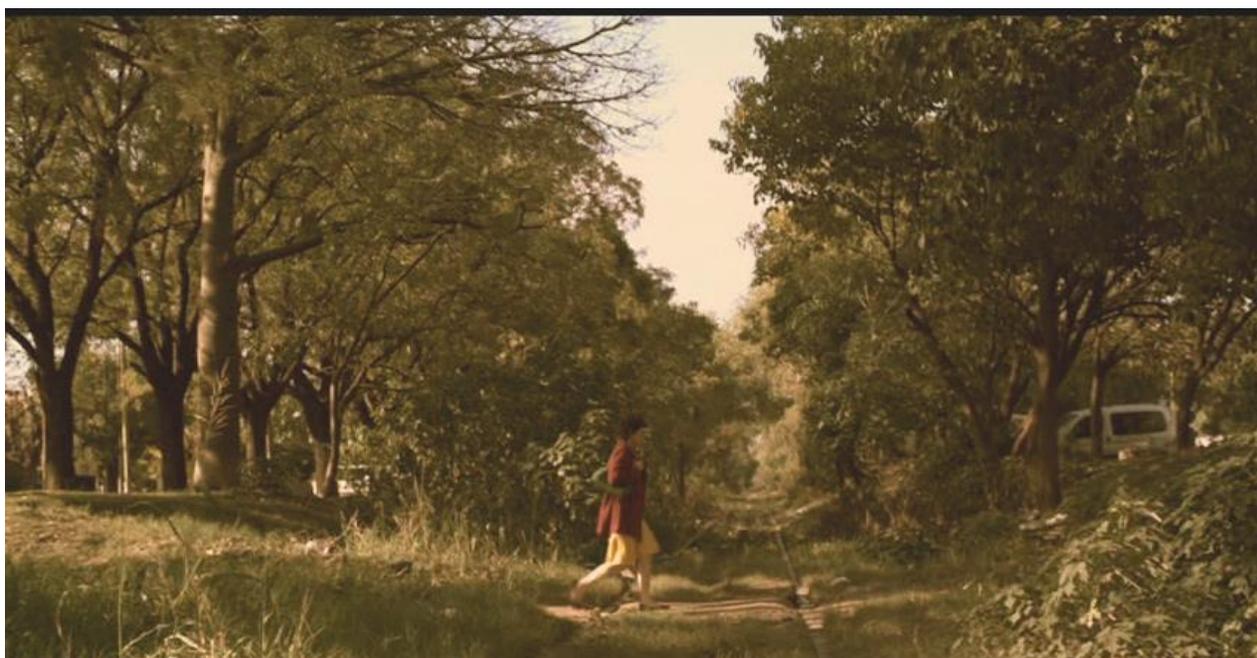


Imagem 37 - No trajeto para tomar o trem entre o subúrbio onde mora e o centro da capital, Del Carmen adentra espaços abertos e iluminados que remetem à ideia de expansão e liberdade. Cena do filme *Rompecabeças*.

No percurso até a loja especializada em quebra-cabeças, cujo endereço consegue sutilmente com a tia a lhe presenteara com o jogo, a personagem movimentava-se agora a largos passos pelas ruas, com o balanço do trem, misturando-se com a multidão, e, já na loja, deslumbra-se com a quantidade de jogos, de todas as cores e tamanhos. São caixas que indicam mil, duas mil peças - um tesouro que coloca um largo sorriso no seu rosto, até então ausente desde o início da narrativa.

Após a aquisição dos jogos, Del Carmen detém-se diante de um anúncio improvisado, feito por alguém chamado Roberto, que procura companhia para um torneio de quebra-cabeças. Ao entrar em contato com o responsável pelo anúncio, a personagem começa a construir relações a partir de suas paixões e afinidades, algo que acontecia antes como obrigação familiar. Sua comunicação com o anunciante acaba por ser realizada com a mediação da atendente de um locutório - uma vez que ela mesma não possui endereço de *e-mail*, o que a evidencia como uma figura deslocada em um mundo tecnológico. “ - *Sou muito boa no assunto e posso ter utilidade*”, segue ditando a mensagem a ser enviada. Ao perceber que a atendente não a compreende, ela justifica-se: “ - (...) *em um dia armei um quebra-cabeças de mil peças*”, exhibe-se em um misto de simplicidade e orgulho.

Del Carmen acaba conhecendo Roberto, um milionário metódico que vive em um casarão de arquitetura histórica. Conhecedor de aromas, sabores e, principalmente, quebra-cabeças, ele a convida a treinar em sua casa para o campeonato nacional, cujo prêmio seria uma viagem à Alemanha, onde se realizaria a competição mundial. Essa empreitada a leva a realizar o mesmo percurso de trem duas vezes por semana em um clima de clandestinidade, pois omitira o fato para a família mediante a desculpa de que estava cuidando de uma tia recém-operada. Essa omissão para Smirnoff compõe o processo de individualização da personagem em busca de um espaço próprio:

*“Ela descobre algo novo de si mesma. Ela descobre uma paixão que a leva a descobrir algo desconhecido que até então ela não sabia. E pra mim também é fundamental ter segredos das paixões. Elas são muito frágeis e às vezes têm que ser ocultadas para que possam ser vividas. Por exemplo, se em algum momento criticassem à María del Carmen por montar quebra-cabeças, ela não ia mais poder fazer isso – a única maneira de fazer era ocultando, e por isso toda a mentira. E além disso, não há nada mais divertido do que as mentiras, não?”*²⁵⁶

Montar quebra-cabeças torna-se uma atividade à qual a personagem vai dedicar toda sua atenção no decorrer da narrativa, mesmo tendo claro que não iria à viagem, caso ganhasse o prêmio. Nesse processo, seu esposo Juan (Gabriel Goity) e os dois filhos já adultos começam a estranhar a mudança repentina da mãe: ela atrasa a comida, se esquece de comprar o queijo, passa horas do dia distante, juntando as peças dos jogos. O filho mais novo é o membro da família mais próximo da personagem, à medida que se distancia dos valores sociais e familiares: é mais destituído dos códigos masculinos, adepto do vegetarianismo e da culinária, e tem por objetivo de vida uma viagem a Índia, com a namorada.

²⁵⁶ “As regras do jogo”. Entrevista a Natalia Barrenha. Op.Cit.

Para Smirnoff, o problema de Del Carmen não está exatamente no fato de sua permanência na atividade doméstica, mas no distanciamento de si mesma enquanto se dedicava ao funcionamento da casa e ao cuidado com o outro. Nesse sentido, a personagem:

“É uma mulher que tem essa condição de se realizar dando-se aos demais. O que acontece é que isso tem um custo alto de falta de realização em um plano mais pessoal, não porque sua vida foi horrível, porque ela pode até ser feliz com sua família, se completando na alegria dos demais...A descoberta do quebra-cabeça veio como algo que lhe faltava, e assim ela começa a entrar em um universo que não pode conter, uma vez que tudo o que a tem reprimido era ela mesma.”²⁵⁷

A poética feminista no filme de Smirnoff pode, assim, ser alinhada à perspectiva foucaultiana do cuidado de si, que seria um ascetismo, não no sentido da renúncia, mas algo como “o exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir certo modo de ser” (FOUCAULT, 2006a, p. 265). Foucault desenvolve o tema do cuidado de si a partir de suas análises sobre o pensamento filosófico greco-romano na Antiguidade, que teria priorizado, durante aproximadamente oito séculos, a ética como prática racional da liberdade, cujo eixo repousava no imperativo “cuida-te a ti mesmo” (Ibidem, p.268). Nesse sentido, cuidar de si implicava conhecer a si mesmo e também cuidar dos outros, embora o primeiro tenha prioridade na análise do filósofo, pois, como ele mesmo explica, “não se deve fazer passar o cuidado dos outros na frente do cuidado de si; o cuidado de si vem eticamente em primeiro lugar, na medida em que a relação consigo mesmo é ontologicamente primária” (Ibidem, p. 271).

A experiência das antigas práticas de si encontradas por Foucault foram escamoteadas com o advento do cristianismo e das formas jurídicas. As análises sobre ela servem de inspiração para interrogarmos as relações dos indivíduos com a verdade e vislumbrarmos modos de viver mais livres, apesar dos discursos médicos, políticos e religiosos que interpelam os sujeitos nas sociedades contemporâneas. Nessa direção, Rago (2008, p. 166) lembra que também as questões feministas encontraram guarida em tais análises, pois o leque de problematizações aberto por Foucault, ao trazer elementos para interrogar os códigos dominantes e para a construção de novos modos de subjetivação, convergiu com os objetivos da política feminista.

Se a insegurança ante a independência dos filhos compõe as angústias de mulheres como Maria Del Carmen, é possível ver a dissipação gradual de seus temores em cenas como o momento

²⁵⁷ Entrevista concedida ao *Dias de cine*. Op.Cit.

em que ela propõe ao marido um fim de semana em Chascomús, a fim de empreender a venda de um terreno, na intenção de ajudar os filhos a adquirirem suas casas. Na mesma viagem ela revela a Juan que irá participar de um concurso de quebra-cabeças, e quando ele como resposta cai em uma gargalhada incontrollável, ela o desafia, impondo-se como uma pessoa de vontades e desejos próprios. Como propôs Smirnoff, ali a protagonista já havia iniciado o princípio de sua autodescoberta e estava mais segura, podendo confrontá-lo em suas escolhas, algo que, em outro momento, a teria destruído.²⁵⁸

É possível dizer, ainda, que *Rompecabezas* dialoga com o que Betty Friedan, na década de 1963, chamou de “mística feminina” – em sua imposição de opor casamento e profissão - ao distanciar a personagem do imaginário da dona de casa ideal, sem, no entanto, fazer do “mal sem nome” o centro do seu conflito ²⁵⁹. Sua história não passa pelo investimento em uma libertação, mesmo porque a diretora não acredita que a personagem estava presa às atividades domésticas ou que vivia a contragosto realizando tarefas que lhe causavam aversão. Sua abordagem vai por outra perspectiva, constituindo-se em uma história minimalista, que investe no tempo do cuidado de si como possibilidade de pequenas transformações, que ao iniciar no âmbito subjetivo tem o poder de afetar aqueles/as que estão ao seu redor e, ainda, aquelas/es que recebem a mensagem do filme. Na contramão dos ideais românticos hollywoodianos, o filme vai ao encontro dos passos sugeridos por Friedan às mulheres que vivem a cena doméstica para traçar um novo plano de vida; dentre eles estaria “encarar o casamento como ele de fato é, pondo de lado o véu de *glamour* imposto pela mística feminina” (FRIEDAN, 1971, p. 294).

Apesar de acabar envolvendo-se rapidamente com o parceiro de jogo na noite em que vencem a competição, a personagem não é interpelada por discursos românticos ou por ideais de amores salvacionistas. Ela não vai para a Alemanha, assim como se despede do mundo luxuoso do colega, do qual ela nunca fizera parte realmente. Para a diretora, a ideia era que a personagem

²⁵⁸ Em entrevista à pesquisadora. Op.Cit.

²⁵⁹ Profundamente incomodada após um encontro com ex-colegas do Smith College, quando constatou que suas antigas companheiras de escola haviam se tornado donas de casa insatisfeitas, Betty Friedan desenvolveu uma pesquisa a fim de perscrutar o fenômeno que ficou conhecido por meio da imprensa da época como “mal sem nome” - que seria essa insatisfação ou sentimento de incompletude das donas de casa norte-americanas após o retorno ao lar com o evento do pós-guerra. Interrogando os discursos midiáticos da época, que atribuíam o problema a eventos superficiais e reforçavam a patologização das angústias femininas, utilizou-se das entrevistas com as mulheres que vivenciavam tais crises, identificando, então, a “mística feminina” como a principal causa de tais problemas. A mística feminina consistia no ideal da mulher sadia, bonita, educada que “dedicava-se exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, encontrando assim, sua verdadeira realização feminina”. (FRIEDAN, 1971, p. 19).

pudesse se reinventar com o que ela mesma construía no decorrer da vida e que, de alguma forma, a fazia sentir-se segura:

*(...) A mim me parece que ela era feliz em sua casa. O que acontece é que ela precisava de espaço, que teve uma crise, algo que irá passar. Assim ela decide pela vida que é verdadeira, sem muita complexidade. Viver com alguém não é fácil, o amor não é fácil, não é um namoro - que é apenas uma fase passageira. Para mim o envolvimento dela com o milionário nunca aconteceria, sempre foi totalmente falso.*²⁶⁰

Para Smirnoff, o que lhe chama a atenção são as histórias simples, cotidianas, os detalhes, que sempre possuem uma grandeza pela importância das conexões que proporcionam, inclusive com suas próprias experiências. Poetizar a simplicidade cotidiana de uma dona de casa de 50 anos é relatado por ela como um repensar sobre si mesma, seus valores e prioridades, que passam pela reelaboração do ideal de feminilidade e pela mudança de concepção sobre a vida, que vão interpelando as mulheres com o passar da idade, o que as leva a eleger algo novo a partir do que já existe:

*(...) Aos 30 eu passei a desfrutar da totalidade das coisas, com calma. E observando a mim mesma fico imaginando as mulheres de 50 e essa mudança. Ainda me preocupa ou me sobrevoa a ideia de ser linda, não ser linda, ou de ser gorda ou não ser gorda, enquanto as mulheres de 50 começam a pensar em outros assuntos, pois já viveram certas coisas, já se foi a ansiedade, já se passou pela decadência. Parece-me que é outra sabedoria. Mas, uma dona-de-casa nesta idade me parece que está submetida a algo que podemos chamar de trágico, não? Pois está condenada que, faça o que faça, as coisas vão se modificar: os filhos vão embora. Ela não pode mudar o rumo das coisas, é uma predestinação infalível. E eu acho muito interessante as personagens diante disso: o que fazem com o que não podem evitar. Uma das opções é entrar em crise profunda. Lembro-me que Lucrecia Martel me contou que grande parte das mulheres de 50 anos em Salta (...) ficavam loucas, porque suas vidas se desarmavam. Eu acho que ante essa mudança elas devem ver uma oportunidade de eleger algo novo, e assim transformar algo profundo de si mesmas.*²⁶¹

²⁶⁰ Entrevista à pesquisadora. Op.Cit.

²⁶¹ “As regras do jogo”. Entrevista a Natalia Barrenha. Op.Cit.

4.4. Práticas de liberdade por entre as sendas da memória

“O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilegio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2008, p.224). Essa máxima benjaminiana aponta para as últimas considerações deste capítulo, que tem como pano de fundo as minúcias da memória feminina e seus usos para um presente mais ético.

Como proposto por Irigaray (1985), o feminino pode ser lócus de potência criadora, pois é exterior ao masculino molar²⁶², sujeito definido, cristalizado. A história das mulheres tem, portanto, esse papel: interrogar as narrativas sobre o passado, em seus pressupostos universalizantes e masculinos, produzindo sentidos para um presente que não cessa de assistir às idas e vindas dos conservadorismos. O diálogo entre as teorias feministas e o pensamento foucaultiano - em suas escavações por outros modelos de existência para a construção do presente - corteja a liberdade, sendo um delicado nutriente para a poética feminista, com a qual seguimos para alinhar os vínculos afetivos entre os filmes aqui analisados.

Ismail Xavier, na análise do filme *O sertão das memórias*, de José Araújo, sugere que o cineasta estetiza a experiência, reservando ao cinema o papel de embelezar a memória (XAVIER, 2000, p. 123). Assim, podemos pensar o trabalho realizado pelas diretoras dos filmes aqui analisados como movimentos rumo a uma poética feminista e, também, em direção à potência criativa da memória.

As vivências da personagem Fausta, no filme de Cláudia Llosa, podem ser consideradas como práticas de si diante da memória traumática sobre o conflito armado peruano. A elaboração para além do excesso de passado é narrada como algo que não pode acontecer senão por meio do exercício de si no constante contato com o outro. Conversando sobre a veracidade da história de Fausta, a diretora diz que a personagem é uma criação poética a partir do peso do passado que paira sobre a sociedade peruana após a violência do conflito armado:

(...) em grande parte isso é retirado da realidade e outra parte da história é criada por mim; eu queria retratar a Fausta e a libertar pela ficção também. Parte da realidade, mas também tentando concebê-la

²⁶² Por molar, Deleuze e Guattari compreendem uma segmentaridade dura, cristalizada nas pessoas, nas instituições, na macropolítica, nos aparelhos, nas organizações e nos comportamentos. (DELEUZE e GUATTARI, 1996)

*livremente, comecei a construir a personagem. Não existe Fausta, estamos criando pela primeira vez (...)*²⁶³

O processo criativo de Llosa aproxima-se, assim, de considerações como as de Milos (MILOS, 2000, p. 41), quando ressalta que “superar a oposição antagônica entre esquecer/recordar supõe encontrar uma maneira libertadora de construir a memória”, de modo a permitir, portanto, ir além da preocupação com o futuro, não desprezando a coragem de se perceber no presente. Como bem perceptível nas palavras de Rago (2010a, p.162):

Relembrar o passado, especialmente quando traumático, traduzi-lo em palavras para o outro é uma maneira de processar a experiência, viver o luto, redimensionar o acontecimento, atribuindo-lhe novos sentidos, organizando aquilo que parece confuso, caótico e que insiste em ser lembrado .

O desfecho de *La teta asustada* segue essa perspectiva. Após o casamento da prima, enquanto as mulheres da família dormem juntas em um cômodo improvisado, Fausta é acordada abruptamente pelo tio que lhe tapa a boca e o nariz, impedindo-a de respirar: “Respira! Veja como quer viver! Você quer viver, mas não se atreve!” diz ele entre lágrimas e soluços. Ofegante e, tomada por um súbito impulso de vida, ela corre em direção à casa de Aída, que a havia usurpado, não lhe entregando as pérolas prometidas em troca de sua música que lhe possibilitara retomar o sucesso como pianista.

Em meio à tênue luz da aurora - que propicia uma ideia de renascimento, a personagem surge em um plano aberto por entre os imponentes cerros andinos. Atravessa rapidamente a distância entre a periferia onde mora e o bairro nobre onde no momento a ex-patroa dorme após o sucesso do concerto que lhe devolvera a fama. Com a beleza ressaltada pelo vestido azul da festa ela enfrenta o medo de andar sozinha e, determinada, adentra o quarto de Aída, desafiando a imagem do militar que antes a imobilizava (Imagem 38), pondo-se a recolher as pérolas prometidas por Aída, uma a uma. Nesse momento ela retoma a vida que lhe fora roubada duplamente: pela colonização e pelo conflito armado ocorrido em seu país mais recentemente.

²⁶³ Entrevista a *Cajá Mediterraneo*.



Imagem 38 – Fausta retorna à casa de Aída, e, desafiando a fotografia do homem com trajes militares que lhe apavorara anteriormente, recupera as pérolas roubadas que ganhara em troca do seu canto. Cena de *La teta assustada*.

Ao abrir o portão da casa de Aída, que a separa do movimento da cidade, Fausta desfalece na intensidade do seu momento de coragem, sendo encontrada pelo jardineiro Noel, ao qual pede entre soluços: *tirem isso de dentro de mim!*. Embora, aparentemente, o que adoce Fausta é a batata que amadurece em suas entranhas, o que ela desesperadamente tenta se livrar é do peso da memória traumática que a imobiliza, que a impede de viver o presente.

Com as pérolas recuperadas, e livre do “mal” que a aprisionava após a cirurgia de retirada da batata que havia se ramificado em seu interior, Fausta pode agora levar o corpo da mãe para ser enterrado na aldeia. No caminho ela vê o mar e pede ao tio que pare o carro. Põe-se a carregar esse “corpo-memória” sobre os ombros até a praia, em uma cena filmada em plano aberto, que reduz radicalmente a materialidade das personagens em relação à imensidão de areia e água, não rara característica das praias peruanas (Imagem 39).



Imagem 39 – Fausta carrega o corpo-memória de Perpétua até o mar. Cena do filme *La teta assustada*.

A última cena do filme é um momento de contemplação. Diante das águas, Fausta coloca os restos de Perpétua enquanto profere sugestivo canto: - *Olha o mar, mãe, olha o mar...* Dessa maneira, a personagem não elimina sua memória completamente - significada pelo corpo inerte da mãe. Ela está aberta aos fluxos da memória, capaz agora de dialogar com ela, sem, entretanto, permanecer imobilizada pelo peso do passado. A simbologia da água adentra a cena como sugestão de renascimento, colocando a personagem por entre fluxos de intensidade saturados de agora. Esse movimento foi central na filosofia de Bachelard, que em diálogo com o mobilismo heraclítico concluiu que

(...) Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório. é a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser de vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente" (BACHELARD, 1989, p. 07)

Em sintonia com essas proposições, Raschia busca trabalhar, de maneira poética, a dor de suas memórias juntamente com o grupo de amigas com o qual dividiu o cárcere em Vila Devoto durante o último regime militar argentino. O centro de detenção é hoje em um espaço de memória, onde a diretora retorna pela primeira vez décadas após deixar a prisão, a fim de realizar a filmagem para o documentário. Ela revive os episódios traumáticos por outra perspectiva temporal e espacial: “(...) *O que reconheço são essas janelinhas que davam para o porão onde estivemos presas em 1975. Que bom vê-lo de fora!*” (Imagem 40)



Imagem 40 – A diretora Cristina Raschia retorna ao antigo centro de detenção em Vila Devoto, onde esteve presa durante um período da ditadura militar argentina. O lugar atualmente foi transformado em um centro cultural da memória. Cena do documentário *Memorias de un escrito perdido*.

A rememoração do cotidiano no centro de detenção, por meio do escrito de Loprete, possibilita a cada uma daquele grupo de sobreviventes reelaborar a própria vida mediante o confronto entre suas memórias e as experiências possibilitadas por meio das amizades construídas sob as incertezas da vida suspensa no cárcere. Uma leitura difícil, que implica, também, vivenciar novamente as feridas que se pensava cicatrizadas. Cada uma delas lidara de maneira diversa com aqueles registros.

Maria conta que começou a ler sem parar, no avião, no carro, em casa, não podia parar de ler e teve a impressão que havia querido escrever aquilo. Já Raschia conta que “*demorou uma eternidade*” para passar da primeira folha, pois, imobilizada pela emoção, não conseguia avançar. Alba Tello disse ter começado a ler as memórias de Loprete várias vezes e sentia como se tudo o que foi vivido dentro de Devoto retornasse. Assim, ela parava e retomava a leitura, porque era como se tudo voltasse de novo, era perceber que “*todas as feridas que a gente acha que estão cicatrizadas, não estão não*”.

Por entre a dor e a alegria do reencontro, o grupo de amigas compartilhava um sentimento: a gratidão pelo investimento de Loprete em guardar detalhes de cada uma delas em seus escritos, como o reconhecimento de Cristina em seu depoimento emocionado:

*“Eu demorei um ano para ler isso. Ficava até discutindo com Graciela. Não, não! Não sei se isso era tão assim...Começava a chorar... Os detalhes da vida cotidiana, escritos com tanto amor... Ninguém descreveu com a perfeição que Graciela fez; como nos comportávamos ou como era a vida dentro do presídio...E sobretudo o afeto. Nós temos que reconhecer que os laços afetivos que foram gestados dentro desse pavilhão é uma coisa meio mágica...”*²⁶⁴

No processo de elaboração de si ante os escritos de Loprete, elas concluem que, diante daquela terrível experiência, haviam desenvolvido relações intensas de apoio mútuo e construído um aprendizado para a vida, que era o exercício da convivência e da amizade, algo que possibilitara a preservação da integridade física e emocional durante o tempo no cárcere.

A convivência cotidiana entre mulheres em um contexto de vulnerabilidade expôs a importância da disciplina de luta, mas principalmente de seus limites, uma vez que não foram suficientes no âmbito das relações pessoais e afetivas. Como ressalta Raschia, “*o refúgio no ‘corpo’ coletivo feito de normas e subordinações atentava nesses casos contra a consolidação de um corpo mais amável e protetor, construído desde o afeto e a compreensão*”.²⁶⁵

Os detalhes das memórias de Loprete servem hoje de matéria viva para dialogar com os registros da história. Convidam para uma dança com o passado, cujo ritmo nos permite adentrá-lo pela ótica do afeto. Sua narrativa autobiográfica descreve as minúcias de um tempo em constante atualização diante dos esforços de intelectuais, organizações e artistas. Graciela conseguiu traduzir

²⁶⁴ Do documentário *Memórias de um escrito perdido*.

²⁶⁵ RASCHIA, 2011, Op.Cit, p. 4-5 (Tradução da autora)

em palavras as mais sutis sensações vivenciadas nos longos momentos em companhia das colegas de cárcere, como a descrição do momento de sua chegada a Vila Devoto:

Inês me proporcionou uma toalha, sabão, roupa íntima. Me mostrou o banheiro: - O buraco do lado esquerdo está entupido, o chuveiro é elétrico, feche-o por um momento depois de desligar o interruptor que a água vai esfriando. Essas sandálias de borracha são para uso de todas (...) Quando saí do banheiro minha cama estava fechada e Inês se despediu com um beijo (...) Senti sobre a pele o lençol de algodão grosseiro como se fosse um fio finíssimo. Via os vinte vultos das mulheres dormindo na penumbra, escutava sua respiração. Senti-me inteiramente feliz.²⁶⁶

São pormenores como esses que levaram Raschia a refletir em *Memórias de un escrito perdido* sobre o resgate dos gestos que constroem a história a partir da vida cotidiana. Detalhes aparentemente sem importância, mas que, em situações limite como aquela experimentada por elas na década de 1970, diziam respeito à capacidade de suportar a realidade e, posteriormente, servirem de ingrediente no recomeço da vida, entre rupturas e continuidades ²⁶⁷.



Imagem 41 – O grupo de amigas, ex-presas políticas, que dividiram o cárcere de Vila Devoto, na capital argentina, conversam sobre suas impressões sobre o passado, em diálogo com as memórias que integram os escritos de Loprete. Cenas de *Memórias de un escrito perdido*.

²⁶⁶ Memórias de una presa política 1975-1979, Loprete, 2006: 23

²⁶⁷ RASCHIA, 2011, Op.Cit.

O documentário se desenvolve em uma roda de conversa entre amigas durante uma tarde ensolarada. O cenário é uma varanda, circundada por plantas singelas, que inspiram simplicidade, assim como os objetos dos quais se servem: cadeiras de plástico, toalha florida, chaleira, cadernos amarelados, tudo contribuindo para compor um clima de informalidade, próximo também de suas convicções políticas do passado (Imagem 41). Por entre risadas, lágrimas e recordações, elas fazem das lembranças matéria para a elaboração do presente, muitas vezes apreendido como um grande vazio após a experiência latino-americana entre as décadas de 1960 e 1980. A militância política é hoje um tema que carece de cuidado, para o qual a reminiscência é indispensável, como no caso das amigas de Vila Devoto, que fazem seu papel ao constatarem que, em suas experiências traumáticas:

*As delicadas redes tecidas desde a subjetividade e as próprias debilidades assumidas como tais, com uma imprescindível cota de humor, resultaram mais sólidas que o aço das estátuas e, como a água, invencíveis.*²⁶⁸

Água que é, também, veículo para praticar o cuidado da memória, como fazem as mulheres das comunidades afro-venezuelanas ao preservarem a prática do tambor de água por quase meio milênio, apesar da violência do processo colonizador. Esse cuidado inspirou o documentário de Clarissa Duque, que junto com a bailarina Tatiana Gomez, construiu uma ponte, por intemédio da linguagem cinematográfica, entre aquelas experiências na Venezuela e os ritos praticados por mulheres de etnias africanas da região de Camarões.

Duque e Gomez realizam a devolução do documentário para as mulheres das comunidades venezuelanas que lhes despertaram o interesse pelo rito – o momento de exibição do vídeo compõe também o final da narrativa, invertendo, assim, a relação das protagonistas com a cena. Elas podem expressar suas impressões sobre o encontro facilitado pelo trabalho da diretora e vivenciado através da tela. Momento que é uma abertura para a politização do lugar das mulheres negras na cultura local, a partir da experiência diaspórica.

Mais que proporcionar a identificação com um local de origem, o documentário lhes oferece ferramentas para perceber também as singularidades que podem emergir desse encontro ancestral, pois, como indivíduos e grupos únicos, elas foram capazes de gerar novos sentidos para o presente ao perpetuarem a experiência dos tambores e o tempo de sua narração. A exibição do documentário para as comunidades que o inspiraram compõe sua finalização (Imagem 42). O relato de uma

²⁶⁸ Idem

senhora, após acompanhar a viagem da narrativa, é uma bela expressão do deslocamento de sua experiência no tempo, propiciado pelas imagens em movimento:

(...) Não sabia que isso vinha da África. Eu me identifiquei porque creio no que elas sentem. Essas pessoas tocando traz uma emoção, porque quando alguém está tocando, a música lhe entra como uma energia. Nós não tínhamos visto isto desde que éramos jovens. Agora recordamos nossa juventude com esses tambores de água.²⁶⁹



Imagem 42 – meninas e mulheres de comunidade afro-venezuelana assistem ao documentário de Clarissa Duque sobre as práticas do tambor de água. Elas aproximam-se, assim, das semelhanças entre os ritos realizados localmente e em regiões africanas. Cena de *Tambores de água, un encuentro ancestral*.

Tarkovsky (1997, p.67) localiza o cinema como a arte mais próxima da memória. Sugere que, ao dominar o tempo, o cinema se torna uma nova musa. O documentário de Duque assume, então, esse papel: de entidade que transita entre o agora e o tempo do acontecimento, sendo, portanto, como a Mnemosine de Homero, capaz de conectar as práticas ancestrais realizadas por mulheres de uma etnia africana e as recordações de uma senhora afrodescendente na Venezuela. Ao transmitir os ritos ancestrais por meio de sua poética, trabalha, ainda, para que eles não desapareçam.

²⁶⁹ Do documentário *Tambores de água, un encuentro ancestral*.

- *Quando eu era muito pequena as mulheres tocavam, mas não cantavam. Agora vejo que na África cantam...é bonito* ²⁷⁰, comenta outra senhora após conectar-se com a narrativa por meio de suas memórias. Essa comparação expõe o movimento entre o agora e o passado próprio da relação com o cinema, capaz de produzir deslocamentos espaciais e temporais em quem vivencia as experiências ali contadas. Como nos ensinam as palavras de Tarkovsky (1997, p. 65),

Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, muito mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação.

A bailarina Tatiana Gomez, que representou o papel de diretora no documentário, permite-se viver o cotidiano das mulheres das diversas comunidades em várias situações, colocando-se como uma pesquisadora participante tanto durante a rotina de filmagem na Venezuela quanto na África. De volta à terra natal, ela busca transmitir a intensidade de suas vivências com a prática dos tambores de água junto às mulheres africanas, que, somadas as suas informações obtidas em pesquisas e entrevistas, acabam por resultar em uma relação diversa com o rito, que no seu caso, assume um aspecto militante e identitário:

“Esse saber é milenar, é ancestral, algo que está no corpo de vocês, na cultura de vocês, e que compartilham comigo. Para mim isso tem um valor incalculável. Eu creio que o tambor de água é uma dessas coisas importantes que temos na vida e que não podemos perder. É como um resumo de onde viemos, do que somos.” ²⁷¹

O investimento de Tatiana e Clarissa em registrar a prática dos tambores de água insere-se nesta pesquisa como uma política da memória feminina porque eles trazem para a linguagem cinematográfica os movimentos, sons e narrativas do passado, cuidadosamente guardados pelas mãos das mulheres negras como experiência sensível para o presente. São imagens que podem contribuir também para

Quebrar os ritos de ficcionalização da mulher negra, tecer outras dobras, desdobrar seus contornos e alinhavos, ferir as imagens viciadas são atos performados por esses textos, que desvelam, na rasura dos véus da tradição poética e ficcional, outras possíveis silhuetas do feminino corpo da negrura. (MARTINS, 1996, p.120)

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem.

Como ressaltado por Kaplan (1995, p.18), não se trata de abordar a filmografia de mulheres para tentar construir uma narrativa paralela à história tradicional masculina, mas de defender “a possibilidade da experiência sensual/física ser capaz de ‘abrir brechas’ no discurso patriarcal, deixando aberta uma possibilidade de mudança”. Essa é uma tarefa que perpassa a intenção deste trabalho, no qual se tenta construir aberturas possíveis por meio dos discursos cinematográficos dominantes, atravessados pela hierarquia de gênero.

É nesse sentido que a política feminista no filme de Natalia Smirnoff adentra sutilmente a narrativa, de forma silenciosa e muito preocupada com os detalhes. O tempo transcorre lentamente e há o esboço de uma política do silêncio, próximo ao que foi observado por Kaplan em sua análise sobre os filmes feministas europeus das décadas de 1970 e 1980, nos quais o silêncio foi observado por ela como estratégia de resistência feminina. Isso porque a questão colocada pelas feministas da época, segundo a autora, era driblar a linguagem masculina, identificada como um instrumento que aliena as mulheres de si mesmas (KAPLAN, 1995, p.136). Assim, as diretoras feministas independentes utilizavam da imobilidade e do silêncio das mulheres como resistência ao sistema patriarcal que operava também pela linguagem.

É possível identificar a influência da estética da diretora argentina Lucrecia Martel no trabalho de Smirnoff. *La mujer sin cabeza* (2008), por exemplo, cuja protagonista principal é interpretada também por Maria Onetto, encontra-se em uma espécie de suspensão temporal e espacial depois de um episódio acontecido logo no início do filme. Ela passa então a ser uma estranha no ambiente familiar e profissional, cindida pelo acontecimento que a desconectou do seu presente.

A personagem de *Rompecabezas*, ao vencer o campeonato, segue consolidando seu processo de construção de um espaço particular. Na simplicidade de sua vida suburbana ela não poderá ter uma sala de jogos equipada como a do ex- parceiro de jogo, mas pôde transformar o quartinho de despejo de sua casa em uma espécie de estúdio particular, livrando-se do caos que ali havia se estabelecido devido aos objetos sem uso acumulados durante anos. Ela passa a depositar paulatinamente os pertences que adquirira durante seu recente investimento em si mesma sobre a desgastada estante de metal, e desse modo vão se constituindo os objetos mais significativos para ela. A caixa decorada com a imagem de Nefertiti, o livro sobre o antigo Egito, os quebra-cabeças, a caixinha com a passagem para a Alemanha (viagem da qual ela desistira, mas cujos bilhetes são

válidos por dois anos) e o troféu conquistado no torneio compõem, agora, seu pequeno espaço de autonomia conquistado dentro da casa (Imagem 43).



Imagem 43 – A personagem Maria Del Carmen (Maria Onetto) admira seus pertences pessoais dispostos no quarto-refúgio que construiu como um espaço de autonomia possível. Cena do filme *Rompecabezas*.

O filme não trata, portanto, de grandes transformações, mas de pequenos gestos em direção ao cuidado de si, a relação com a verdade e a constituição da experiência, como discorrido por Foucault (2006a, p. 289) sobre a busca de uma ética pessoal em suas análises da moral greco-romana, que seria o centro de sua noção de estética da existência. Uma prática que seria muito menos a busca de uma verdade exterior latente, e mais “um exercício sobre si mesmo, através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir certo modo de ser” (ibidem, p. 265).

A poética de Smirnoff consiste, dessa maneira, em uma pequena experiência de liberdade. A diretora localiza-o, também, como um exercício sobre si mesma, que, na medida em que a escrita do seu roteiro foi possível após muitas tentativas de autoelaboração. O abandono do curso de engenharia de sistemas a poucos passos de sua conclusão, a opção pelo jornalismo que a consagrou, mas que também abandonou após um pequeno acidente automobilístico, que a fez pensar sobre a efemeridade da vida e a importância das realizações pessoais, compõem uma teia de acontecimentos

que foram decisivos para sua vida. Optando por profunda mudança em seu modo de vida, entrou para a faculdade de cinema, o que a levou para *sets* como assistente de direção e, após trabalhar com importantes nomes do cinema argentino, iniciou a escrita do roteiro do próprio filme, que de certa forma, passou pela estetização de si mesma, segundo narrou em entrevista:

*“Eu estava descobrindo o que era ser mãe, o que se revelou contatar algo profundo com a nossa própria mãe e fazer uma revisão de diversas coisas... e, principalmente, o fato de começar a brincar com seu filho e de repente começar a brincar com todos; se comunicar de outra maneira – em linguagem normal não há relacionamento, sobretudo quando temos um neném. E isso despertou tudo que era a brincadeira, o jogo, e do que significa brincar, porque para mim ser adulto e ser responsável está muito embebido de coisas alheias que nos faz perder a capacidade de jogar e de nos desordenarmos. Ao jogar, estamos um pouco mais livres. Tiramos as angústias das crises. E eu gosto de explorar essa ideia.”*²⁷²

Nesse sentido, os percursos da personagem Maria Del Carmen compõem a poética feminista no filme de Smirnoff ao emergirem como abertura aos aprisionamentos que perpassam a constituição do sujeito feminino nas sociedades impregnadas também pelos discursos que apostam na meritocracia, estabelecendo a figura das mulheres como incansáveis profissionais bem-sucedidas, sem questionar o projeto de sociedade que nos tem sido imposto pelo acirramento do capitalismo, sob o qual acabamos nos tornando “empresas”, vigiadas por nós mesmas/os²⁷³.

A personagem distancia-se, portanto, das qualidades valorizadas nas “sociedades de controle” (DELEUZE, 2008, p. 220). Embora permaneça na família, sua inadequação expõe também a crise pela qual passa essa instituição, como qualquer outro “interior”: profissional, escolar, entre outros espaços institucionais, que integram um contexto de seres humanos “endividados”, nunca suficientemente bons diante do modelo ideal de “cidadão”.

Em sua saída possível, Del Carmen desobriga-se: da esposa e mãe ideais, da vencedora da competição, da amante do milionário. Ela busca apenas um espaço reservado para dispor das memórias acumuladas, para montar quebra-cabeças ou para simplesmente desfrutar de alguns momentos de contemplação como sugere a amplitude da última imagem do filme (Imagem 44).

²⁷² Entrevista a Natalia Barrenha. Op cit.

²⁷³ Utilizando-me da discussão de Deleuze sobre as sociedades de controle. DELEUZE, 2008, p. 03.



Imagem 44 – A personagem Maria Del Carmen (Maria Onetto) desfruta dos silênciosos momentos consigo mesma em seu exercício do cuidado de si. Cena de *Rompecabezas*.

Os filmes aqui analisados esboçam, cada um a sua maneira, narrativas e imagens que compõem a poética feminista no cinema. Valendo-se das minúcias das memórias femininas, suas diretoras interrogam a lógica das sociedades patriarcais e capitalistas, propiciando alguns lampejos de afetividade, sororidade e possibilidade de criação de outros modelos de existência, com vistas a um presente mais filógino (Rago, 2001) e sem fascismos.

Considerações finais

Esta pesquisa não pretendeu definir o que vem a ser “o cinema latino-americano feito por mulheres”, nem tampouco analisar o valor artístico dos filmes para ela selecionados. Consistiu em um esforço por traçar uma cartografia entre diferentes trabalhos, integrando filmes, teorias e festivais, onde pudessem ser identificados alguns elementos da poética feminista, entendida por Vianna (2009, p.02) como política que diz respeito a toda discursividade empreendida pelo sujeito feminino que visa à contestação das hierarquias e estereótipos entre os gêneros.

As tentativas de identificação de poéticas feministas no cinema de mulheres latino-americanas esbarraram com a necessidade de alguns cuidados, tendo em vista que esse é um tema pouco abordado no Brasil e que não prescinde do uso de categorias em disputa. Assim, o primeiro investimento desse trabalho foi realizar uma discussão teórica que sintetizasse o percurso das teorias feministas de cinema e seus desdobramentos na América Latina. Para tanto, foi necessário trazer à luz outras questões teóricas são lhes são intrínsecas: a) o problema da autoria feminina, que tropeça no risco da naturalização da diferença sexual criticada pelos feminismos; b) a ideia de sujeito-autor – que, como problematizado por Foucault, emerge sempre em relação a uma formação discursiva, e que, portanto, não pode ser pensado como um indivíduo com plena autonomia sobre sua obra. Ele é, antes de tudo, alguém que não existe fora da linguagem. Dessa discussão resulta que as abordagens sobre a autoria feminina no cinema devem caminhar menos na direção de um ato inaugural que surge a partir de um sujeito pré-existente e mais como uma estratégia de resistência que, ao identificar outras estéticas e narrativas, movimenta o discurso masculino dominante em suas repetições.

Outro cuidado tomado nessa empreitada foi destituir a noção de cinema latino-americano de certa carga essencialista identitária, lembrando que é impossível restringir o conjunto das produções cinematográficas realizadas em determinada região sob uma única perspectiva; é apenas possível apontar aproximações e distanciamentos entre os trabalhos, atentando sempre para o contexto histórico e sócio-político no qual estão inseridos. Nessa discussão, tornaram-se fundamentais as abordagens desenvolvidas por autoras e autores alinhados às teorias pós-coloniais, como Mignolo (2007), Walsh (2007), Quijano (2005) e Dussel (2005), que propõem a descolonização do pensamento, lembrando que a produção artística e acadêmica não é descorporificada - desracializada

e dessexualizada, sendo importante, portanto, demarcar o lugar de onde se fala. Assim, a contextualização do tema do feminismo no cinema com foco na América Latina foi pensada como um exercício para visibilizar a produção de imagens e de conhecimento feminista na perspectiva da colonialidade, que como propõem esses/as autores/as, integra um projeto de existência muitas vezes negado pela modernidade europeia.

As discussões sobre cinema e feminismo adentraram a produção acadêmica latino-americana quando se organizam os estudos de gênero nas universidades, sendo que é possível encontrar pouca intersecção entre a direção de cinema e a produção teórica, com aconteceu na Europa, por exemplo, onde várias cineastas se dedicaram a análises sobre gênero e a produção de imagens em movimento. Apesar da considerável produção de realizadoras latino-americanas, seus trabalhos permaneciam ignorados na região e pouco estudados ou debatidos por especialistas da área.

Assim, os festivais de cinema de mulheres aqui realizados se constituíram em espaços de reflexão e produção de discursos sobre gênero e cinema em vários países da América Latina, o que justificou neste trabalho um capítulo a eles dedicado. Foram analisados festivais realizados em dois períodos: na década de 1980, período de (re)democratização em diferentes países da região e de consolidação do movimento feminista latino-americano (O I Vídeo Mulher – Mostra competitiva de vídeos sobre mulheres, Brasil, O Cocina de Imagenes – Primera muestra de cine y vídeo realizados por mujeres latinas e caribenhas, México, e o Festival La mujer y el cine: Festival Internacional Realizado por Mujeres, Argentina); e no período atual (O Festival Internacional de Cinema Feminino – Femina, Rio de Janeiro, o Festival Cine de Mujeres, Santiago, e a Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión, Cidade do México), quando o discurso de gênero consolidado pelas reivindicações feministas permeia parte das políticas públicas e das pesquisas acadêmicas.

Buscou-se levantar algumas questões por meio da análise do discurso que perpassam esses festivais - na forma de textos e imagens por eles produzidos -, no que diz respeito as suas articulações com as pautas dos movimentos feministas latino-americanos, pensando as interações e distanciamentos entre eles. Foi possível perceber que, embora guardem alguns aspectos comuns no que diz respeito à visibilidade da questão das mulheres no cinema e sejam importantes espaços de trocas e debates, alguns festivais atuais acontecem de forma desconectada das pautas feministas locais e da crítica ao sistema político-econômico que tem norteado o feminismo latino-americano.

Os festivais atuais têm sido pautados, em sua maioria, por temáticas relacionadas às orientações das políticas públicas de gênero, o que revela certo alinhamento com programas de governo em sintonia com as pautas internacionais de direitos humanos com foco nas mulheres. Observou-se também que a interação entre os países latino-americanos é menos expressiva no festival brasileiro e que a exclusividade da direção feminina na maioria dos festivais encontra-se prejudicada com a inclusão de filmes dirigidos por homens com temática de gênero. No contexto atual é difícil, portanto, identificar uma definição para a categoria “cinema de mulheres”, pois o critério para a seleção de filmes exibidos nas mostras oscila entre a exigência “mulheres na direção”, “temática do filme” e “protagonismo feminino”. Constatou-se ainda, que, ao contrário dos festivais realizados na década de 1980, as organizadoras dos eventos atuais – com exceção da mostra mexicana-, não se reconhecem como feministas e não mencionaram a participação em organizações ou fóruns feministas, o que refletiu nos materiais de divulgação e também nos debates dos festivais, que primaram por noções como “feminino” e “gênero”.

A segunda parte desta pesquisa foi um exercício de análise fílmica com base nas teorias feministas, em um diálogo possível com algumas noções foucaultianas e a vertente pós-colonial. Buscou-se traçar uma cartografia feminista entre filmes realizados por mulheres em diversos países latino-americanos neste início de século, apesar de suas diferenças com relação à estética e ao formato cinematográfico. Não foi possível classificar esses filmes como feministas em sua totalidade ou suas diretoras como adeptas das teorias ou movimentos feministas. Primou-se por destacar aspectos que os/as aproximaram dos feminismos, seja com relação à temática, à estética ou narrativa diferenciadas, identificando poéticas feministas comuns.

Elegendo a política feminista de fronteira como tema agregador, o terceiro capítulo trabalhou com o discurso de sete filmes: *Que tan lejos* (Tania Hermida), *Entre nos* (Paola Mendoza e Gloria LaMorte), *Sonhos roubados* (Sandra Werneck), *Maria en tierra de nadie* (Marcela Zamora), *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo), *En la puta vida* (Beatriz Flores), e *A falta que me faz* (Marília Rocha). Utilizando as abordagens de Gloria Anzaldúa, Lucy Irigaray e Joan Scott foi possível conectar questões como: o problema histórico da exclusão das mulheres do projeto de democracia moderno, o problema da “mulher” como o outro do homem na cultura moderna ocidental e a potência do lugar de sujeito fronteiro pelas marcas raciais, linguísticas e sexuais que interpelam os corpos e as subjetividades dos indivíduos na lógica dos Estados Nações e seus

projetos de colonização. Dessa correlação resulta a possibilidade de pensar a política feminista de fronteira nos filmes como denúncia e resistência ao sistema patriarcal e capitalista.

Os filmes em questão foram interpretados de modo a identificar alguns elementos que os aproximaram nesse percurso de dar forma a uma política feminista de fronteira - narrada aqui como geográfica, política, corporal e subjetiva. As temáticas eleitas para esse propósito foram as seguintes:

a) A descolonização do feminino, que passa por narrativas e estéticas contrárias ao discurso patriarcal que aliena as mulheres do seu próprio desejo e autonomia e direcionam os indivíduos para o pensamento do norte (*Que tan lejos, Entre nós e Sonhos roubados*);

b) O feminicídio e o tráfico de mulheres latino-americanas, como denúncia das dinâmicas que integram a lógica patriarcal por meio da intersecção das desigualdades de gênero, classe e raça, onde o corpo feminino que carrega as marcas da subalternidade significa território na ótica colonizadora, sendo a violência contra as mulheres fundacional e constitutiva dos estados latino-americanos, como expõe Segato, Carneiro e Gayon (*Maria en tierra de nadie, Señorita extaviada e En la puta vida*);

c) E, por último, as experiências de coletividade no feminino, que emergiram de todos os trabalhos analisados no terceiro capítulo e, ainda com o documentário *A falta que me faz*, como um contra discurso frente aos regimes de verdade que não cessam de repetir a respeito de uma suposta rivalidade natural entre as mulheres. Autoras como Rich e Lorde embasam as análises que buscaram outros sentidos para o feminino identificando práticas coletivas de mulheres, algo que se tornou possível por meio da sensibilidade das diretoras ao colocar nas telas as alianças entre as personagens femininas como um exercício da política feminista no cinema.

Alinhado com a obra de Michelle Perrot, que sugere que a memória é sexuada, o quarto e último capítulo buscou identificar poéticas da memória feminina nos filmes. No tópico “Entre memórias e histórias: cartografias feministas no cinema ante os traumas do passado recente”, foram analisados os filmes *La teta asustada* e *Memórias de un escrito perdido*, evidenciados por lançar olhares intimistas sobre a violência de Estado na América Latina. Ambos emergiram por entre os registros historiográficos como um fazer artístico preocupado com os silêncios da história e com as hierarquias de gênero e a dimensão da ética no âmbito da militância política.

No subtítulo “Contribuições feministas para um ‘cinema diaspórico’”, o documentário *Tambores de água, un encuentro ancestral* foi veículo o olhar em direção da produção de novos sentidos para o corpo feminino negro no cinema, historicamente representado por modelos estereotipados. Por meio da pesquisa sobre os tambores de água, uma prática feminina ancestral, a diretora, investindo nos movimentos temporais e espaciais, proporcionou a partilha da experiência diaspórica latino-americana, pela qual a cultura das mulheres afro-descendentes emerge como resistência para o presente. O filme *Rompecabezas* integrou a poética feminista pela noção de cinema menor da cineasta Chantal Akerman em seu diálogo com a filosofia de Deleuze. O mínimo, o não adaptado e o subdesenvolvido foram valorizados por Smirnoff e priorizados nessa análise porque capazes desterritorializar a linguagem cinematográfica tradicional e criticar as normas de sociabilidade valorizadas pelo sucesso pessoal, pela competitividade e pelo desejo de poder.

A poética das diretoras aqui selecionada foi pensada como propiciadora da produção de outros sentidos para o presente. Emergiu como matéria capaz de produzir resistência ao esvaziamento da experiência feminina, decorrente das transformações no mundo do trabalho e das formas de sociabilidade contemporâneas, ao esboçar críticas aos modelos patriarcais de sociedade. As análises aqui empreendidas apostaram na construção de uma ética feminista como matéria prima para a constituição de outras subjetividades que se contraponham às formas capitalistas e masculinistas apresentadas atualmente como únicos parâmetros de existência.

Realizou-se um esforço para construir um diálogo entre as teorias feministas e abordagens teóricas de igual criticidade. De um lado, utilizando as análises foucaultianas que interrogam o sujeito, que buscam as técnicas de produção do indivíduo, e apostam nas resistências pela via da subjetividade, no pensar a relação consigo mesmo e com o outro. Por outro lado, retomando a análise de diferentes aspectos da realidade, com vistas à perspectiva teórica mais totalizante quando da verificação dos problemas que se apresentaram nas narrativas em exame. Problemas esses que não se prendem ao machismo ou sexismo isoladamente, mas que devem ser examinados também do ponto de vista das relações raciais, culturais, de subalternidade, regionais e de classe, também determinantes das hierarquias e exclusões das mulheres.

Embora pareçam teorias colidentes em um primeiro momento, são de grande relevância para os feminismos na contemporaneidade. Não é possível ignorar o problema que decorre das afirmações identitárias e das categorias que as nomeiam (a mulher, a latina, a lésbica, a negra, etc) que acabam por determinar essencializações. Tampouco podemos ignorar em nossas análises as

determinações econômicas em quaisquer realidades. Essa omissão vem resultando na desqualificação do pensamento de esquerda em plena égide do capitalismo neoliberal, e assim, muitas abordagens de gênero resultam alienadas das lutas feministas latino-americanas em sua denúncia dos efeitos desse sistema na vida das mulheres.

Ainda que o capitalismo viva uma brutal crise, particularmente após 2008, ceifando vidas e direitos sociais, mesmo na Europa do *welfare state*, ele vem aparecendo como irretocável nos discursos que prevalecem como verdadeiros. O mesmo acontece com os masculinismos, machismos e sexismos, que atualmente emergem em franca reorganização. Mesmo que se manifestem sempre por meio de violências (simbólicas, físicas, psicológicas, etc), perpetuam-se graças a uma infinita capacidade que diferentes culturas e veiculações midiáticas possuem de minimizá-los e escamoteá-los no decorrer da vida cotidiana e de mil dispositivos de captura e domesticação.

Foi diante do recrudescimento desses poderes que a crítica feminista no cinema emergiu em grau de importância para essa pesquisa, na medida em que conseguiu interrogar esses discursos de verdade, propiciando reflexões e experiências sensoriais capazes de movimentar os processos de assujeitamento. De alguma maneira, todos os filmes analisados foram atravessados pela denúncia dos efeitos devastadores do capitalismo e do patriarcado, deles emergindo temas como as histórias nacionais, os processos migratórios, a militância política, a construção do feminino, entre outros tantos, que também são objetos de interesse dos feminismos, em suas possibilidades de resistência. A tarefa aqui foi a de enxergar como esses atravessamentos se deram sem perder de vista a capacidade da poética feminista de estetizar a existência ao vislumbrar outras subjetividades para o presente, a exemplo da partilha das experiências de amizade feminina. Como poetizou Anzaldúa (2000, p.235), “(...) mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências”.

Fontes

1. Filmografia

La teta asustada, de Claudia Llosa (Peru/Espanha, 2009);
Que tan lejos, de Tania Hermida (Equador, 2006);
Rompecabezas, de Natalia Smirnoff (Argentina/França, 2010)
Entre nós, de Paola Mendoza e Gloria La Morte (Colômbia/EUA, 2009);
Sonhos Roubados, de Sandra Werneck (Brasil, 2009);
En la puta vida, de Beatriz Flores Silva (Uruguai, Uruguai, Argentina, Cuba, Espanha e Bélgica, 2001);
A falta que me faz, de Marília Rocha (Brasil, 2009),
Senhorita extraviada, de Lourdes Portillo (México/EUA, 2001),
Tambores de agua, un encuentro ancestral, de Clarissa Duque (Venezuela, 2009),
Memória de un escrito perdido, de Cristina Raschia (Argentina, 2010)
Maria en tierra de nadie, de Marcela Zamora (El Salvador, México, Guatemala, 2010)

2. Entrevistas

Entrevista a diretora do festival *Mujeres en Foco*, Cynthia Judkowski, realizada durante a 2ª. Edição do Festival, em 8 de maio de 2011 na cidade de Buenos Aires.

Entrevista com a diretora do *Femina*, Paula Alves, realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 17 de julho de 2011 durante a 8ª edição do Festival.

Entrevista com a diretora do *I Vídeo Mulher (1987)*, Maria Angelica Lemos, em 10 de novembro de 2010 na cidade de Brasília.

Entrevista com a cineasta argentina Natalia Smirnoff, realizada em Buenos Aires em 09 de maio de 2011.

Entrevista com a diretora venezuelana Clarissa Duque, realizada durante o *Mujeres en Foco*, em 06 de maio de 2011, na cidade de Buenos Aires.

Entrevista gravada em mesa de debate com a diretora Marcela Zamora, gravada durante a exposição do documentário *Maria en tierra de nadie*, no Instituto Cervantes, na cidade de Brasília, em 4 de outubro de 2011.

3. Materiais impressos, digitais e audiovisuais:

3.1. Festivais de cinema e vídeo

a) I vídeo Mulher (Brasil)

Catálogo do festival *I vídeo Mulher*, Brasília, 1987;

“I Vídeo Mulher, imagens para derrubar todos os preconceitos”. **Correio Braziliense**. Brasília, 17 de março de 1987, p. 20;

“I Vídeo Mulher. A estética feminina em formação”. **Correio Braziliense**. Brasília, 24 de março de 1987. p. 18

“I Video Mulher em Brasília”. **Jornal Mulherio**, Ano VII, n. 27, dez/fev de 21987, São Paulo, p. 24.

b) Festival Cocina de Imágenes (México)

Catálogo do Festival Cocina de Imagenes. Cine. Video, Mujer. Primera muestra del cine y vídeo realizado por mujeres latinas y caribenhas. Mexico, 1 a 11 de outubro de 1987.

CARBALLIDO, Elvira Hernández. Y ahora cocinamos imágenes. *Revista FEM*, México, 1987. P. 36-37

c) Festival La mujer y el cine (Argentina)

Catálogo *La mujer y el cine. Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres*. 1 a 8 de abril de 1988, Mar Del Plata, Argentina.

Catálogo *La mujer y el cine. Segundo Festival Internacional de Cine Realizado por Mujeres*. 1 a 8 de abril de 1989, Mar Del Plata, Argentina.

Cine y gênero con Marta Bianchi. Em: Calchaqui Mix- Arte y Espetáculos de Salta. Nota publicada em 5 de junho de 2012. Disponível em <http://www.calchaquimix.com.ar/Cine-y-genero-con-Marta-Bianchi.html> Acesso em agosto de 2012.

Comenzó la 3era edición del festival de cine "Mujeres en Foco". Publicado em *Videos de Telam* em 05/06/2012. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kQeLG9ITpD0> Acesso em agosto de 2012;

Entrevista de Marta Bianchi a Daniel Gaguine. *Notícias Urbanas*. Disponível em http://www.noticiasurbanas.com.ar/info_item.shtml?sh_item=472d0a6f79aa2585b7450cfcfa46a175 Acesso em março de 2012.

Entrevista de Hilda Rais a Moira Soto. “Quando las mujeres dijeron UFA”. *Jornal Página 12*, edição de 8 de janeiro de 2010. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5425-2010-01-11.html> Acesso em maio de 2011.

Entrevista com Marta Bianchi a Jorge Belaunzarán. Publicada em *Cine al Sur* – Blog sobre cine y medios latino-americanos, em 5 de setembro de 2011. Disponível em <http://cineal-sur.blogspot.com.br/2011/09/entrevista-marta-bianchi-la-mujer-y-el.html> Acesso em março de 2012.

MILLARCH, Aramis. “O festival de cinema das mulheres em mar Del Plata”. *Jornal O Estado do Paraná*. Caderno Almanaque, 15/04/1989.

Vídeo institucional da Associação *La Mujer y El Cine*, intitulado *Homenaje 20 años*. Disponível em <http://www.lamujeryelcine.com.ar/main.php?seccion=3&sub=0> Acesso em janeiro de 2013.

Página eletrônica da associação *La mujer y el cine*. Disponível em <http://www.lamujeryelcine.com.ar/main.php?seccion=1> Acesso em janeiro de 2013.

d) Festival *Mujeres en foco* (Argentina)

CAMINO, Armando. Enfocadas en la igualdad. Matéria publicada em 25/05/2011 em <http://periodismohumano.com/culturas/enfocadas-en-la-igualdad.html> Acesso em maio de 2012.

Catálogo do II Festival *Mujeres en foco*. Festival de cine por la equidad de gênero. 5 a 8 de mayo 2011. Buenos Aires;

Entrevista de Cynthia Judkowski a Mariana Carbajal. “Cine por la equidad de género”, publicada em *Página 12*. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-195635-2012-06-05.html> Acesso em agosto de 2012;

Entrevista com Cynthia Judkowski. Tercera Edición del Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, *Mujeres en Foco*. Publicado em *Videos de Telam* em 28/05/2012. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3cucrfUwsPw> Acesso em agosto de 2012;

JUDKOWSKI, Cynthia. Enfocando a las mujeres. I Festival Internacional “Mujeres en foco” en Buenos Aires. Texto publicado em AMECOPRESS – Información para la igualdad, em 15 de outubro de 2009. Disponível em <http://www.amecopress.net/spip.php?article2610> Acesso em agosto de 2011;

Mujeres en foco: festival de cine de gênero. A partir del lenguaje audiovisual crean un espacio de encuentro. Publicado em 04/06/2012 por TV Publica Argentina. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ruiTlzEMxs> Acesso em agosto de 2012;

Tercera Edición del Festival Internacional de Cine por la Equidad de Género, *Mujeres en Foco*. Publicado em *Videos de Telam* em 28/05/2012. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3cucrfUwsPw&feature=relmfu> Acesso em agosto de 2012;

Site do festival *Mujeres en foco*, disponível em <http://www.mujeresenfoco.com.ar/es/home/> Último acesso em 05 de janeiro de 2013;

e) Festival Internacional de Cinema Feminino *Femina* (Brasil)

ALVES, Paula e CERVEIRA, Eduardo. *Femina em debate*. Edições 2007, 2008 e 2009. Instituto de Cultura e cidadania *Femina*, Rio de Janeiro, 2010;

Catálogo da 8ª edição do *Femina* – Festival Internacional de Cinema Feminino, Rio de Janeiro, 11 a 17 de julho de 2011;

Femina. Cinema e cultura pelo bem-estar. Não violência à mulher. Disponível em <http://www.feminafest.com.br/2008/apresentacao.php> Acesso em maio de 2012.

Site do Festival *Femina*, disponível em <http://www.feminafest.com.br/> Acesso em janeiro de 2013;

f) Festival de Cine de Mujeres – *Femcine* (Chile)

Catálogo I Festival de Cine de Mujeres. Santiago do Chile, 16 a 20 de março de 2011;

Entrevista publicada em 19/03/2012 por VTRCineChileno. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=s4nzea9tccI> Acesso em maio de 2012. (tradução da autora)

Página eletrônica do Femcine, disponível em <http://www.femcine.cl/> Último acesso em 05 de janeiro de 2013;

g) Mostra Mujeres em el cine y La Televisión

Absolutamente machista la industria del cine en EU: Debra Zimmerman. Trecho de entrevista a La Jornada, disponível em <http://www.jornada.unam.mx/2004/08/01/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1> Acesso em setembro de 2012.

Página eletrônica da *Mostra Mujeres em el cine y La TV*. Disponível em <http://www.mujirescineyTV.org/> Acesso em dezembro de 2012.

Página eletrônica da Associação *Women Make Movies*. Disponível em <http://www.wmm.com/index.asp> Acesso em maio de 2012.

3.2. Sobre os filmes

a) *La teta asustada*

AZALBERT, Nicolas. “Fausta de Claudia Llosa. La vie en ce jardin”. *Cahiers du Cinema*. França, Juin, 2009. p. 40-41

CABREJO, José Carlos. “Posibles claves para entender *La teta asustada*”. *Ventana Indiscreta*. Revista de la Facultad de Comunicación, n. 02. Universidad de Lima. Segundo semestre de 2009.

“Claudia Llosa y su cine”. Revista de la Facultad de Comunicación. *Ventana Indiscreta*, n. 02. Universidad de Lima. Segundo semestre de 2009.

“Claudia Llosa passa a limpo a história recente do Peru”. Do site: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4031484,00.html> Acesso em dezembro de 2012.

La teta asustada. Guion escrito por Claudia Llosa Bueno. Grupo Editorial Norma. Lima: Vela Producciones, 2010

Los ángulos de *La teta asustada*. Una entrevista con Claudia Llosa. *Ventana Indiscreta*. Revista de la Facultad de Comunicación, n. 02. Universidad de Lima. Segundo semestre de 2009.

Instituto de Defensa Legal – *Ideele*. *Especial La teta asustada*. n. 191, Peru, 2009. p. 29.

MAMELI, Flavia. “Del miedo a la libertad”. *Agenda de las mujeres*. <http://www.agendadelasmujeres.com.ar/index2.php?id=3¬a=7113> Acesso em dezembro de 2002.

PORTILLO, Zoraya. “La película ‘La teta asustada’ revive em Perú el debate sobre la violencia sexual durante subversión”. *Mujeres en Red, El periódico feminista*, 2009. Do site: <https://www.mujiresenred.net/spip.php?article1718> Acesso em dezembro de 2012.

_____ (2009) “La teta asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria”. Praxis: Instituto para la Justicia Social. Universidad de Harvard, 2009:12

“Visões femininas: Cláudia Llosa e a representação da mulher no cinema”. Entrevista em vídeo disponível em CAMON, CajaMediterráneo. <http://www.tucamon.es/contenido/visiones-femeninas-claudia-llosa-y-la-representacion-de-la-mujer-en-el-cine>. Acesso em dezembro de 2012.

b) *Que tan lejos*

ALARCON, Muriel. “Estreño cine chileno: La entereza de Teresa”. *Kilometro Cero*. In: <http://www.kilometrozero.cl/2009/06/estreno-el-18-de-junio-en-santiago-vina-del-mar-y-concepcion-la-entereza-de-teresa/> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista de Raquel Ruiz con Tania Hermida, cineasta y autora de la película ecuatoriana ¡Qué tan lejos! Disponível em <http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Hermida.html> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista, por Jordi Motlló Borrella / *Cien de Cine*, Barcelona, setembro de 2007. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=te3uwnZJO08> Acesso em novembro de 2012;

Entrevista com Tania Hermida sobre sua participação na Assembleia Constituinte do Equador. Disponível no site http://www.youtube.com/watch?v=I-FVj_YqdG8 Acesso em dezembro de 2012.

VALLEJO, Cecília, MARTINEZ, Tânia, DUREÉ, Pancho A. “Si loin de Tânia Hermida”. *Cahiers du Cinema*. França, Maio 2008. p.56-57.

IX muestra de cine realizado por mujeres. Asociacion Provincial de Librerías de Huesca. Site da mostra: http://www.bejopa.com/index.php?option=com_content&task=view&id=2193&Itemid=1 Acesso em dezembro de 2012.

PRESS, Ameco. “Las cineastas latino-americanas transgreden con ironía las normas y reivindican la diversidad y los derechos culturales”. Publicado em 04/04/2012 no site E-mujeres.net, disponível em <http://www.e-mujeres.net/noticias/cineastas-latinoamericanas-transgreden-ironia-normas-y-reivindicacion-diversidad-y-derechos> Acesso em agosto de 2012;

SANCHEZ, José M. Garcia. “Qué tan lejos, Sin dejar huella: Corolarios transculturizadores hispanos de las «road movies»”. *FRAME*, nº8, marzo 2012 pp. 01-14. Disponível em <http://fama2.us.es/fco/frame/frame8/estudios/1.1.pdf> Acesso em dezembro de 2012.

SANTOS, Elena. “Que tan lejos, de Tania Hermida”. *Guaragua*. Revista de Cultura Latinoamericana, N. 26, Barcelona, Invierno, 2007.

Tania Hermida. *TIANA* - Fundación para el Arte y la Cultura. Site da Fundação: <http://www.fundaciontiana.org/taniahermida.html> Acesso em dezembro de 2012.

Trecho do discurso de Tania Hermida na Assembleia Constituinte para formulação da Nova Constituição Federal, disponibilizado em 10 de junho de 2008 no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=KpjmzsC8Uzc> Acesso em maio de 2011.

c) *Rompecabezas*

BARRENHA, Natalia. “As regras do jogo. Cineasta argentina que já trabalhou com Lucrecia Martel, estreia na direção com Quebra-Cabeças, longa sobre o poder que as pequenas coisas têm na vida”. In: *O Grito*. Disponível no endereço

<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2011/03/11/perfil-natalia-smirnoff-diretora-de-quebra-cabecas/> Acesso em dezembro de 2012.

Natalia Smirnoff: “Tener un secreto con alguien es maravilloso”. Entrevista. In: *La outra vision*. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,5269467,00.html> Acesso em dezembro de 2012.

Trecho de entrevista concedida ao *Dias de cine* em 06 de maio de 2011. Vídeo disponível em <http://www.rtve.es/alacarta/videos/noticias/dias-cinerompecabezas-natalia-smirnoff/1092767/> Acesso em novembro de 2012.

d) *Entre nós*

Entre nos. Blog do filme. Disponível em <http://blog.entrenosfilm.com/> Acesso em dezembro de 2012.

Entre o jornalismo e o cinema. Documentário: o lugar da partilha. *Jornalismo e Jornalistas*. N. 40. Lisboa: Clube de Jornalistas, Outubro/dezembro de 2009.p. 15.

Entrevista com Paola Mendoza, concedida em 26 de fevereiro de 2010. Disponível em <http://news.birds-eye-view.co.uk/2010/02/26/festival-gem-entre-nos/> Acesso em maio de 2012;

Paola Mendoza. Matéria disponível em Indiepix: <http://www.indiepixfilms.com/creator/11497> Acesso em maio de 2012;

Gloria La Morte. Entrevista a Christopher Lloud em 19 de outubro de 2009. Disponível no site *The FilmYapno* endereço <http://www.thefilmyap.com/2009/10/19/gloria-la-morte/> Acesso em maio de 2012.

e) *Sonhos roubados*

Entrevista com Sandra Werneck. Disponível em <http://filmesonhosroubados.blogspot.com/2009/09/entrevista-com-sandra-werneck.html> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista com Sandra Werneck. VTN. Disponível em <http://www.wtn.com.br/cine/index.php?id=1503> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista com Sandra Werneck. Em: *Pensamentos do cotidiano*. Disponível em <http://andre1979.wordpress.com/2010/10/27/entrevista-com-sandra-werneck/> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista com Sandra Werneck publicada em 21/04/2010 em <http://www.youtube.com/watch?v=iw3LwXHjMDE&noredirect=1> Acesso em maio de 2012.

Sonhos roubados. Blog do filme. Disponível em <http://www.sonhosroubados.com.br/> Acesso em dezembro de 2012.

Sandra Werneck. Associação Brasileira de Cineastas - Abracin. Rio de Janeiro. Disponível em http://www.abracirj.org.br/site/?page_id=643 Acesso em maio de 2012.

Meninas. Página do documentário. Disponível no endereço <http://www.cineluz.com.br/meninas/index.htm> Acesso em maio de 2012;

TRINDADE, Eliane. *As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes do Brasil*. Record, 2005.

f) *En la puta vida*

BRANDÃO, Alessandra Soares. Trânsito e mobilidade: “En la Puta Vida e as simultaneidades transfronteiriças do corpo”. *Fazendo Gênero* 09. Diásporas, diversidades e deslocamentos. UFSC: agosto de 2010;

COSTA, Julio Caetano e outros. “Cinema e migrações – ética, cinema e direitos na transitoriedade humana”. *Diálogos em Psicologia Social*. XIV Encontro Nacional da ABRAPSO. Rio de Janeiro, outubro de 2007. Disponível em http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/anexos/AnaisXIVENA/conteudo/html/cursos/1796_cursos_resumo.htm Acesso de 2012.

Entrevista de Beatriz Flores a Denise Mota, da Folha de São Paulo, durante a 25ª Mostra de Cinema de São Paulo, em outubro de 2001. Disponível em <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2810200104.htm> Acesso em junho de 2012.

URRUZOLA, Maria. *El huevo de la serpiente. Tráfico de mujeres Montevideo-Milán*. Uruguai: Caballo Perdido, 2001;

Página eletrônica de Beatriz Flores. Disponível em <http://www.beatrizfloressilva.com/biofilmographie.php> Acesso em julho de 2012.

g) *A falta que me faz*

ANDRADE, Fábio. “A falta que me faz, de Marília Rocha (Brasil, 2009)”. *Revista Cinética. Cinema e crítica*. Disponível em http://www.mariliarocha.com/wp-content/uploads/2010/02/afetos_fabioandrade1.pdf Acesso em dezembro de 2012.

“A força da alteridade. Entrevista com Marília Rocha”. *Imagem em movimento*. Disponível no site http://imagem_em_movimento.blogspot.com/2011/08/entrevista-com-marilia-rocha-falta-que.html Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista com Marília Rocha em 16/11/2010. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UjKycNZUE34> Acessada em junho de 2012.

Entrevista UNA – Vitrine 2010, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kyTtJUG6N2U&feature=related> Acesso em junho de 2012;

GERALDO, Clóvis. “ ‘A Falta que me faz’: Horizontes limitados”. *Portal Vermelho*. Disponível em http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna=13&id_coluna_texto=3664 Acesso em dezembro de 2012.

Marília Rocha. Site disponível no endereço <http://www.mariliarocha.com/home> Acesso em dezembro de 2012.

REIS, Francis Vogner. “Último dia: Qualidades de presença. A Falta que me Faz, de Marília Rocha (MG)”. Festival de Brasília, 2009. Disponível no site <http://www.revistacinetica.com.br/df09dia7.htm> Acesso em dezembro de 2012.

h) *Señorita extraviada*

D'LUGO, Marvin. "La frontera en tres documentales de Lourdes Portillo". *Secuencias: Revista de historia del cine*. Nº 18, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, págs. 73-83.

Entrevista com Lourdes Portillo: "Las voces de las mujeres son finalmente parte del cine". *Revista em Femenino*. Março de 2011. Disponível em <http://es.paperblog.com/lourdes-portillo-las-voce-de-las-mujeres-son-finalmente-parte-del-cine-479875/> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista com Lourdes Portillo. Lourdes Portillo, cineasta mexicana: "Em Ciudad Juárez siguen asesinando mujeres". *El Periodico de Catalunya*. Disponível em <http://medios.mugak.eu/noticias/noticia/129723> Acesso em dezembro de 2012.

FREGOSO, Linda. *Lourdes Portillo. The devil never sleeps and other films*. Universidad of Texas, 2001.

MARTIN, Eva Sanches. Femicidio y maquila en Ciudad Juárez. *Revista D'estudis de la violencia*. Núm. 2, Abril - Juny 2007 disponível em http://www.icev.cat/maquila_femicidio.pdf Acesso em dezembro de 2012.

Señorita Extraviada. Site do documentário, disponível no endereço <http://www.lourdesportillo.com/senoritaextraviada/> Acesso em dezembro de 2012.

The films and vídeos of Lourdes Portillo. Disponível em <http://www.lourdesportillo.com/> Acesso em maio de 2012

i) *Tambores de água, un encuentro ancestral*

ACOSTA, Augusto. Tambores de Agua en Nueva Esparta, publicado em 31/05/2010. Disponível em <http://www.aporrea.org/regionales/a101615.html> Acesso em agosto de 2012;

CAMINO, Armando. "Enfocadas em la igualdad". Matéria publicada em 24/05/2011, disponível em <http://periodismohumano.com/culturas/enfocadas-en-la-igualdad.html> Acesso em agosto de 2012.

Entrevista de Clarissa Duque a Claudia Esmoris. ESMORIS, Clara. Tambores de água. Matéria publicada em 05/12/2011, disponível em http://www.180.com.uy/articulo/23112_Tambores-de-agua Acesso em outubro de 2012;

"Tambores de agua: primer estreno documental delaño". *Semana com compromiso*. Entrevista. Retirado de <http://semana.com.ve/article.php?id=3474> Acesso em dezembro de 2012.

4ª. Mostra Cinema e Direitos Humanos na América do Sul. Tambores de água: um encontro ancestral. <http://www.cinedireitoshumanos.org.br/2009/f35.php> Acesso em dezembro de 2012.

j) *Memorias de um escrito perdido*

Cristina Raschia y un viaje hacia el fondo de la memória. Entrevista disponível em <http://www.losandes.com.ar/notas/2010/8/25/cristina-raschia-viaje-hacia-fondo-memoria-510367.asp> Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista de Cristina Raschia a Natalia Mantineo. *Jornal El Sol*, edição 25 de agosto de 2010, Mendoza, p. 16.

“Memoria de um escrito perdido”. *Blog do filme*. Disponível em <http://memoriadeunescripoperdido.blogspot.com/2011/03/memoria-en-villa-mercedes-san-luis.html> Acesso em dezembro de 2012.

RASCHIA, Cristina. Memoria política de los gestos cotidianos. Centro de la memoria Haroldo Conti, 2011. Disponível em http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_28/raschia_mesa_28.pdf Acesso em dezembro de 2012.

LOPRETE, Graciela. Memórias de una presa política. Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2006.

k) *Maria en tierra de nadie*

Entrevista a Marcela Zamora. CCEN Presentación Documental María en Tierra de Nadie, Buenos Días Nicaragua, canal 12. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=LaebOvFMY_M Acesso em dezembro de 2012.

Entrevista ao canal Buenos días Nicaragua, enviado em 13/04/2011. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=LaebOvFMY_M&feature=plcp Acesso em abril de 2012;

“ ‘María em tierra de nadie’, la realidad del viaje a través de México”. *Refugiados em el cine*. Disponível em <http://refugiadosenelcine.wordpress.com/2010/10/21/maria-en-tierra-de-nadie-la-realidad-del-viaje-a-traves-de-mexico/> Acesso em dezembro de 2012.

Víctimas invisibles. Migrantes em movimiento em Mexico. Anistia Internacional, Madrid, 2010;

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- ALVAREZ, Sonia E. “Encontrando os feminismos latino-americanos e caribenhos”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2): 360, julho-dezembro/2003.
- ANTOGNAZZI, Irma. “La vida adentro de las cárceles durante la dictadura militar del 76. Más precisamente la vida en la cárcel de mujeres de Villa Devoto, Unidad Penitenciaria No. 2 de Capital Federal”. In: ANTOGNAZZI, Irma y FERRER, Rosa. (compil.) *Del Rosaríazo a la democracia del 83*, FCHyA, UNR, 1995. Artigo disponível em www.hacerlahistoria.com.ar. Acesso em dezembro de 2012.
- ANZALDUA, Gloria (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. *Revista Estudos Feministas*, ano 08, primeiro semestre de 2000. pp. 229-236.
- _____ (2007). “La conciencia mestiza”. *Borderlands. La frontera*. 3ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books.
- _____ (2009). “Como domar uma língua selvagem”. Tradução revisada por Viviane Veras Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, nº. 39, p. 297-309, 2009.
- AVELLAR, José Carlos (1995). *A ponte clandestina*. São Paulo, Ed. 34, 1995.
- _____ (2002). “A língua provisória”. Texto apresentado no Encuentro Mujeres y Cine en América Latina realizado em março de 2002 durante a XVII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara e originalmente publicado em *Mujeres y Cine en America Latina*, organização de Patricia Torres San Martín, edição da Universidade e Guadalajara. Disponível em http://www.escrevercinema.com/A_lingua_provisoria.htm Acesso em dezembro de 2012.
- ARFUCH, Leonor (2008). *Crítica cultural. Entre política y poética*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2009) “Mujeres que narran: trauma y memoria”. *Labrys, Estudos Feministas*, n. 15, janeiro/dezembro de 2009. Disponível em <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys15/ditadura/leonor.htm> Acesso em agosto de 2012.
- ASCARI, Janice Agostinho Barreto. “Sociedade deve promover cultura de respeito à mulher”. *Observe – Observatório Lei Maria da Penha*, 09/03/2010. Disponível em <http://www.observe.ufba.br/noticias/exibir/115> Acesso em dezembro de 2012.
- ARKEMAN, Chantal. “La heladera esta vacía. Podemos llenarla”. In: *Chantal Arkeman. Uma autobiografía*. Buenos Aires: Malba, 2005.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2006.
- BAMBA, Mahomed. “Os modos de figuração da memória e das experiências diaspóricas em quatro documentários brasileiros”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Publicado em 30 de janeiro de 2012. URL :<http://nuevomundo.revues.org/62679> Acesso em dezembro de 2012.

- BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos. Ensaios sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTRA, Eli y VALADÉS, Adriana apud GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México, 2004, p. 27.
- BARTA, Eli. “Feminismo no México: diversidade de vozes”. *Labrys, Estudos Feministas*, janeiro/junho de 2011. <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys19/mexique/eli.htm> Acesso em dezembro de 2012.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor. O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica arte e política*. 11ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BENTES, Ivana (2003). “Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo in Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro”. In: MACHADO, Arlindo (org.). Itaú Cultural. São Paulo. p. 113-132.
- _____ (2002) “Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha”. Biblioteca online de ciências da comunicação. texto foi publicado no livro *Ressonâncias do Brasil*. Fundación Santillana. Pgs. 90-109. Santillana del Mar. Espanha, 2002. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=bentes-ivana-glauber-rocha.html> Acesso em dezembro de 2012.
- BENSUSAN, Hilan. Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado. *Revista Estudos Feministas*, vol.12, n. 01, Florianópolis, Jan./Apr. 2004.
- BOND, Rosana. *Sendero Luminoso: Fogo nos Andes*. Goiânia: Edições Ruptura, 1991.
- BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, Fernão P. *Teoria Contemporânea do cinema*. Volume I, São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BORON, Atílio. *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. 1ª. ed.– Buenos Aires: Clacso, 2003.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000). *Sujetos Nómades*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002). “Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômada”. *Revista Labrys*, 1-2, junho/dezembro de 2002. Disponível em http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys1_2/rosi1.html Acesso em dezembro de 2012.
- _____ (2005) *Metamorfosis. Hacia una teoria materialista del devenir*. Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2005.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória. Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BRAVO, Estela e Outros. “O documentário com testemunha/O documentarista observador e o documentário ativista/A quem serve o documentário? À sociedade? Ao público? Ao autor?” In: PONJUÁN, Maykel e MULLER, Marcelo (Orgs). *Documentário. O cinema como testemunha*. Registros do I Encontro de documentaristas EICTV 2009. São Paulo: Intermeios; San Antonio de los Baños, EICTV, 2012.
- BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo. O poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

BURKE, Peter. Visto y no visto. *El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura Libre, 2005.

CARNEIRO, Suely. “Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: Ashoka Empreendimentos Sociais; Takano Cidadania (Orgs.). *Racismos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003. p. 49-58.

CARVALHO, M. P. “Gênero e trabalho docente: em busca de um referencial teórico”. In: BRUSCHINI, C., HOLLANDA, H. B. *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: FCC, Ed. 34, 1998.

CASTILLO, Rosalva A. & NAVAZ, Liliana (org) *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Ediciones Catedra S.A, 2008.

CERTEAU, Michel de. “A operação histórica”. In. LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre.(dir.) *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

CHESNAIS, François. *A mundialização do capital*. São Paulo: Xamã, 1996.

CIGARINI, Lia. *La política del deseo. La diferencia femenina se hace historia*. Barcelona: Icaria, 2005

COLLIN, Françoise. “A banalidade do mal é o mal da covardia”, Revista do Instituto Humanitas, Unisinos, n.206, novembro de 2006.

CORREA, Jaime. “El Road Movie: Elementos para la definición de un género cinematográfico”. Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén, Bogotá, D.C. (Colombia), 2 (2): 270–301, Abril 2006–Septiembre 2006.

COSTA, Ana Alice Alcântara. *A consciência de gênero. As donas do poder: Mulher e política na Bahia*. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher. FFCH/UFBA, 1998

COSTA, Ana Alice Alcântara e SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar. “O feminismo no Brasil. Uma (breve) retrospectiva.” In: _____ (org). *O Feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

COSTA, Sueli Gomes. “Onda, rizoma e “sororidade” como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: Anos 70/80 do século XX)”. Revista Internacional Interdisciplinar *INTERthesis*, UFSC, vol. 06, n.02, jun/dez de 2009. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n2p1> Acesso em dezembro de 2012.

COSTA, Jurandir Freire. Prefacio. In ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro, Graal, 1999.

CURIEL, Ochy ; FALQUET, Jules; MASSON, Sabine (Orgs). *Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe. Nouvelles Questions Féministes*; Edição especial en castellano Fem-e-libros. Volumen 24, N°. 2, 2005. Disponível em http://www.catedradh.unesco.unam.mx/BibliotecaCEDAW/menu_superior/Doc_basicos/5_biblioteca_virtual/5_participacion_politica/10.pdf Acesso em dezembro de 2012.

DÁVILA, Maria Stella Oranday. “La revolución de la libertad: el PRT y la lucha de las mujeres mexicanas por sus derechos”. Jornadas de Investigación. Centro de Estudios Sociológicos. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de La UNAM. Ciudad Universitaria, del 13 al 15 de junio de 2011. Disponível em

http://www.politicas.unam.mx/carreras/ces/ponencias/jornadas_profes_2012_1/m_stella_oranday.pdf Acesso em dezembro de 2012.

DEL PRIORI, Mary (2006). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto.

_____ (2008) *História das crianças no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto.

DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27/06/1999, Tradução de José Marcos Macedo.

_____ (2000) Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Láutre Journal*, n. 1, maio de 1990. Texto extraído de *Conversações*, 1º ed, 3ª reimpressão, Editora 34, Rio de Janeiro. Tradução Peter Pál Pelbart.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1996). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, Vol. 3 (Coleção RANS).

_____ (1990). *Kafka. Por uma literatura menor*. Segunda reimpressão. México: Ediciones Era, 1990.

_____ (1997). “Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível”. In: *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* Vol. 4. São Paulo: Editora 34.

DESCARRIES, Francine. “Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural”. In: SWAIN, Tania Navarro. *Feminismos: teorias e perspectivas. Textos de história*. Revista do Programa de pós-graduação em história da UnB, 2000, vol 08.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DUVOISIN, Aline. “Como se pode definir o cinema latino-americano atual?” Blog Pinceladas, abril de 2010. Disponível em <http://alineduvoisin.blogspot.com/2011/04/como-se-poderia-definir-o-cinema-latino.html> Acesso em dezembro de 2012.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural. Cultura e imaginário*. São Paulo, Editora Iluminuras, 1997.

ERENS, Patricia. *Issues in feminist film criticism*. Blomington: Indiana University Press, 1990.

ESCALERA, Maria M (org). *Feminicidio: actas de denuncia y controversia*. México: UNAN, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; MESSA, Marcia Rejane. “Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil”. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina (Org.) *Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

ESPINOSA, Maria Cecilia. “Assassinatos impunes com cara de mulher”. Agência de notícias Inter Press Service. A outra história. Disponível em <http://www.ips.org/ipsbrasil.net/nota.php?idnews=65> Acesso em dezembro de 2012.

FERRO, Marc. “O filme. Uma contra-análise da sociedade?” In: Nora. Pierre. *História: Novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “Demandas sociais e a história do tempo presente”. In: VARELLA, Flavia F. et al. *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2012.

FISCHER, Amália E. *Los complejos caminos de la autonomía. Feminismo Latinoamericano; Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista* - Glefas, 2005. Disponível em http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/los_complejos_caminos_de_la_autonomia_amalia_fisher.pdf Acesso em março de 2012.

FLETCHER, Lea. “Hitos en el periodismo de mujeres argentinas”: 1830-2007. In: CHAHER, Sandra y SANTORO, Sandra. *Las palabras tienen sexo. Introducción a un periodismo con perspectiva de género*. 1a ed. - Buenos Aires : Artemisa Comunicación Ediciones, 2007.

FLORES, Juan; e YÚDICE, George. “Fronteiras vivas/Buscando América: as línguas da formação latina.” In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Y Nosotras Latinoamericanas? Estudios sobre género e raza*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p.69-86.

FOUCAULT, Michel (1993). *História da sexualidade. A vontade de saber*. vol I. Rio de Janeiro: Graal.

_____ (1997). *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2001) O que é um autor. *Ditos & Escritos*. vol. III: *Estética - Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Forense Universitária.

_____ (2005) *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2004) Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. *Verve*, 5: 260-277, 2004. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/4995/3537> Acesso em novembro de 2012.

_____ (2005) O que são as Luzes? *Ditos & Escritos, vol. II: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (2006a) *Ética, sexualidade, política*. *Ditos & Escritos*: Forense Universitária, Volume V.

_____ (2006b) *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal.

FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1971.

GABRIEL, Alice. *A casa da diferença. Feminismo e diferença sexual na filosofia de Lucy Irigaray*. Dissertação de mestrado, UnB, Programa de Pós-graduação em Filosofia, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BEJAMIN, W. *Obras escolhidas. Magia e técnica arte e política*. 11ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México, UACM, 2004.

GAYON, Mariana Berlanga. “Las fronteras del concepto “feminicidio” uma lectura de los asesinatos de mujeres de América Latina”. *Fazendo Gênero* 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível na página www.fazendogenero.ufsc.br/9/ Acesso em março de 2012.

GILLAIN, Anne (org). *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

GOHN, Maria da Glória. Mulheres – “Atrizes dos movimentos sociais: relações político-culturais e debate teórico no processo democrático”. *Política & Sociedade* – Revista de Sociologia Política, n. 11, UFSC, outubro de 2007.

GONZÁLEZ, José Luis Tejeda. “La linea, la frontera e la modernidade”. *Estudios Fronterizos. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Julio/diciembre, año/vol. 05, numero 10. Universidad Autonoma da Baja California. Mexicali, Mexico, 2004, pp.73-90 (123)

GRAMMÁTICO, Karin. ”Las mujeres politicas e las feministas en los tempranos Setenta. Um dialogo (im) posible?” In: ANDÚJAR, Andrea et alii (orgs.) *Historia, género y política en los '70*. Buenos Aires: Feminaria, 2005.

GRANT, Catherine. “Agentes secretos: teorias feministas de Autoria Feminina de Cinema”. Tradução do original Secret Agents: Feminist Theories of Women’s Film Authorship’, *Feminist Theory* Vol. 2, No. 1, April 2001, pp. 113-130. Disponível em http://catherinegrant.wordpress.com/secret_agents/ Acesso em dezembro de 2012. Acesso em maio de 2012.

GUILLEROT, Julie. *Para no olvidarlas más. Mujeres e reparaciones em el Perú*. Asociación Pro Derechos Humanos: Julio de 2007.

GUILLAUMIN, Colette. Pratique dupouvoir et idée de Nature. Le discours de la Nature, *Questionsféministes*, N° 3, mai, 1978.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “Escrever a história, domesticar o passado”. In: LOPES, Antônio e outros (org) *História e linguagens*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

HARAWAY, Donna. “Saberes Localizados. ‘A questão da ciência para o feminismo e o privilegio da perspectiva parcial’”. *Cadernos Pagu*, n.5 Campinas, 1995

HESTER, Marianne. “La brujo-manía en Inglaterra de los siglos XVI y XVII como control social de las mujeres”. In: RUSSEL, Diana y RADFORD, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México/Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada de la Cámara de Diputados. México, D.F. 2006

HOBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, Rio de Janeiro, CIEC,1989.

_____ (org). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro:Rocco, 1994.

IGLESIAS, Margarita. “Los desafíos del Cono Sur desde las perspectivas de lasmujeres. La democratización de la democracia o lareinvención de una democracia latino-americana”. In: PEDRO, Joana Maria e WOLFF, Cristina Scheibe (Org). *Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010.

IONTA, Marilda Aparecida. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Janeiro de 2004.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA. PNAD 2009 - Primeiras análises: Investigando a chefia feminina de família. Comunicados do IPEA, n. 65, 11 de novembro de 2010.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Tradução em Inglês de 1985. Nova York: Cornell University Press.

_____. “A questão do outro”. *Labrys, Estudos Feministas*, número 1-2 julho/dezembro de 2002

JIMENEZ, Edilberto. *Chungui. Violência y trazos de memoria*. IEP – Instituto de Estudos Peruanos. Lima: COMISEDH, 2009.

KAPLAN. E. Ann. *A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera*, 1995.

_____. “A mulher no cinema segundo Ann Kaplan” - Entrevista a Denise Lopes. *Revista Contracampo*, vol7, n. 0, 2002, UFF

KIRKWOOD, Julieta Bañados, *Los nudos de la sabiduría feminista* (después del II encuentro feminista latinoamericano y del caribe, Lima 1983) Material de discusión nº 64 Programa FLACSO, Santiago de Chile, 1984

KOFES, Suely e PISCITELLI, Adriana. Memórias de “Histórias femininas, memórias e experiências”. *Cadernos Pagu* (8/9), Unicamp, 1997: pp.343-354.

LA CERDA, Coral Lopez de. “Cine de mujeres hecho por mujeres: el colectivo cine-mujer”. *Revista FEM*, México, Jul 28, 2005.

LADERMAN, David. *Exploring the Road Movie. Driving Visions*. University of Texas. Press: Austin 2002

LAMAS, Marta. *Miradas femeninas sobre as mexicanas del siglo XX*, México: 2008.

LAUJ, Ana. “El neofeminismo mexicano” (1968-2010). *Revista Labrys*, jan/junho de de 2011. Disponível em <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys19/mexique/ana%20lau.htm> Acesso em dezembro de 2012.

LAURETIS, Teresa (1994). “A tecnologia de gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (2003). “Imaginação”, *Cadernos de pesquisa e debate do Núcleo de Estudo de Gênero da UFPR*, Curitiba, n. 2, p. 1-79, dez 2003.

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. Editora Unicamp, 1990.

LESSA, Patrícia. *Mulheres à venda: uma leitura do discurso publicitário nos outdoors*. Londrina: Eduel, 2005.

LORDE, Audre. (2007) *Sister Outsider. Essays & Speeches by Audre Lorde*. Berkeley: Crossing Press.

_____. (2009) “Os Usos do Erótico: O Erótico como Poder”. Tradução de Tatiana Nascimento dos Santos. Do *Blog (Trans) Ecoqueer*. Endereço eletrônico: <http://transecoqueer.wordpress.com/2010/07/23/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder/> Acesso em dezembro de 2012.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. v. 01.

LOZANO, Fernanda Gil. “História de las mujeres. Mujeres em la Historia”. In: CHAHER, Sandra y SANTORO, Sandra. *Las palabras tienen sexo. Introducción a un periodismo con perspectiva de género*. 1a ed. - Buenos Aires : Artemisa Comunicación, 2007.

LUNA, Lola G. “La relación de las mujeres y el desarrollo en América Latina: Apuntes históricos de dos décadas, 1975-1995”. *Mujeres em Red. El periódico feminista*, Espanha, 1998. Disponível em <http://www.nodo50.org/mujeresred/al-myrd-lgl.html> acesso em fevereiro de 2012.

MANINI, Daniela. “A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil dos anos 70 E 80”. *Cadernos AEL*, n. 3/4, 1995/1996.

MATHIEU, Nicole-Claude. “L’anatomie politique, catégorisation et idéologies du sexe”. In: DAUNE- RICHARD at all. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1989.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. “Notas sobre a noção de autoria no cinema”. Contemporânea: *Revista de Comunicação e Cultura / Journal of Communication and Culture*. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal da Bahia, vol. 06, n.02, 2008.

MARCÍLIO, Maria Luiza. *História social da criança abandonada*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

MARQUES, I. (org). “Dança, corpo e educação contemporânea”. *Pro-Posições*. Vol.9, n. 2[26]-junho/1998.

MARTINS, Maria Leda. “O feminino corpo da negrura”. *Revista de Estudos de Literatura*. UFMG, Belo Horizonte, v. 4, p. 111-121, Outubro de 1996.

_____. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MAYAYO, Patrícia. “Globalização e Gênero: artistas na fronteira”. - *Revista Poiésis*, n. 15, p. 40-46, Jul. de 2010. Disponível em http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_GlobalizacaoGenero.pdf Acesso em dezembro de 2012.

MELO, Jacira. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá. A experiência feminista com vídeo* São Paulo, USP/ECA, 1993

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y La opción decolonial*. Barcelona: Gedisa S/A, 2007.

MILLÁN, Mária. “Em outro espejo. Cine y vídeo mexicano hecho por mujeres”. In: LLAMAS, Marta. *Miradas femeninas sobre las mexicanas Del siglo XX*, 2008.

_____. “Mi Co-Ra-Zon. Pensando el vídeo como tecnologia de género”. Ponencia presentada en la Mesa Imagen y género em el colóquio de los estudios de género, PUEG/UNAM, 24 de octubre de 1996.

MILOS, Pedro. La memória y sus significados. In: GARCES, Mario y otros. *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000. p. 41.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. *Vinte anos de feminismo*. Tese de livre-docência apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas– IFCH da Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP, 1996.

MOHANTY, Chandra Talpade. “Bajo la mirada occidental: la investigación feminista y los discursos coloniales”. Traducción de Pilar Cuder Domínguez. U. de Huelva. Original en lengua inglesa publicado originalmente en: Mohanty, Chandra Talpade, Ann Russo and Lourdes Torres, eds. *Third World Women and the Politics of Feminism*. (Bloomington: Indiana UP, 1991).

MOREIRA, Diva. “Desigualdade de Raça e Gênero: Desafios Contemporâneos”. Cruzamento: Raça e Gênero. Programa Igualdade, Gênero e Raça. Publicação da Unifem, 2004.

MORETTIN, Eduardo. Apresentação. In: COSEUIL, Anelise R. e outros. *Cinema. Lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: UFSC, 2009.

MULVEY, Laura (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

_____ (2005a). “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor(1946)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V.1. São Paulo: Senac.

_____ (2005b). Entrevista. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 13 (2):256, maio/gosto de 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008 Acesso em dezembro de 2012.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. “Mulheres na historiografia brasileira: práticas de silêncio e de inclusão diferenciada”. In: STEVENS, Cristina e outras. *Gênero e feminismos: convergências (in)disciplinares*. Brasília: ExLibris, 2010.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. “Navalhanaliga”: a poética feminista de Alice Ruiz. Tese de doutorado, Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, agosto de 2010.

NAGIB, Lucia. *O Cinema da Retomada. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002, p.14.

NAVAZ, Liliana Suárez. “Colonialismo, governabilidad y feminismos coloniales”. In: CASTILLO, Rosalva A. & NAVAZ, Liliana (org) *Descolonizando el feminismo: Teorias y practicas desde los márgenes*. Madrid: EdicionesCatedra S.A, 2008.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

NÚÑEZ, Fábian R. M. *O que é Nuevo cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Departamento de Comunicação, 2009.

OLIVO, Ramón Gil. *El nuevo cine latino-americano (1954-1973): fuentes para un lenguaje*. Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2009.

ORLANDI, Eni (2003). *Análise do discurso. Princípios e procedimentos*. Campinas, Pontes.

_____ (2007) *As Formas do Silêncio - no Movimento dos Sentidos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PAREDES, Julieta. “Para que el sol vuelve a acalentar”. *No pudieran com nosotras. El desafio del feminismo aultonomo de Mujeres Creando*. Plural Editores. Bolívia, 2006.

PEÑA, Alejandra Brito. “Concepcion: um antes y um después”. In: GARCES, Mario y otros. *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000.

PENNA, João Camillo. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2006, 1ª reimpressão.

PERROT, Michelle. “Práticas da memória feminina”. *Revista Brasileira de História*. Vol. 09, n. 18 ago/set 1989.

_____. *As mulheres ou o silêncio da história*. Bauru, EDUSC, 2005.

PESSOA, Ana E MENDONÇA, Ana Rita. “Por trás das câmeras”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, 1989. Rio de Janeiro, CIEC, 1989.

PORTILLO, Zoraida. “Perú: Película revive debate sobre violencia sexual durante subversión”. SEMLAC – Servicio de Noticias de la Mujer de Latinoamerica y El Caribe. Publicado em março de 2009, disponível no endereço <http://www.redsemlac.net/noticias/2009/090302zp.htm> Acesso em março de 2012.

Programa de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos, ONU-Habitat, Agosto de 2012. Disponível em <http://www.onuhabitat.org/> Acesso em dezembro de 2012.

RADFORD, Jill. *Feminicídio. La política del asesinato de las mujeres*. (Introdução) Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México/Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada de la Cámara de Diputados. México, D.F. 2006

RAGO, Margareth. (1995/1996) “Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós) modernidade no Brasil”. Cadernos AEL, n. 3/4. Unicamp. Disponível em http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-3/Artigo-1-p11.pdf Acesso em maio de 2012.

_____. (2001). “Feminizar é preciso. Por uma cultura filógena”. São Paulo em perspectiva/SciELO, 2001

_____. (2003). “Os feminismos no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global”. Revista Labrys, número 03, janeiro/julho de 2003. <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys3/web/bras/marga1.htm> Acesso em maio de 2012.

_____. (2009). “Desejo de memória”. Revista Labrys/ estudos feministas, dezembro 2009. Disponível em <http://e-groups.unb.br/ih/his/gefem/labrys15/ditadura/marga.htm> Acesso em maio de 2012.

_____. (2010a) “Memórias da clandestinidade: Crimeia Alice de Almeida Schimide e a Guerrilha do Araguaia”. In: PEDRO, Joana Maria e WOLFF, Cristina Scheibe. *Genero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010.

_____. (2010b) “A autobiografia ficcional da Venus Hotentote”. In: STEVENS, Cristina e outras (orgs). *Gênero e Feminismos: Convergências (in)disciplinares*. Brasília: Libris, 2010.

_____ (2011) “Escritas de si, Parrésia e Feminismos”. In: BRANCO, Guilherme C. e VEIGANETO, Alfredo (Orgs). *Foucault: filosofia & política*. Coleção Estudos Foucaultianos. Belo Horizonte: Autentica, 2011.

RAMANATHAN, Geetra. *FeministAuteurs. Reading Women’s Films*. London & New York, Wallflower, 2006.

RAMIREZ, Dora Cecilia. “La otra visión”. In: LUNA, Lola G. (comp). *Género, clase y raza em Amérieca Latina*. Edición del Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad. Universidad de Barcelona, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANGIL, Viviana. *Otroy punto de vista. Mujer e cine en Argentina*. Beatriz Viterbo Editora: Rosário, 2005.

RASHKIN, Elissa. *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream*. University of Texas Press, 2001

Real Academia Española. Dicionário de la lengua española. Disponível em <http://www.rae.es/rae.html> Acesso em dezembro de 2012.

REIS, Marilise L. M. “Diáspora como movimento social: implicações para análise dos movimentos sociais de combate ao racismo”. *Ciências Sociais Unisinos*, 46(1):37-46, janeiro/abril 2010

RICALDE, Maricruz Castro. “Feminismo y teoría cinematográfica”. *Escritos. Revista Del Centro de Ciencias Del Lenguaje*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. N. 25, enero-junio de 2002.

ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira, nº3, julho de 1965.

RICH, Adrienne (2010). “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica.” Tradução: Carlos Guilherme do Valle, Departamento de Antropologia da UFRN. Disponível em http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf Acesso em dezembro de 2012.

_____ (1985) *When We Dead Awaken: Writing as Re-vision*. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (Ed). *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*. New York: W.W. Norton.

RICHARD, Nelly. “Estrategicamente nosotras”. Entrevista a Veronica Gago, publicada em 16 de outubro de 2009 no periódico *Página 12*. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/las12/13-5240-2009-10-17.html> Acesso em outubro de 2011.

ROJAS, Maria Teresa. “Reflexiones y criaciones: la memoria em el arte”. In: GARCES, Mario y otros. *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM, 2000.

RUSSEL, Diana E. y RADFORD, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. CEIICH- UNAM. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada-Cámara de Diputados. México, 2006.

RUSSEL, Diana y CAPUTTI, Jane. “Feminicídio: Sexismo terrorista contra las mujeres”. In: RUSSEL, Diana E. y RADFORD, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. CEIICH- UNAM. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada-Cámara de Diputados. México, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAN MARTÍN, Patricia Torres (org). *Mujeres e cine en América Latina*. Universidad de Guadalajara, 2004.

SANTORO, Sonia. *¡Sin nosotras, se les acaba la fiesta! América Latina en perspectiva de género*. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Bogotá, 2009. Disponível em <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/c3-comunicacion/07333.pdf> Acesso em dezembro de 2012.

SANTOS, Marcelo. “A política dos Estados Unidos de combate ao narcotráfico e o Plano Colômbia (1998-2005)”. *Revista Estudos de Sociologia*, Araraquara, Unesp, v.12, n.22, p.169-188, 2006

SAPRIZA, Graciela. “Cuerpos bajo sospecha. Un relato de ladictaduraenUruguay desde la memoria de lasmujeres”. *Revista Labrys: Estudos feministas*. jan/dez de 2009. Disponível no endereço <http://www.tanianavarros-wain.com.br/labrys/labrys15/ditadura/graziela.htm> Acesso em abril de 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho. Um estudo sobre a moral dos pobres*. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (2000). “A história como trauma”. In: NESTROVSKI, Arthur e outros. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta.

_____ (2006). “A construção da memória do terror na Argentina”. *Rev. USP* n.70, São Paulo.

_____ 2008. “Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, Vol. 20, n.1, pp.65 – 82, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf> Acesso em dezembro de 2012.

_____ 2010. “O local do testemunho”. *Tempo e Argumento*, Vol. 2, nº 1. Disponível em <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewArticle/1894/1585> Acesso em dezembro de 2012

SENNA, Orlando. “Latinidade”. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos. Entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação da liberdade, 1997.

SERRANO, Pascual. “Mídia digital e contexto social”. América Latina. *Portal Vermelho*. Março de 2011. Disponível no endereço http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=148621&id_secao=6 Acesso em novembro de 2011.

STERNBACH, Nancy S. e outras. *Feminismo en América Latina: de Bogotá a San Bernardo*. In: LEON, M. (Org.). *Mujeres y participación política. Avances y desafíos en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.

SCOTT, Joan (2002). *A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem*. Editora Mulheres, Florianópolis.

_____ (1990) “Gênero. Uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e realidade*. Porto Alegre. Jul-dez de 1990, V. 16, n.02.

SEGATO, Rita (2005). “Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, maio-agosto/2005.

_____ (2009). La guerra en el cuerpo. Entrevista a Roxana Sandá, publicada no jornal *Página/12*, em 20-07-2009. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5041-2009-07-20.html> Acesso em outubro de 2012.

_____ (2010). “Feminicidio y femicidio: conceptualización y apropiación. Em: *Feminicídio: um fenômeno global de Lima a Madrid*”. Publicado por la Heinrich BöllStiftung – União Européia, Bruxelas. Impresso na Bélgica, Abril 2010.

_____ (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa em tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

_____ (1999) “Identidade políticas y alteridades históricas. Una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Nova Sociedad*. Versão abreviada de publicação no Anuário Antropológico, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em http://www.nuso.org/upload/articulos/3045_1.pdf Acesso em dezembro de 2012.

_____ (2006). “Que es un femicidio. Notas para un debate emergente”. *Série Antropologia*, Brasília. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/51609950/Segato-Rita-Que-Es-Un-Femicidio-Notas-Para-Un-Debate-Emergente> Acesso em dezembro de 2012.

SENNA, Orlando. “Latinidade”. In: CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos. Entrevistas e filmes*. São Paulo: Estação da liberdade, 1997.

SILVEIRA, Raquel Moreira. *Imaginários das mães-mulheres que se corporificam na dança da professora negra*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas. Janeiro de 2006.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro:Rocco, 1994.

SOARES, Carmen Lucia. *Educação física. Raízes européias e Brasil*. 4ª ed. Campinas: Autores Associados, 2007.

SOLTERO, Cutberto Arzate. “Ciudad Juárez antes y después de la maquiladora. Una visión antropológica”. Departamento de Humanidades. Universidad Autonoma de Ciudad Juarez, Máxico, 2005. Disponível em <http://www2.uacj.mx/icsa/Investiga/RNIU/pnencias%20pdf/Pon.%20Cudberto%20Arzate.pdf> Acesso em dezembro de 2012.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Edileuza Penha de. “Mulheres Negras no Cinema Brasileiro – estratégias de afeto, amor e identidade”. *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de

2008. Disponível em [http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Edileuza Penha de Souza 69.pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Edileuza_Penha_de_Souza_69.pdf) Acesso em fevereiro de 2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2ª ed. Campinas: Papiro, 2006.

SPINK, Mary Jane e FREEZA, Rose Mary. “Práticas discursivas e produção de sentidos. A perspectiva da psicologia social”. In: SPINK, Mary Jane. *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano. Aproximações teóricas e metodológicas*. São Paulo: Cortez, 2000.

SWAIN, Tania. (2009) “O grande silêncio”. A violência da diferença sexual. Revista Labrys, janeiro-junho.

_____ (2004) “Intertextualidade: perspectivas feministas e foucaultianas”. Revista Labrys, janeiro-junho. Disponível em <http://www.tanianavarrowswain.com.br/labrys/labrys5/textos/eubr.htm> Acesso em novembro de 2012.

_____ (2008). “Entre a Vida e a Morte, o Sexo”, In STEVENS, Cristina M.T. e SWAIN, Tania N (orgs.) *A construção dos Corpos: Perspectivas Feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 285-302.

_____ (2007) “Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade”. In: STEVENS, Cristina. (org.) *Maternidade e Feminismo – Diálogos Interdisciplinares*; Santa Catarina, Editora Mulheres, 2007.

_____ (1996). “A construção imaginária da história e dos gêneros: O Brasil no século XVI”. *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UNB, Brasília, vol. 4, n. 2.

TARKOVSKI, Andrey. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. Dissertação de mestrado. Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, junho de 2008.

TELES, Maria Amélia. *Breve história do feminismo no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1993.

TELLES, Norma. “Fios Comuns”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Questões de Gênero*, n.32, Brasília, julho-dezembro 2008.

THEIDON, Kimberly. (2006) “La teta asustada: una teoria sobre la violencia de la memoria”. *Praxis: Instituto para la Justicia Social*. Universidad de Harvard, 2009.

_____ (2004) *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Estudios de las Sociedad Rural, Peru.

TROCHÓN, Ivette. *Las mercenarias del amor: Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932), 2003 e Las rutinas de Eros: La trata de blancas en el Atlántico Sur*. Argentina, Brasil y Uruguay (1880-1932), 2006.

TRUFFAUT, François (2005). “Uma certa tendência do cinema francês”. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TOLEDO, Caio N. “1964: Golpismo e democracia. As falácias do revisionismo”. Artigo da *Revista Crítica Marxista*, Unicamp, 04/07/2006. Disponível em <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica19-A-toledo.pdf> Acesso em dezembro de 2012.

- TUÑÓN, Julia. “A favor de los puentes. Um alegato a favor del análisis”. In: SAN MARTÍN, Patrícia Torres (org). *Mujeres e cine em América Latina*. Universidad de Guadalajara, 2004.
- VALENTE, Virginia Vargas. *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia*. Lima: Flora Tristan, 2008.
- VALENTE, Telma Elita J. Olhar feminino: Uma década de produção viodeográfica feminista no Brasil – 1983/1993. Dissertação de mestrado. Unicamp, Instituto de Artes, 1995.
- VASCONCELOS, Jorge. “Narratividade e disnarratividade: as narrações falsificantes do cinema segundo Gilles Deleuze”. In: COSEUIL, Anelise R. e outros. *Cinema. Lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: UFSC, 2009.
- VASCONCELOS, Márcia e BOLZON, Andréa. ”Trabalho forçado, tráfico de pessoas e gênero: algumas reflexões”. *Cadernos Pagu* (31), julho-dezembro de 2008:65-87.
- VASSALLO, Alejandra. “Las mujeres dicen basta: movilizaci3n, política y orígenes del feminismo argentino en los 70”. In: ANDÚJAR, Andrea et alii (orgs.) *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria, 2005. p.61-88;
- VELLOSO, Monica Pimenta. “O modernismo e a questão nacional”. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília Almeida Neves. *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. 4ª ed. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- VIANNA, Lúcia Helena (2004). “Poética feminista – Poética da memória”. In: COSTA, Cláudia de Lima e SCHIMIDT, Simone Pereira. *Poéticas e políticas feministas*. Ilha de Santa Catarina. Editora Mulheres (Texto ampliado).
- _____ (2003). “Poética feminista – Poética da memória”. *Revista Labrys*, nº 4, Brasília: Montreal: Paris - Agosto/Dezembro de 2003. (<http://www.unb.br/ih/his/gefem>) Acesso em dezembro de 2012.
- XAVIER, Ismail (1983 a). *A Experiência do Cinema*. Editora Graal, Rio de Janeiro.
- _____ (2005) *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (1983 b). “O diretor e o roteiro”. In: XAVIER, Ismail. *A experiência no cinema*. Rio de Janeiro, Graal.
- _____ (2000). “O cinema brasileiro dos anos 90”. *Praga, Estudos Marxistas* 9. São Paulo: Hucitec.
- ZABALA, Begoña. *Movimiento de mujeres. Mujeres en movimiento*. Editorial Txalaparta. Tafalla, março de 2008.
- ZIZEK, Slavoj. “A paixão na era da crença descafeinada”. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Mais.14 de março de 2004.
- WALSH, Catherine. “Interculturalidad Crítica/Pedagogia decolonial”. In: Memórias del Seminario Internacional Diversidad, Interculturalidad y Construcción de Ciudad, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 17-19 de abril de 2007;

_____ “Interculturalidad y colonialidad del poder: un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial”. In: WALSH et al. *Interculturalidad, descolonización del Estado e del conocimiento*. Buenos Aires: Signo, 2006. p. 21-70.

WITTIG, Monique. “No se nace mujer”. *El pensamiento heterossexual y otros ensaios*. Tradução de Javier Saéz e Paco Vidarte. Madrid, Editorial Egales, 2006

YEHIA, Elena. “Descolonización del conocimiento y la práctica: um encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad/colonialidad/decolonialidadlatinoamericanas y la teoría actor-red”. *Revista Tábula Rasa*. Bogotá, Colombia, n. 06: 85-114, janeiro-junho de 2007.

ANEXO I

FICHA TÉCNICA DOS FILMES

1. *La teta asustada*

Diretora: Claudia Llosa

Elenco: Magaly Solier, Susi Sánchez, Efraín Solís, Marino Ballón, Antolín Prieto

Produção: Antonio Chavarrías, Claudia Llosa, José María Morales

Roteiro: Claudia Llosa

Fotografia: Natasha Braier

Trilha Sonora: Selma Mutal

Duração: 95 min.

Ano: 2009

País: Peru/Espanha

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Distribuidora: Paris Filmes

2. *Que tan lejos*

Diretora: Tania Hermida

Elenco: Pancho Aguirre, Fausto Miño, Cecilia Vallejo, Elena Torres

Produção: Gervasio Iglesias, Mary Palacios, Tania Hermida

Roteiro: Tania Hermida

Fotografia: Armando Salazar

Trilha Sonora: Jose A. Manovel, Juan José Luzuriaga

Duração: 92 min

Ano: 2006

País: Ecuador

Gênero: Drama/comédia

Cor: Colorido

Distribuidora: Karma Filmes

3. *Rompecabezas*

Diretora: Natalia Smirnoff

Elenco: Maria Onetto, Gabriel Goity, Arturo Goetz, Henny Trailes, Felipe Villanueva, Julian Doregger

Produção: Lucía Ries

Roteiro: Natalia Smirnoff

Fotografia: Bárbara Alvarez

Trilha Sonora: Fernando Soldevilla

Duração: 87min

Ano: 2010

País: Argentina/França

Gênero: Comédia Dramática

Cor: Colorido

Distribuidora: Golem

4. *Entre nós*

Diretoras: Paola Mendoza, Gloria La Morte

Elenco: Paola Mendoza, Sebastian Villada, Laura Montana, Sarita Choudhury, Andres Munar, Anthony Chisholm.

Produção: Joseph La Morte, Michael Skolnik

Roteiro: Paola Mendoza, Gloria La Morte

Fotografia: Bradford Young

Trilha Sonora: Gil Talmi

Duração: 80 min.

Ano: 2009

País: EUA/Colômbia

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Distribuidora: Não definida

5. *Sonhos Roubados*

Diretora e produtora: Sandra Werneck

Elenco:

Roteiro: Sandra Werneck, Paulo Halm, Michelle Franz, Adriana Falcão e outros

Produção: Elisa Tolomelli

Fotografia: Walter Carvalho

Trilha sonora: Fabio Mondego, Fael Mondego, Marco Tommaso

Duração: 85 min.

Ano: 2009

País: Brasil

Gênero: Drama

Cor: Colorido

Distribuidora: Europa Filmes

6. *En la puta vida*

Diretora: Beatriz Flores Silva

Elenco: Mariana Santangelo, Silvestre, Josep Linuesa, Andrea Fantoni, Fermi Herrero, Marta Gularte.

Roteiro: Beatriz Flores Silva e János Kovácsi

Produção: Beatriz Flores Silva / Stefan Schmitz / Hubert Toint

Fotografia: Francisco Gozón

Trilha sonora: Carlos da Silveira

Duração: 100 min.

Ano: 2001.

País: Uruguai, Belgica, Espanha e Cuba

Gênero: Drama.

Cor: Colorido

Distribuidora: Avalon

7. *A falta que me faz*

Diretora: Marília Rocha

Personagens: Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues Ribeiro, Shirlene Rodrigues Ribeiro e Valdênia Ribeiro

Roteiro: Marília Rocha

Produção: Luana Melgaço e Helvécio Marins Jr.

Fotografia: Alexandre Baxter e Ivo Lopes Araújo

Trilha sonora: Arthur H.

Duração: 85 min.

Ano: 2009

País: Brasil

Gênero: Documentário

Cor: Colorido

Distribuidora: Cia do Filme, Teia | Lume Filmes (DVD)

8. *Senhorita extraviada*

Diretora: Lourdes Portillo

Roteiro: Olivia Crawford, Julie Mackaman, Sharon Wood

Produção: Lourdes Portillo, Xochitl Prox

Fotografia: Kyle Kibbe

Trilha sonora: Todd Bockelheide

Duração: 74 min.

Ano: 2001

País: EEUU/México

Gênero: Documentário

Cor: Colorido

Distribuidora: Xóchitl Films and Video

9. *Tambores de água, un encuentro ancestral*

Diretora: Clarissa Duque

Roteiro: Clarissa Duque

Produção: Andreina Gómez, Clarissa Duque, Yenny Velandia, Richard Milano

Fotografia: John Marquez, Gerd Uscategui

Trilha sonora: David de Luca

Duração: 75 min.

Ano: 2009

País: Venezuela

Gênero: Documentário

Cor: Colorido

10. *Memória de un escrito perdido*, de Cristina Raschia

Diretora: Cristina Raschia

Personagens: Silvia Gabarain, Cristina Pinal, Graciela Dillet, Maria Josefa dal Dosso, Cristina Raschia
Roteiro: Cristina Raschia
Produção: Claudia Gonzalez Chiappe
Fotografia: Andrei Duran
Trilha sonora: Julian Caparros, Lalo Guerra
Duração: 52 min.
Ano: 2010
País: Argentina
Gênero: Documentário
Cor: Colorido

11. *Maria em terra de nadie*, de Marcela Zamora (El Salvador, México, Guatemala, 2010)

Diretora: Marcela Zamora
Personagens:
Roteiro: Marcela Zamora
Produção: Marcela Zamora, Oscar Martinez, Edu Ponces
Fotografia: Keren Shayo
Trilha sonora: Gina Villafañe
Duração: 88 min.
Ano: 2010
País: El Salvador/Guatemala/México
Gênero: Documentário
Cor: Colorido