



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

JOSIANE VALCARENGHI RIBEIRO

FRAGMENTOS DO FEMININO: ESTILHAÇOS, METAMORFOSES E ALEGORIAS NO
CINEMA SUL-AMERICANO

CASCADEL

2024

JOSIANE VALCARENGHI RIBEIRO

**FRAGMENTOS DO FEMININO: ESTILHAÇOS, METAMORFOSES E ALEGORIAS
NO CINEMA SUL-AMERICANO**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE - para obtenção do título de Doutora, junto ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, nível de Mestrado e Doutorado - área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Professor Dr. Acir Dias da Silva

CASCADEL – PR

2024

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

VALCARENGHI RIBEIRO, JOSIANE
FRAGMENTOS DO FEMININO: ESTILHAÇOS, METAMORFOSES E
ALEGORIAS NO CINEMA SUL-AMERICANO / JOSIANE VALCARENGHI
RIBEIRO; orientador ACIR DIAS DA SILVA. -- Cascavel, 2024.
145 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. REPRESENTAÇÃO DO FEMININO. 2. ALEGORIA. 3. CINEMA
SUL-AMERICANO. I. DIAS DA SILVA, ACIR, orient. II. Título.

JOSIANE VALCARENGHI RIBEIRO
FRAGMENTOS DO FEMININO: ESTILHAÇOS, METAMORFOSES E ALEGORIAS
NO CINEMA SUL-AMERICANO

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientador

Prof^ª. Dra. Zeloi Aparecida Martins
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Membro Efetivo (convidado)

Prof^ª. Dra. Solange Stecz
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Membro Efetivo (convidado)

Prof^ª. Dra. Alai Diniz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Paulo Cesar Fachin
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 08 de outubro de 2024

Ainda sinto vontade de ligar para falar sobre as novidades...
Queria te contar onde cheguei!
Dedico estas reflexões à minha mãe, Geni Valcarenghi.

AGRADECIMENTOS

Ao *Ensino Público*,
grato sou, por me abrir as portas do saber,
desde a primeira letra, a primeira frase,
até o horizonte vasto do pensar crítico.
Nele, me fiz parte, nele, me transformei.

Aos meus pais,
Geni Valcarenghi, agora memória viva no vento,
e *Roldão Flauzino Ribeiro*, raiz e força,
por me darem este mundo, esta vida,
o solo firme onde minhas escolhas brotaram.

Ao Professor Doutor *Acir Dias da Silva*,
que com olhos de invenção e paciência serena,
teceu comigo cada fio de conhecimento,
exemplo de firmeza, dedicação,
um farol na travessia das ideias.

Às amigas,
Janaina Alves Teixeira, *Adriana Aparecida Biancato*,
Gracielle Aparecida Muller, *Carla de Lima e Silva*,
Ana Maria Alves Vasconcelos, *Camila Galante*, *Adriana Zanini*
que nos momentos de incerteza,
deram ouvidos, conselhos e abraços,
em cada troca, uma nova direção surgia,
e a jornada ficava menos solitária.

Às minhas primas,
Denise Maria Bocalon, *Tayssa Maria Bocalon*,
Ana Cristina Miotto, *Fabiana Paula Valcarenghi*;
À minha irmã, *Janice Salete de Oliveira*;
Às minhas sobrinhas, *Christianny Salete Mariani*,
Hannah Christina Mariani,
Fernanda de Oliveira e *Jaqueline de Oliveira*,
e a todas as mulheres que habitam meu ser,
ofereço este agradecimento em forma de poesia,
tecida com fios de amor, força e inspiração.
Vocês, que com passos firmes ou suaves,
sempre avançaram, enfrentaram o mundo,
são as estrelas que iluminam meu caminho,
e os ventos que sopram coragem em meu peito.
Foi em cada gesto de vocês, em cada palavra dita,
que encontrei a força para escrever esta tese,
um tributo às lutas, as dores, aos sorrisos, às histórias,
que me moldaram, que me impulsionaram.

De vocês veio a coragem de ser,
de questionar, de sonhar mais alto,
e cada página que escrevi reverberam
suas vidas, seus desafios, suas conquistas.
A vocês, mulheres que são raízes e asas,
minha gratidão infinita,
por me mostrarem que o mundo se transforma
quando ousamos narrar nossa própria história.

À Secretaria do PPGL, *Magaly Lindbeck Guimarães*,
que com mãos cuidadosas tece os fios do cotidiano,
agradeço gesto silencioso,
cada solução encontrada nas dobras do tempo,
facilitando o caminho para que sonhos floresçam.

Ao *Programa de Pós-Graduação em Letras*,
meu agradecimento flui como verso livre,
como palavra que encontra sentido ao ser dita.
Aqui, encontrei mais do que saber,
descobri caminhos onde o pensamento se expande,
e o mundo se revela em novas formas,
pois é aqui que o futuro se escreve,
com cada gesto, cada verso, cada sonho.

Aos *mestres* do PPGL,
que com sabedoria desvelam
os segredos que ainda desconheço,
nos guiando pelas sendas do saber,
somos aprendizes, e a eles, meu respeito eterno.

E ao meu companheiro,
Luciano Dallastra, meu cais em meio à tempestade,
que esteve, sempre, ao meu lado,
ouvindo, dividindo, lendo, vivendo comigo,
incentivando cada passo,
e sem nunca permitir que eu desistisse.
Cada palavra aqui é semente,
plantada no campo vasto da gratidão.

“Liberdade é pouco. O que eu desejo ainda não tem nome.”

Clarice Lispector

VALCARENGHI, Josiane Ribeiro. **Fragmentos Do Feminino: Estilhaços, Metamorfoses E Alegorias No Cinema Sul-Americano**. 2024. 146f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2024.

Orientador: Professor Doutor Acir Dias da Silva

Defesa: 08/10/2024

RESUMO

A pesquisa apresenta reflexões e análise envolvendo a representação da mulher nas obras cinematográficas de Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Com o propósito de encontrar respostas à problematização de como a figura da mulher é mostrada nas produções filmicas geograficamente citadas. Como objetivo geral, apresenta-se a hipótese de representação do feminino no cinema sul-americano contemporâneo ligado a uma história compartilhada de opressão e resistência, utilizando a alegoria para revelar entrecruzamento desse passado comum, a alegoria como uma ferramenta para explorar as complexidades da experiência feminina, expondo tanto a opressão quanto a resistência às estruturas patriarcais e coloniais e ainda de que essas representações transcendem o olhar masculino, desafiando narrativas hegemônicas e desconstruindo estruturas coloniais ao recuperar vozes e perspectivas marginalizadas. A tese propõe integrar discussões sobre gênero, narrativa cinematográfica, decolonialidade, patriarcado e machismo para analisar como o cinema sul-americano retrata a mulher. Esta deixa de ser coadjuvante e passa a ser protagonista, desafiando e reconstruindo conceitos preestabelecidos sobre seu papel nas sociedades, sob uma perspectiva alegórica. Para alcançar o objetivo proposto, a pesquisa se baseia nos pressupostos teóricos de Maria Lugones, com a inclusão de Walter Mignolo e Aníbal Quijano no debate sobre decolonialidade e gênero na América do Sul. As discussões sobre “alegoria” são fundamentadas em Jeanne-Marie Gagnebin, complementadas por Walter Benjamin e Ismail Xavier. Já para a análise das narrativas e personagens do cinema sul-americano, a referência principal é Robert Stam. Além disso, busca-se também integrar teóricos sul-americanos para fortalecer a base teórica, sem excluir outras fontes relevantes. Trata-se de uma pesquisa inserida nos Estudos Comparados, de natureza analítica e comparativa interartes, com caráter bibliográfico e qualitativo. O estudo utiliza um método comparativista para analisar os filmes *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho (Brasil); *La Ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel (Argentina); *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio (Chile); *Las Herederas* (2018), de Marcelo Martinessi (Paraguai); e *Mi Amiga del Parque* (2015), de Ana Katz (Argentina/Uruguai). Esse processo de investigação busca encontrar um ponto de convergência que não imponha certezas rígidas sobre a representação da mulher sul-americana, mas que promova uma visão flexível das múltiplas possibilidades de ser. O estudo explora como a imagem dessas mulheres ocupa um território ainda marcado pela condição colonial e pela imposição de padrões externos.

PALAVRAS-CHAVE: Representação do Feminino; Alegoria; Cinema Sul-Americano

VALCARENGHI, Josiane Ribeiro. **Fragments of the Feminine: Shards, Metamorphoses, and Allegories in South American Cinema.** 2024. 146f. Thesis (Doctorate in Literature) – Postgraduate Program in Literature, State University of Western Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2024.

Advisor: Professor Doctor Acir Dias da Silva
Defense: 08/10/2024

ABSTRACT

The research presents reflections and analysis involving the representation of women in the cinematic works of Argentina, Brazil, Chile, Paraguay, and Uruguay, aiming to address the question of how women are depicted in the aforementioned film productions. The overarching goal is to propose the hypothesis that the representation of femininity in contemporary South American cinema is tied to a shared history of oppression and resistance, using allegory as a tool intersection of this common past. Allegory is employed as a means to explore the complexities of female experience, exposing both oppression and resistance to patriarchal and colonial structures. Furthermore, these representations transcend the male gaze, challenging hegemonic narratives and dismantling colonial frameworks by reclaiming marginalized voices and perspectives. The thesis seeks to integrate discussions on gender, cinematic narrative, decoloniality, patriarchy, and machismo to analyze how South American cinema portrays women. Women cease to be mere supporting characters and emerge as protagonists, challenging and reconstructing preconceived notions about their roles in society from an allegorical perspective. To achieve this objective, the research is grounded in the theoretical foundations of Maria Lugones, incorporating the contributions of Walter Dignolo and Aníbal Quijano to the discourse on decoloniality and gender in South America. Discussions on “allegory” draw upon Jeanne-Marie Gagnebin, complemented by Walter Benjamin and Ismail Xavier. For the analysis of narratives and characters in South American cinema, Robert Stam serves as a primary reference. Additionally, the study seeks to integrate South American theorists to strengthen its theoretical framework without excluding other relevant sources. This research is positioned within Comparative Studies, characterized by an analytical and inter-art comparative nature, employing bibliographical and qualitative approaches. A comparative method is used to analyze the films *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho (Brazil), *La Ciénaga* (2001) by Lucrecia Martel (Argentina), *Gloria* (2013) by Sebastián Lelio (Chile), *Las Herederas* (2018) by Marcelo Martinessi (Paraguay), and *Mi Amiga del Parque* (2015) by Ana Katz (Argentina/Uruguay). This investigative process seeks to find a convergence point that does not impose rigid certainties about the representation of South American women but rather fosters a flexible perspective on the multiple possibilities of being. The study explores how the image of these women occupies a space still marked by colonial conditions and the imposition of external standards.

KEY WORDS: Representation of the feminine; Allegory; South American Cinema.

VALCARENGHI, Josiane Ribeiro. **Fragmentos de lo Femenino: Esquirlas, Metamorfosis y Alegorías en el Cine Sudamericano.** 2024. 146f. Tesis (Doctorado en Literatura) – Programa de Posgrado en Literatura, Universidad Estadual del Oeste de Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2024.

Asesor: Profesor Doctor Acir Dias da Silva
Defensa: 08/10/2024

RESUMEN

La investigación presenta reflexiones y análisis sobre la representación de la mujer en las obras cinematográficas de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, con el propósito de responder a la problemática de cómo se muestra la figura femenina en las producciones cinematográficas mencionadas geográficamente. Como objetivo general, se propone la hipótesis de que la representación de lo femenino en el cine sudamericano contemporáneo está vinculada a una historia compartida de opresión y resistencia, utilizando la alegoría como una herramienta para revelar entrecruzamiento de ese pasado común. La alegoría también sirve para explorar las complejidades de la experiencia femenina, exponiendo tanto la opresión como la resistencia a las estructuras patriarcales y coloniales, y mostrando que estas representaciones trascienden la mirada masculina, desafiando narrativas hegemónicas y desconstruyendo las estructuras coloniales al recuperar voces y perspectivas marginadas. La tesis propone integrar discusiones sobre género, narrativa cinematográfica, decolonialidad, patriarcado y machismo para analizar cómo el cine sudamericano retrata a la mujer. Esta deja de ser un personaje secundario para convertirse en protagonista, desafiando y reconstruyendo conceptos preestablecidos sobre su papel en las sociedades, desde una perspectiva alegórica. Para alcanzar el objetivo propuesto, la investigación se basa en los fundamentos teóricos de María Lugones, con la inclusión de Walter Dignolo y Anibal Quijano en el debate sobre decolonialidad y género en Sudamérica. Las discusiones sobre la "alegoría" se fundamentan en Jeanne-Marie Gagnebin, complementadas por Walter Benjamin e Ismail Xavier. Para el análisis de las narrativas y personajes del cine sudamericano, la referencia principal es Robert Stam. Además, se busca integrar teóricos sudamericanos para fortalecer la base teórica sin excluir otras fuentes relevantes. Se trata de una investigación enmarcada en los Estudios Comparados, de naturaleza analítica y comparativa interartes, con un enfoque bibliográfico y cualitativo. El estudio utiliza un método comparativo para analizar las películas *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho (Brasil); *La Ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel (Argentina); *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio (Chile); *Las Herederas* (2018), de Marcelo Martinessi (Paraguay); y *Mi Amiga del Parque* (2015), de Ana Katz (Argentina/Uruguay). Este proceso de investigación busca encontrar un punto de convergencia que no imponga certezas rígidas sobre la representación de la mujer sudamericana, sino que promueva una visión flexible de las múltiples posibilidades de ser. El estudio explora cómo la imagen de estas mujeres ocupa un territorio aún marcado por la condición colonial y la imposición de estándares externos.

PALABRAS CLAVE: Representación de lo Femenino; Alegoría; Cine Sudamericano

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Josi bebê.....	15
Figura 2 - Josi criança.....	15
Figura 3 - Tríplice Fronteira.....	16
Figura 4 - Meu lar.....	21
Figura 5 - Uma grande mulher: Geni Valcarenghi.....	23
Figura 1.1- Mecha.....	41
Figura 1.2 - Clara.....	43
Figura 1.3 - Gloria.....	46
Figura 1.4 - Chela e Chiquita.....	48
Figura 1.5- <i>Liz</i>	50
Figura 1.6- Vaca atolada.....	60
Figura 1.7- Pagamento pela viagem.....	61
Figura 2.1- Alba.....	65
Figura 2.2- Mecha caída.....	69
Figura 2.3- Chegada ao parque.....	70
Figura 2.4- Fazendo novas amizades.....	70
Figura 2.5- Encarte dos filmes.....	77
Figura 2.6- Visita imprópria.....	79
Figura 2.7- Eco.....	79
Figura 2.8- Vestido.....	82
Figura 2.9- Conversa sobre viagem.....	84
Figura 2.10- <i>Como la abuela</i>	90
Figura 2.11- Abandonada.....	91
Figura 3.1- O Parque.....	93
Figura 3.2- Posição de Ameaça.....	94
Figura 3.3- Peregrinações: Da Alma, de Jesus e da Vida Humana, Guillaume Deguileville,1355.....	97
Figura 3.4- Peregrinações: Da Alma, de Jesus e da Vida Humana 2, Guillaume Deguileville,1355.....	97
Figura 3.5- <i>Neujahrsgruss mit drei hexen, Hans Baldug Grien, (Três Bruxas) 1514</i>	97
Figura 3.6- <i>Vier hexen, Albrecht Dürer, (Quatro Bruxas em Roda), 1497</i>	97
Figura 3.7- Ilustração de Johann Grüninger para a carta <i>Mundus Novus</i> [Novo Mundo], 1509, de Américo Vespúcio.....	98
Figura 3.8- Detalhe de ilustração do livro <i>Americae Tertia Pars</i> [América Terceira Parte], 1592, de Théodore de Bry.....	99
Figura 3.9- Ilustração de Johann Grüninger para a carta <i>Mundus Novus</i> [Novo Mundo], 1509, de Américo Vespúcio.....	99
Figura 4.1- Letargia.....	115
Figura 4.2- Todos em volta da piscina.....	116
Figura 4.3- Momí na piscina.....	116

Figura 4.4- À beira da piscina.....	116
Figura 4.5- <i>Cambiazó</i>	117
Figura 4.6- Cinta de compressão.....	118
Figura 4.7- Maria amamentando.....	121
Figura 4.8- Cupim.....	123
Figura 4.9- Liz mãe/mulher.....	124
Figura 4.10- Liz Profissional.....	125
Figura 4.11- Memórias de tia <i>Lucia</i>	126
Figura 4.12- <i>Chiquita</i> Homem.....	127
Figura 4.13- <i>Chiquita</i> Mulher.....	127
Figura 4.14- Gloria, uma mulher comum.....	128
Figura 4.15- Gloria sexual.....	128
Figura 4.16- Gloria fragmentada.....	128
Figura 4.17- Gloria dormindo na praia.....	129
Figura 4.18- Gloria em ruínas.....	130
Figura 4.19- Gloria sublime.....	131

SUMÁRIO

ESTILHAÇOS, FRAGMENTOS, RUÍNAS, ALEGORIAS E METAMORFOSES.....	13
INTRODUÇÃO.....	26
1. CINEMA SUL-AMERICANO PÓS-COLONIAL/ALEGÓRICO: ESPELHOS DA ALMA E FRAGMENTOS DE SONHOS.....	39
1.1 Desvendando As Narrativas E Conhecendo As Personagens.....	39
1. Mecha.....	40
<i>Mecha</i>	40
1. Mecha.....	40
1. Mecha.....	40
1. Mecha.....	40
Clara.....	42
Gloria.....	45
Chela e Chiquita.....	47
Liz.....	49
1.2 O cinema Sul-Americano Pós-Colonial.....	53
1.3 A desmarginalização do audiovisual Sul-americano.....	62
2 NARRATIVAS FÍLMICAS E A MULHER SUL-AMERICANA.....	65
2.1 O cinema Sul-Americano Pós-Colonial Alegórico.....	65
2.2 Além das Telas: O Cinema Sul-Americano como Alegoria da Decolonialidade.....	72
2.3 A identidade de um cinema Pós-Colonial.....	75
3 O CALDEIRÃO É DAS INDÍGENAS.....	92
3.1 Espaços Cinematográficos Ficcionalis.....	92
3.2 A centralidade das personagens femininas.....	95
3.3 Da personagem colonial à personagem pós-colonial: A mulher personagem ou a personagem mulher?.....	100
4 DISFARCES ALEGÓRICOS: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO CINEMA SUL- AMERICANO.....	107
4.1 O Feminino Revelado: Alegorias Cinematográficas da América do Sul.....	110
4.2 Personagens alegóricas que constroem o olhar sobre as mulheres sul-americanas.....	119
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS.....	138

ESTILHAÇOS, FRAGMENTOS, RUÍNAS, ALEGORIAS E METAMORFOSES

Triste, Louca Ou Má

Triste, louca ou má
Será qualificada ela
Quem recusar
Seguir receita tal
A receita cultural
Do marido, da família
Cuida, cuida da rotina
Só mesmo rejeita
Bem conhecida receita
Quem, não sem dores
Aceita que tudo deve mudar
Que um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar
Um homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar
Ela desatinou
Desatou nós
Vai viver só
Ela desatinou
Desatou nós
Vai viver só
Eu não me vejo na palavra
Fêmea: Alvo de caça
Conformada vítima
Prefiro queimar o mapa
Traçar de novo a estrada
Ver cores nas cinzas
E a vida reinventar
E um homem não me define
Minha casa não me define
Minha carne não me define
Eu sou meu próprio lar
E um homem não me define
Minha casa não me define
Minha carne não me define
Eu sou meu próprio lar
Ela desatinou
Desatou nós
Vai viver só

Ela desatinou
Desatou nós
Vai viver só
Ela desatinou (e um homem não me define)
Desatou nós (minha casa não me define)
Vai viver só (minha carne não me define)
Eu sou meu próprio lar
Ela desatinou (e um homem não me define)
Desatou nós (minha casa não me define)
Vai viver (minha carne não me define)
Eu sou meu próprio lar
Francisco, el Hombre¹

Nasci no dia dezoito de maio de mil novecentos e oitenta e um, em Foz do Iguaçu, no estado do Paraná, região sul do Brasil; sou a filha mais nova de uma mulher branca, de olhos azuis e cabelos loiros, descendente de italianos (seus avós vieram da Itália), que se divorciou a revelia e expulsou seu primeiro marido de casa porque não tinha comprometimento com a subsistência da casa e dos filhos. Ela ficou sozinha, sem trabalho e com três filhos pequenos para criar. A vida não foi fácil para ela! Lavou roupa para os vizinhos e viajantes da região, costurou, fez pão, sonho, pastel, bolacha para venda, tentou muitas formas de ganho para manter uma condição mínima de vida. Conheceu meu pai no ano de mil novecentos e setenta e nove, um homem negro, nove anos mais jovem que ela, nunca casado e sem filhos. Quando perguntei a ela o que havia visto nele, ela disse: “uma carteira assinada, e eu tinha três filhos para criar”. Como ele ainda não tinha filhos e queria, ela decidiu ter a quarta, no caso, eu (ainda não sei, se foi para garantir a carteira assinada, mas isso não tem importância mais). Brinco até hoje com meus amigos e familiares que sou o pior tipo de ser que existe, a filha mais nova e a filha única, me conheçam na Figura 1 e 2, pois meus irmãos são muito mais velhos que eu, vinte um, dezenove e dezessete anos de diferença.

¹ [Clip da música Triste, Louca ou Má de Francisco, el Hombre](#), Composição: Sebastián Piracés-Ugarte / Rafael Gomes / Mateo Piracés-Ugarte / Andrei Martinez Kozyreff / Juliana Strassacapa, 2016.

Figura 1 - Josi bebê



Fonte: Acervo pessoal (2024)

Figura 2 - Josi criança



Fonte: Acervo pessoal (2024)

Em *Fisiologia da Composição* (2007), Santiago explora como a memória e o ato de narrar permitem não apenas revisitar a própria história, mas também reescrevê-la, enfatizando a multiplicidade de perspectivas e a subjetividade envolvidas no processo de autodefinição. Ele afirma que, em qualquer narrativa autobiográfica, há um jogo entre verdade e invenção, no qual o autor constrói a si mesmo como personagem, negociando entre o real vivido e a necessidade literária de dar forma ao caos da memória, essa Josi que é autora, é também personagem nesta narrativa produzida.

Nascer e crescer numa região de fronteira é entender desde cedo que algumas linhas (geográficas) serão muito bem marcadas, porém outras não muito bem determinadas, definidas, identificadas. Em uma área de fronteira o trânsito de pessoas, ideias, línguas, culturas, opressões, violências, amores, amizades, saberes, poderes, economias, políticas, influências, silêncios, ocultamentos, crimes, artes, cores, sabores, odores, lícitos, ilícitos, dores, corpos, traumas, histórias são constantes e intermináveis.

Foz do Iguaçu é uma de tríplice fronteira, como mostra a Figura 3², faz divisa com outros dois países, Paraguai e Argentina, só isso já seria o suficiente para muito assunto sócio político e cultural, mas a cidade ainda é acolhedora de mais de 95 nacionalidades, e essas pessoas estão em todas as áreas da sociedade, inclusive na escola, com quem convivi em toda a minha escolarização.

Figura 3 - Tríplice Fronteira



Fonte: Freep!k

Falando em escola, tive uma fase escolar relativamente tranquila, exceto pela fatídica e inesquecível cena do dia em que “aprendi” a ler. Era meio do ano, eu já tinha sete anos completos, minha mãe foi chamada à escola porque eu sabia escrever, mas não lia... A professora explicou que eu não me concentrava e só queria brincar (normal para uma criança de sete anos, se fosse hoje, teriam me receitado um remédio e eu teria um laudo). Fomos para casa e eu lembro de minha mãe me colocando na mesa redonda, vermelha, de fórmica, junto da minha cartilha e de uma varinha de pessegueiro, e eu lendo todas as palavras que ela me mostrava. Acredito que ela teria problemas com o conselho tutelar se tivessem conhecimento disso, mas os tempos eram outros. Fui alfabetizada e fiz todo o ensino fundamental em escola pública, Colégio Estadual Barão do Rio Branco, em Foz do Iguaçu, que está no mesmo endereço há anos e inclusive, foi o primeiro prédio que abrigou uma faculdade na cidade,

²Imagem retirado do site *FREEP!K*, para mais informações acesse: <https://br.freepik.com/fotospremium/a-triplice-fronteira-uma-area-de-triplice-fronteira-entre-paraguai-argentina-e-brasil-lado-brasileiro-marco-das-tres-fronteiras-significa-marco-das-tres-fronteiras-foz-do-iguacu-parana-brasil_23109811.htm> Acesso em: jun./2024.

naqueles anos era a FACISA (Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas), hoje conhecemos como UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná) e possui seu próprio prédio. O Segundo grau, era assim que se chamava, fiz em uma instituição privada, ganhei bolsa de estudos para o primeiro e o segundo ano porque era atleta, no terceiro ano eu teria somente meia bolsa, e para custear a outra parte me ofereci para trabalhar na instituição no período noturno, onde funcionava, também, uma faculdade. Estudei nesta instituição porque minha mãe enfrentou meu pai e decidiu que sim, por ele eu não iria, o machismo prepotente dele não permitiria que eu estudasse numa escola em que ele não pudesse pagar. Porém, preciso retornar ao período da minha adolescência para depois irmos para o processo do vestibular.

Quando estava na oitava série, eu tinha treze anos, parei para pensar na vida e projetei meu futuro, me imaginei como seria; me vi com dezessete anos, casada, e me encaminhando para a maternidade. Essa era a minha perspectiva de futuro, nasci e cresci na periferia, sem muito acesso ao capital cultural, vendo as meninas mais velhas seguindo por esse caminho. A escola me oportunizou o acesso ao esporte, o que me desviou desse trajeto, fui jogadora de handebol dos onze aos vinte e três anos, a rotina de treinos e competições me mostraram que poderia ser diferente, me abrindo portas para mundos que não teria acesso sem ele. A bolsa de estudos que ganhei foi por meio do esporte, tive acesso à cultura de prestar vestibular, de estar em uma instituição que preparava os estudantes para o exame, e assim o fizeram comigo. Em mil novecentos e noventa e oito prestei o multivestibular da UNIOESTE, me inscrevi para o curso de Letras e de Matemática. Passei nos dois, porém sou filha da classe trabalhadora, e se quisesse estudar, teria que trabalhar, portanto optei pelo curso de Letras por dois motivos, o primeiro porque era noturno, e poderia trabalhar durante o dia e o segundo porque o curso possuía dupla habilitação, em Língua Portuguesa e em Língua Espanhola.

Nunca fui uma estudante excepcional, mas poderia ter sido, meus pais não tinham o hábito de incentivo ao estudo em casa, então eu fazia o suficiente para a aprovação (quem sabe aquele laudo teria sido bom...), fiz a graduação dentro do prazo regular, jurando que jamais seria professora, até chegar o estágio e ter uma oportunidade de trabalho, e já se vão vinte e um anos... Fiz uma especialização em Estudos Hispânicos, também pela UNIOESTE, e segui a vida trabalhando.

Enquanto tudo isso acontecia, eu tive um namorado dos dezesseis aos vinte e dois anos, com quem cheguei a noivar, mas não me casei. Quem sabe essa história se aproxima daquela da carteira assinada, lá do começo desse memorial, mas sem alguns elementos. O

relacionamento terminou porque quando me vi noiva de uma pessoa que não entendia que eu era outra pessoa e não uma extensão dela mesma, entendi que não poderia permanecer ali, e ainda, ao término tive que ouvir que era pra eu seguir a minha vida, que eu não passaria de uma “professorazinha” (vou retomar isso mais tarde). Santiago (2007) na sua análise sobre o “cosmopolitismo do pobre”, propõe que a escrita autobiográfica, especialmente quando relacionada a contextos periféricos ou marginalizados, carrega um potencial crítico de reposicionar sujeitos e histórias à margem da cultura dominante. Sua abordagem teórica sublinha a importância de narrativas que reflitam não apenas a experiência pessoal, mas também a estrutura social que molda essas vidas, algo evidente na interseção de raça, gênero e classe no relato mencionado, confirmando, assim a necessidade deste relato autobiográfico, que de alguma forma se relaciona com toda a pesquisa apresentada

Recordo-me de um momento singular, quando me encontrava na casa de uma amiga, que hoje veste a farda e protege mulheres vítimas de violência. Naquele dia, conversávamos com seus superiores, homens de patente, e nos perdíamos em debates sobre por que nossas mães não nos criaram para seguir o caminho que elas trilharam, submissas aos seus maridos. Eles, com a autoridade que a posição lhes conferia, defendiam que a mulher devia ter sua “liberdade”, mas que essa liberdade jamais deveria interferir nas questões dos homens. E lá estávamos nós, duas jovens destemidas, sem a menor noção do perigo que corríamos, questionando essa visão de mundo em frente a militares de alta patente. Ah, que audácia a nossa! Desafiávamos, com nossas palavras, as bases de uma tradição que nos queria caladas e conformadas, sem perceber a intensidade daquele momento.

No ano de dois mil e cinco conheci um rapaz com quem namorei por dois anos e me casei em dois mil e sete. A vida ia bem, o casamento também, eu seguia meu caminho de “professorazinha”, tudo conforme o plano... No final do ano de dois mil e doze nos mudamos para Cascavel, em virtude de uma transferência do meu esposo. Uma nova cidade, sem muitos amigos, decidi retomar meu curso de inglês, assim eu teria contato com outras pessoas, além de ser importante no caso de eu querer fazer mestrado. Notem, até este momento eu não tinha cogitado essa hipótese, nunca tinha almejado isso, não era meu sonho, nem nada disso... era uma possibilidade de fuga, mas eu só fui entender isso mais tarde... No ano de dois mil e quatorze decidi visitar o site da UNIOESTE para ver como era o processo de seleção e descobri que havia perdido o período de inscrição por alguns dias. Então, decidi que em dois mil e dezesseis eu faria mestrado, me preparei, li os textos, acompanhei os editais e em dois

mil e quinze me inscrevi para os processos seletivos da UNIOESTE, UEM (Universidade Estadual de Maringá) e UTFPR (Universidade Tecnológica Federal do Paraná) de Pato Branco, e passei nos três! Em doze de fevereiro de dois e dezesseis efetivei minha matrícula no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE. Depois disso, tudo mudou...

O mestrado é uma das formas de acesso ao último nível no plano de cargos e salários do concurso de professor do Estado do Paraná, a outra forma é por meio do programa próprio ofertado pelo governo estadual, que naquela época estava suspenso para readequação na oferta, situação que me ajudou na “desculpa” para cursar o programa.

Como esquecer as aulas da professora Rita Felix, Loudes Kaminski, Antonio Donizeti, Francisco Fleck, Alai Diniz, Zelo Martins, e Acir Dias? De repente, o mundo em que eu vivia e achava meio “torto”, meio estranho, meio incoerente, que eu não via direito, que parecia estar imerso numa cortina de fumaça, começou a se abrir, e tudo me pareceu mais nítido, menos escondido. Assuntos como “patriarcado”, “machismo”, “misoginia”, “colonialidade”, “opressão”, e tantos outros assuntos que a Literatura, o Cinema, o Teatro, a História foram me mostrando e eu me achando tão superficial, fútil, alienada... Mas, como diria um sábio, “[...] a ignorância é uma dádiva!” Como permanecer vivendo naquele mundo com os olhos que o mestrado me deu? Como permanecer em relações que o mestrado me ensinou que não são as que concordo, ou que não acho certas? Pois bem, como a nomenclatura *coaching* diria, mudei meu *mindset*, mas permaneci na minha vida de “professorzinha”, mas não por muito tempo, porque terminei o mestrado em fevereiro de dois mil e dezoito, e caso não lembrem foi o ano das eleições presidenciais.

Não vou me ater a muitos detalhes e discussões que aquele momento provocou nas pessoas, mas dois precisam ser citados, o primeiro foi ter que ouvir de pessoas próximas críticas à educação pública, falar mal dos professores da escola pública, desmerecer o ensino público, replicar o discurso de “doutrinação comunista e ideologia de gênero” conhecendo uma professora da educação pública; e o outro foi ter que ouvir que só poderia ser “burra” por não apoiar o candidato do partido de direita, uma vez que a oposição defendia um candidato que havia sido acusado e condenado por corrupção, e preciso dizer que a discussão que gerou tudo isso era sobre misoginia. Retorno ao questionamento do parágrafo anterior, como permanecer em relações que o mestrado me mostrou que não cabiam mais no meu mundo? Márcia Tiburi (2014) na obra *Filosofia prática: ética, vida cotidiana, vida virtual* destaca que escrever sobre si é também uma forma de confrontar os discursos hegemônicos e as relações

de poder que moldam nossa subjetividade. O ato de narrar as próprias experiências, especialmente aquelas marcadas por conflitos ideológicos e éticos, como os que descrevo, é uma forma de resistência e reconfiguração das relações sociais. Tiburi, assim como Santiago (2007) aborda a escrita de si como um processo que vai além da simples narração de eventos pessoais, destacando sua dimensão ética e existencial. Ela discute como o ato de escrever sobre si implica a criação de uma relação crítica com o mundo e consigo mesmo, permitindo ressignificar experiências e construir uma subjetividade mais consciente. Esse movimento, segundo ela, carrega um caráter político, pois quem escreve afirma sua voz em um espaço de liberdade e resistência, especialmente no contexto de opressões históricas e culturais.

Chegou o momento das motivações que me levaram a fazer o doutorado, assim como o mestrado, não era meu sonho ser doutora, mas em agosto de dois mil e dezenove passei pelo processo de separação, decidi que precisava de algo para me ocupar, não assistiria novela, nem fazia crochê, e nada contra quem faz isso, mas não tenho paciência... então, nada melhor que estudar. Lá fui eu me inscrever às pressas no processo de seleção da UNIOESTE, porque ele ocorre em setembro, dessa vez, não me preparei muito não... Passei! Em vinte e oito de fevereiro de dois mil e vinte estava eu efetivando minha matrícula no PPGL novamente. O primeiro dia de aula seria dia dezessete de março de dois mil e vinte, todos se lembram desta data? Foi “[...] o dia em que a terra parou [...]”, como cantaria Raul Seixas, tudo foi suspenso em virtude da Pandemia pelo COVID19.

A transição de orientador coincidiu com o seminário de tese que ocorreu ao final de dois mil e vinte e um. Em dois mil e vinte e dois, enfrentei uma tempestade de mudanças: uma nova cidade, novos ares, nova adaptação, uma troca de trabalho... e a sombra da possível perda de meu pai pairando sobre mim. O ano terminou, e tudo encontrou seu equilíbrio, mas minha produção acadêmica ficou estagnada. Então, dois mil e vinte e três despontou no horizonte, e com ele a urgência de qualificar meu trabalho até a metade do ano. O prazo se alongou, precisei estender a jornada, mas em agosto, finalmente, conquistei a qualificação.

Em novembro de dois mil e vinte e três, minhas raízes se soltaram do solo conhecido, e fui levada a desbravar um novo mundo. Cada esquina revelava um novo sentido para a vida, cada objeto, uma nova preciosidade. No meio de uma reforma que ecoava mudanças internas, a necessidade de uma cirurgia na coluna me obrigou a trilhar um caminho incerto, em noventa dias, passei por dez diferentes abrigos, em busca de um lugar para repousar. Por quarenta e cinco dias, chamei de lar um espaço modesto, onde apenas um chuveiro, um vaso sanitário, e

uma solitária torneira (não uma pia, apenas uma torneira) me ofereciam o básico, ilustrado pela Figura 4. E foi ali, no desejo do simples ato de ferver água para um café, de lavar minha própria louça, que encontrei o extraordinário. Aprendi que a vida não precisa de adornos; ela é grandiosa em sua simplicidade. Cada instante, uma celebração. Cada respiro, uma dádiva. E, enfim, compreendi: a vida, em sua essência nua, é maravilhosa.

Figura 4 - Meu lar



Fonte: Acervo pessoal 2024

Acredito tendermos a pesquisar sobre assuntos que estejam relacionados a nós mesmo de alguma forma, como se tivéssemos um fio invisível que nos liga ao tema de alguma forma. Sempre olhei para a minha mãe e não me conformava com a vida dela, não que ela fosse infeliz (aos meus olhos), mas não queria aquilo para mim. Não tinha o desejo de ser mãe, constituir família ou coisas do tipo, mas queria fazer a diferença na vida das pessoas, poder mudar algo, marcar a história, que as pessoas pudessem se lembrar de mim, não como uma pessoa famosa, mas como alguém fez algo relevante. Quando entrei para a Educação vi que isso era possível, mas também vi que as mulheres não tinham o mesmo lugar dos homens, e esse foi um dos determinantes que me levaram à escolha do tema de pesquisa da minha tese. Que as mulheres não são iguais todos sabem, mas como elas estão sendo mostradas às pessoas era o que me interessava.

Geni Valcarenghi, Carla de Lima e Silva, Janice Salete de Oliveira, Marina Luiza Monteiro, Vivien Corcini Nantes, Janaina Alves Teixeira, Adriana Aparecida Biancato, Maria Luiza Dallastra, Gracielle Aparecida Muller, Maria Regina Tomadon, Isamara Hoffstaeter (amigas, mães, esposas, sogras, cunhadas, filhas), e tantas outras mulheres que conheço e que marcaram a minha existência como mulher. Tantas histórias, tantos traumas, violências, privações, opressões, dores, dificuldades... Algumas não queriam se casar, outras não queriam ter filhos, umas só queriam estudar, outras queriam trabalhar, umas queriam ser amadas, outras queriam amar e o que vi e vivenciei durante esses anos foram mulheres fazendo o que não queriam, porque não podiam, porque não deixavam, poucas foram as vezes que as vi decidindo realmente suas vidas. Histórias que muito bem poderiam fazer parte de um roteiro cinematográfico, e serem personagens de narrativas fílmicas.

Hora de retomar a “professorazinha”, sou filha de uma mulher que só estudou até a quarta série, mas que tinha uma sabedoria extraordinária. Minha mãe, Figura 5, se foi quando eu ainda estava no primeiro ano do mestrado, ela não pode ver onde cheguei... A única dos filhos dela que fez curso superior. Fiz graduação, especialização, mestrado e agora o doutorado em universidade pública, passei em dois concursos públicos para professora, hoje desempenho minha função na Secretaria de Estado da Educação do Estado do Paraná, no Departamento de Acompanhamento Pedagógico. Sou conhecida e reconhecida pelo meu trabalho e competência por toda a rede de educação pública, pois trabalho no desenvolvimento pedagógico das equipes gestoras das escolas, ministro formação aos mais de dois mil diretores das instituições da rede e já estive em tratativas diretas com o Secretário de Educação do Estado do Paraná. A “professorazinha” foi longe...

Figura 5 - Uma grande mulher: Geni Valcarenghi



Fonte: Acervo pessoal

Falta falar sobre uma parte dessa história... depois de ter me divorciado, eu não queria mais ter que me submeter a um relacionamento em que não fosse vista como um sujeito independente do outro, como uma pessoa dotada de subjetividades, de personalidade, de opinião, como outro ser humano, que não fosse respeitada, que meus desejos e pensamentos não fossem considerados. O Universo é tão maravilhoso que encontrei nessa jornada o ser humano mais extraordinário que eu poderia imaginar. Uma pessoa que antes de qualquer coisa considera a possibilidade, respeita, e escuta. Hoje tenho um amor manso, um companheiro, um parceiro, uma pessoa que está comigo e que me respeita na minha individualidade, que sabe que tenho defeitos, mas que é isso, junto das minhas qualidades que faz de mim quem eu sou.

O que me motivou chegar até aqui? Ser uma mulher sul-americana, filha de uma mulher sul-americana, e que deseja entender a forma com que o mundo vê a mulher sul-americana!

Quem é a mulher que escreve esta tese? Começar este trabalho por mim já é o início do estudo sobre representação da mulher sul-americana. Eu nasci em Foz do Iguaçu, cidade

do interior do Paraná (uma cidade de tríplice fronteira, logo retomo este assunto), na região sul do Brasil, que faz fronteira com outros quatro países, compondo o sul da América do Sul. Ter vivido minha infância, adolescência, juventude e fase adulta num território em que pessoas de mais dois países estavam em constante contato e, ainda, a característica de cidade cosmopolita que Foz do Iguaçu tem, me oportunizou estar próxima e observar o comportamento de povos que migraram em busca de oportunidades e sonhos. Lembro-me de, na adolescência, já refletir sobre como as mulheres muçulmanas se vestiam, se comportavam, como era a relação sociedade ocidental versus mulher muçulmana, sobre sua vida privada, matrimonial... enfim, ao que na cultura delas seria normal, a mim parecia muito estranho. Acredito que foi neste momento que a representação da mulher começou a me inquietar. A pequena Josiane foi constituindo-se de muitos elementos, muitas partes, se constituiu do mesmo jeito que uma alegoria passa a existir.

Meu percurso histórico como mulher não foge muito aos padrões implicitamente postos na sociedade machista, patriarcal, heterossexual, monogâmica, branca, cristã, de classe média baixa com acesso ao conhecimento. Estudei, fiz graduação em Letras em uma universidade pública (UNIOESTE – Foz), sim! Sou professora (padrão de profissão para mulheres), me casei de vestido de noiva e tudo, assumi o sobrenome do marido (padrão de comportamento nas uniões matrimoniais), fiz mestrado e me divorciei. Fiz questão de colocar o divórcio após o mestrado para causar a impressão que um foi consequência do outro, porque foi! Entrar no mundo da pesquisa me agregou novas partes, me possibilitou um olhar sobre mim e fez com que me percebesse no sistema: eu estava num relacionamento patriarcal e machista; estilhaços provenientes de uma sociedade ainda marcada pelo processo de colonização. Minha história, breve e resumida, faz de mim uma forma de representação alegórica da mulher sul-americana. Minha história motivou a minha pesquisa, o que iniciou há muito tempo, mas que se intensificou a partir do ingresso no mestrado.

Perguntei-me por muito tempo quem sou eu, me reconheci como negra por volta dos vinte anos, mesmo não possuindo os traços fenotípicos padrões; me reconheci fazendo parte da classe trabalhadora por volta dos vinte e cinco anos, mesmo sendo filha de trabalhadores; me reconheci numa relação machista patriarcal aos trinta e cinco anos, mesmo sendo crítica e estudiosa desse tipo de relação social. Talvez se formos à universidade, talvez se nos tornarmos mulheres-homens ou tão classe média quanto pudermos, o sistema político socioeconômico me(nos) permita ver as coisas mais cedo.

Nasci em Foz do Iguaçu, em 1981 e lá permaneci até 2012, um município localizado ao extremo oeste do Paraná, que faz divisa com outros dois países, uma cidade marcada pela multiplicidade de povos, culturas, línguas, costumes e vivências, como já disse mais acima. Conhecida internacionalmente por possuir a Itaipu Binacional e por suas belezas naturais, mas minha fala não é de cunho turístico, nem comercial, e sim, de uma mulher que nasceu e cresceu envolta a todos esses atravessamentos que uma fronteira pode proporcionar. Sou múltipla, diversa, multifacetada, fragmentada, lapidada pelos estilhaços de todas essas interseções. Encorajada pela pesquisadora Glória Anzaldúa³, escrevo essas elucubrações, tecendo as minhas percepções de mundo.

³Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>> Acesso em Jun/2024

INTRODUÇÃO

Entre os anos de dois mil e dezesseis e dois mil e dezoito, ao escrever a Dissertação de Mestrado, foi surgindo uma inquietação a cada vez que os filmes⁴ *corpus* daquela pesquisa eram vistos. As personagens principais eram mulheres e as personagens secundárias eram mulheres, bem como em outros filmes contemporâneos da América do Sul em que percebi⁵ a mesma recorrência da participação de mulheres como personagens principais das narrativas. Quando a possibilidade de cursar o doutorado foi tomando forma, a ideia inicial era de pesquisar sobre a representação da mulher no cinema Sul-americano, contudo, ao me aprofundar na hipótese inicial, que buscava identificar se a representação acontecia de forma igual, estigmatizada, com olhar degradante; e com a chegada de novos elementos, a forma de olhar para as obras foi tomando outros rumos, as leituras teóricas foram proporcionando o surgimento de novas hipóteses e uma delas foi a de identificar se as mulheres, personagens principais das narrativas, estavam marcadas pela “colonização”, pela “submissão”. Por último, com a contribuição do Professor doutor Acir⁶, surgiu a proposta da alegoria como categoria de análise.

Desta forma, foi criando-se um desassossego e uma necessidade em saber se havia algum texto que falava da presença da mulher ocupando o centro da diegese fílmica nos países da América do Sul, e ainda, uma preocupação relacionada à forma como elas foram mostradas ao público, voltando o olhar às características que as aproximavam, pois eram as que se mostraram com mais evidência, mas também garimpando as que proporcionaram um distanciamento nas suas representações.

Isto posto, iniciou-se um segundo momento em busca de outros filmes contemporâneos, de países da América do Sul, que tivessem como personagem principal as mulheres, para dar condições à proposta de análise. A fim de um primeiro cruzamento de informações, optei por filmes de países próximos ao Brasil, por isso a escolha de Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai, e que seguem sendo o *corpus* desta tese. Em consequência disso, parti para uma investigação de possíveis estudos que envolvessem a indagação que estava

4 *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) e *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel.

5 Nesta tese, escolhi escrevê-la na alternância de vozes, quando se tratar de fatos e elementos que dizem respeito a minha subjetividade, utilizarei a primeira pessoa, quando se tratar de conceitos, pensamentos e ideias de outros autores, utilizarei a terceira pessoa impessoal, Manuela Penafria (2020) reflete sobre a necessidade de avanço quando dos estudos em cinema, pois estamos muito presos às questões metodológicas, desta forma, acredito ser possível esta utilização.

6 Professor Doutor Acir Dias da Silva, Orientador desta tese, professor efetivo do Centro de Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

embrionária, mas fervilhante, e assim determinou-se como objeto de estudo a representação da mulher nos filmes produzidos na América do Sul. À vista disso surge a tese de que a representação cinematográfica da mulher Sul-americana⁷ segue um padrão, mesmo entre as diferentes nacionalidades que o *corpus* oferece, construindo-se de múltiplas maneiras, mas a que aqui interessa é a forma alegorizada, dando sequência ao afunilamento das categorias de análise. Após essa primeira “peneirada” e com os olhares externos sobre a proposta reformulada, vimos a necessidade de inserção das questões dos espaços interfronteiriços e da Decolonialidade, agrupando mais duas categorias para este estudo.

Nos repositórios da CAPES e de algumas universidades de grande porte do nosso país e ainda, nos repositórios dos países aos quais os filmes são procedentes, não foi encontrado resultado que se aproximasse da proposta que estava surgindo, assim se viu a possibilidade de levantar esse questionamento e, desta forma, desenvolver um estudo aprofundado a respeito da recorrente exibição de personagens femininas atuando e ocupando o papel central das narrativas cinematográficas produzidas.

Reflico, aqui, sobre a escolha de colocar cinco produções fílmicas de cinco países diferentes numa mesma linha de análise ao eleger a abordagem alegórica inspirada por Walter Benjamin, emergindo a necessidade de discutir o que torna tal discussão viável, considerando o objetivo supramencionado. Benjamin, ao observar o mundo através das ruínas da história, nos convida a ver essas produções como fragmentos de um passado comum, compartilhado por nações que viveram sob o jugo da colonização. Países cujos territórios e povos foram saqueados e massacrados e que carregam cicatrizes profundas que os conectam através do tempo.

A alegoria aqui não é meramente uma ferramenta literária ou um recurso artístico, mas uma forma de revelar as camadas subjacentes de uma história de exploração e opressão da mulher. Esses territórios, outrora submetidos à dominação europeia, agora enfrentam novas formas de colonização, desta vez sob a égide do imperialismo econômico dos Estados Unidos. Assim, a pretensa “libertação” da América do Sul não passa de uma nova roupagem para uma colonização contemporânea, onde a economia extrativista e predatória continua a devastar recursos naturais e culturas originárias.

7 Nesta tese, utilizarei as terminologias “Sul-americana” e “Latino-americana” e suas variações, “Sul-americana” é o termo de uso recorrente, porém, quando o termo “Latino-americana” for constante de uma fonte teórica, respeitar-se-á o autor original.

Benjamin incita a ver além das aparências, a encontrar nos filmes não apenas narrativas isoladas, mas ecos de um processo histórico contínuo de ocupação física, política, econômica, moral, corporal e imaginária. Cada produção fílmica se torna, portanto, um espelho que reflete a persistência da colonização em suas múltiplas formas, um lembrete de que as forças de exploração e exclusão ainda moldam o presente, assim como moldaram o passado.

Não podemos ser ingênuos ao analisar a história desses países. Embora existam semelhanças, elas são apenas aproximações, e não refletir sobre essas nuances pode levar a equívocos. O período colonial, embora compartilhado, teve protagonistas diferentes (Espanha e Portugal). Além disso, os séculos XIX e XX adicionaram camadas culturais e políticas que divergiram significativamente entre essas nações. Um exemplo é a Guerra do Paraguai, onde Brasil, Argentina e Uruguai, que lutaram juntos, acabaram gerando traumas profundos entre eles. Nesse contexto, o Brasil desempenhou um papel imperialista, reproduzindo as mesmas dinâmicas de opressão que sofreu das forças norte-americanas e europeias—aqui, podemos lembrar Paulo Freire, que dizia que o desejo do oprimido é ser opressor⁸. Enquanto Chile, Argentina, Uruguai e Paraguai se tornavam repúblicas após suas independências, o Brasil ainda vivia sob a Monarquia. Esses fatos históricos revelam diferenças fundamentais, que, quando examinadas de perto, mostram que as semelhanças são mais superficiais do que parecem.

Outrossim, pode-se estabelecer uma relação no percurso histórico produtivo do cinema sul-americano. Ao analisar o processo constitutivo da sétima arte nesses territórios há convergências em suas características, assim como há as produções cinematográficas contemporâneas, com obras que ganham notoriedade internacional, este período não possui uma data específica como marco de início, mas as obras pós década de noventa foram incluídas neste momento de transformação estética. Durante esse período, muitos cineastas sul-americanos começaram a explorar uma variedade de temas e estilos, rompendo com as tradições do cinema comercial e abordando questões sociais, políticas e culturais de suas respectivas regiões. Esses cineastas frequentemente utilizavam técnicas inovadoras de narrativa e cinematografia para contar suas histórias de maneira única e autêntica, assim como é a narrativa de Lucrecia Martel, com toda sua sensorialidade.

8 FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 17ª edição, 1987. Disponível em: <<https://cpers.com.br/wp-content/uploads/2019/10/Pedagogia-do-Oprimido-Paulo-Freire.pdf>> Acesso em: jul/2024.

Os estudos pós-coloniais, combinado com a perspectiva metodológica de análise alegórica de Walter Benjamin, fundamenta as provocações iniciais deste estudo e fornece o contexto para a pesquisa, além de ser base metodológica de análise. É importante, ainda, apresentar as hipóteses e aprofundar mais a metodologia que serão empregadas. Esta tese tem como objetivo realizar uma análise comparativa para aprofundar o entendimento sobre a representação do feminino no cinema da América do Sul.

Uma hipótese central aqui, é que a imagem alegórica da representação do feminino nas narrativas cinematográficas contemporâneas da América do Sul se aproxima em virtude da constituição histórica compartilhada pela mulher e pelo cinema nesses países. Em alinhamento com Benjamin, que vê a alegoria como uma ferramenta para revelar os entrecruzamentos da história, sugere-se que essas representações cinematográficas trazem à tona fragmentos de um passado comum de opressão e resistência.

A segunda hipótese é que a representação do feminino ocorre de forma alegórica. Benjamin nos ensina que a alegoria não é apenas uma técnica literária, mas um método para desenterrar significados profundos e conexões históricas. Nesse contexto, a alegoria permite que as narrativas cinematográficas exponham as complexidades e as nuances da experiência feminina na América do Sul, refletindo tanto a opressão quanto a resistência ao patriarcado e às estruturas coloniais.

Por fim, a terceira hipótese é que a representação do feminino nesses filmes transcende o olhar determinante do masculino, mesmo que esses territórios tenham passado, e alguns ainda passem, pela imposição do patriarcado. A teoria decolonial complementa essa visão ao desafiar as narrativas hegemônicas e destacar a importância de recuperar as vozes e perspectivas marginalizadas. Assim, os filmes sul-americanos, ao representarem o feminino, não apenas contestam a dominação patriarcal, mas também desconstruem as estruturas coloniais que sustentam essa dominação.

Ao utilizar essa abordagem comparativa e alegórica, buscamos desvelar um mosaico complexo de opressão e resistência que atravessa fronteiras nacionais e temporais. A metodologia alegórica de Benjamin, imposta, permitirá compreender como a representação do feminino no cinema sul-americano não só reflete, mas também desafia e reimagina a realidade histórica e contemporânea desses países, contribuindo para um entendimento mais profundo das conexões entre gênero, história e poder.

A proposição deste estudo, de forma mais detalhada, é refletir, analisar e encontrar elementos que proporcionem a resposta da pergunta acima, percorrendo os caminhos que levam ao estudo da construção alegórica do “feminino” nas personagens principais dos cinco filmes elencados como *corpus*. Como questões orientadoras da reflexão proposta, apresenta-se algumas perguntas: 1) Como a personagem feminina é construída? 2) Como as personagens estão influenciando na construção do olhar sobre outras mulheres? 3) A representação do feminino ocorre de forma alegórica? Quais são essas alegorias? 4) Como se chegou a representação da mulher nessas narrativas fílmicas? 5) Quais elementos da linguagem cinematográfica promovem essa construção alegórica e a aproximação dessas representações do feminino? Pois as produções cinematográficas destes países se destacam no cenário mundial há algum tempo.

No es que no exista en Latinoamérica el cine como elemento recreativo únicamente, ya que sí lo hay, pero, en su mayor parte, el enfoque es hacia la recopilación de la historia, la recuperación de la memoria, la crítica política y social y en el caso de las mujeres especialmente, el reto hacia las reglas dominantes, la ruptura con la racionalidad establecida y el uso de una lógica diferente (VARGAS, s.d. apud VEIGA, 2010, p. 118).⁹

O cinema, assim como outras manifestações artísticas, desempenha um papel crucial na representação da realidade histórica e na atenção às representações do feminino no cinema de ficção, especialmente em um território tão extenso como a América do Sul.

Essa proposta sugere um estudo aprofundado sobre essa construção, associando as marcas do passado refletidas no presente. Tal abordagem não se limita a apontar a forma subjugada com que as mulheres foram tradicionalmente mostradas nas telas, uma das representações mais recorrentes nas obras que já tive contato, mas, principalmente, a explorar os mecanismos pelos quais essas representações impactam a formação de identidades em diversas nacionalidades.

A análise do cinema, sob a ótica de Benjamin, vê a alegoria como um método para desenterrar significados profundos e conexões históricas, permitindo que as narrativas cinematográficas revelem as complexidades da experiência feminina. A teoria decolonial

⁹ Não é que não exista na América Latina o cinema como elemento recreativo, e já que ele existe, na sua maior parte, o enfoque é sobre a recriação da história, a recuperação da memória, a crítica política e social e, no caso das mulheres especialmente, o desafio às regras dominantes, a ruptura com a racionalidade estabelecida e o uso de uma lógica diferente (VARGAS, s.d. apud VEIGA, 2010, p. 118) Tradução livre.

complementa essa visão ao desafiar as narrativas hegemônicas e ao destacar a necessidade de recuperar vozes e perspectivas marginalizadas, demonstrando como o cinema pode atuar como uma forma de resistência cultural e política contra as estruturas coloniais e patriarcais.

Ismail Xavier, por sua vez, enfatiza a capacidade do filme de criar construções arquetípicas que transcendem o visível e o audível, proporcionando acesso a conteúdos mais profundos e complexos. O gênero discursivo fílmico utiliza diversos meios para representar o real, permitindo uma análise que vai além da superfície, explorando os significados subjacentes e as dinâmicas históricas e culturais refletidas nas narrativas cinematográficas.

Portanto este estudo não só ilumina a representação do feminino no cinema sul-americano, mas também desvenda os mecanismos de construção de identidade e resistência presentes nas obras. Ao utilizar uma abordagem comparativa e alegórica, e ao integrar as perspectivas de Benjamin, a teoria decolonial e de Xavier, busco compreender como essas representações cinematográficas não apenas refletem, mas também desafiam e reimaginam as realidades históricas e contemporâneas, contribuindo para um entendimento mais profundo das conexões entre gênero, história e poder. Outrossim, em consonância ao pensamento de Ismail Xavier (2005, p. 103-104), sobre o nosso papel enquanto espectador/pesquisador da narrativa fílmica, é importante ultrapassar a leitura incauta das imagens e conseguir ver para além do estabelecido, do que é mostrado explicitamente, não se pode deixar levar para uma leitura estreita a partir daquilo que se vê, o olhar do investigador deve buscar pelas lacunas, frestas, silêncios, pistas que vão além do visível. Xavier afirma que “[...] a identidade do objeto ou da pessoa que vemos na tela é relativa; vemos sempre particularidades [...]”, recortes, faces do que o cineasta quer mostrar naquele espaço-tempo ficcional e que está carregado pelas marcas do cineasta, suas memórias, pelo seu olhar. (XAVIER, 2005, p. 109). O autor discute como esses conceitos de “cinema de autor” e “cinema de poesia” interagem e se influenciam mutuamente na produção cinematográfica contemporânea, permitindo que encontremos a imagem feminina como elemento central da narrativa, proporcionando à análise, de forma comparada, de como se dá a construção e representação¹⁰ alegórica¹¹ destas

10 A opção de significação para este termo está ancorada no conceito sociológico pós-moderno a partir dos estudos feitos pelos autores “[...] Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Donzelot que, mesmo dando ao discurso um papel central, optam pelo desenvolvimento da relação entre o poder e o conhecimento [...]” (JUNQUEIRA, 2005, p. 146) para determinação da identidade dos sujeitos, e que a cultura e os fenômenos sociais não se dissociam nesse processo. Para mais informações sobre o assunto consultar JUNQUEIRA, 2005.

11 Walter Benjamin (1985, p.143) afirma que “[...] a alegoria é a máquina-ferramenta da Modernidade.”, teórico que será utilizado como base para análise desta categoria.

personagens no cinema contemporâneo produzidas nos espaços interfronteiriços¹² da América do Sul, mesclando elementos do cinema puro, com elementos do cinema poético¹³.

É importante elucidar que a intenção é de trabalhar na análise da construção alegórica das personagens dos filmes e não na análise da narrativa geral, o objeto desta pesquisa é a personagem em si, na forma como ela é apresentada ao leitor/espectador. Nela concentra-se um olhar sobre a narrativa cinematográfica como estratégia de representação, de forma direcionada, às personagens principais constantes em filmes produzidos num interstício de dezoito anos, entre os anos de 2001 a 2018, nos cinco países mencionados inicialmente, período marcado por uma renovação nas produções cinematográficas na América do Sul e que apresentam poucos estudos sobre a proposta. São eles: *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho – Brasil¹⁴, *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel – Argentina¹⁵, *Gloria* (2013) de Sebastián Lelio – Chile¹⁶, *Las Herederas* (2018) de Marcelo Martinessi – Paraguai¹⁷ e *Mi Amiga del Parque* (2015) de Ana Katz – Uruguai¹⁸.

Ao refletir sobre o exposto no parágrafo anterior, pensei sobre o que já havia sido produzido cientificamente quanto ao assunto, assim encontrei alguns trabalhos que trazem a discussão à superfície. Thais Botrel Reis, em sua dissertação de mestrado, intitulada “A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro” (2017)¹⁹, reflete sobre a representação feminina nos filmes brasileiros produzidos após o ano dois mil, e traz a retratação da mulher marcada pelo patriarcalismo e pelas marcas sociais que são mais convenientes aos homens que às mulheres, mas que está voltado a um olhar, às direções

12 Para a definição de fronteira utilizaremos o texto de Maria Ivonete Santos Silva (2017, p. 14), “No âmbito dos territórios, o limite está voltado para os seus interiores, como se fosse um duplo de colchetes a encerrar aquilo que contém. Por sua vez, a fronteira está voltada para os exteriores, como se desejasse ser compreendida como um duplo de colchetes invertidos e de costas para os territórios: à frente, fronte, front- originário do francês arcaico – tributários do latim *frons*. O que está à frente já ultrapassou o limite demarcatório do território que, por sua vez, aqui, já é empregado como metáfora de diversos outros termos com significados variados, dentre os quais destaco: mundos, lugares, espaço-tempo, corpos, eu, outro, ciências, saberes e práticas.”

13 Para maior aprofundamento sobre “Cinema de autor” e “Cinema puro” pesquisar os autores Susan Sontag em seu artigo *Contra Interpretação*, 1996; Laura Mulvey em seu texto *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1995; Jean Claude Bernardet em sua obra *O que é cinema*, 1991.

14 Coprodução entre Brasil e França.

15 Coprodução entre Argentina, França, Espanha e Japão.

16 Coprodução entre Chile e Espanha

17 Coprodução do Paraguai com França, Alemanha, Noruega, Brasil, Uruguai e Itália que recebeu dois apoios do Programa Ibermedia de apoio ao cinema ibero-americano: ao Desenvolvimento da Convocatória 2014 e à Coprodução em 2015. Ana Katz é de nacionalidade argentina, porém a obra, nesta tese está sendo citada como de nacionalidade uruguaia.

18 Coprodução entre Argentina e Uruguai.

19 Resumo e informações da Dissertação em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5784087 Acesso em 20 de set. 2020.

conduzidas por dirigentes femininas, deixando ainda uma lacuna quanto à construção da imagem do “feminino” da mulher brasileira. Este trabalho contribuiu na construção da nova proposta, mas ainda não alcança o objetivo almejado. Também cito a dissertação de Marcela Grecco de Araujo, com o título “Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: mar de rosas, um céu de estrelas e trabalhar cansa” (2015)²⁰ que traz uma abordagem da representação da mulher brasileira, mas não estendendo o olhar às outras mulheres sul-americanas representadas no cinema, por fim trago a monografia de Cecília Alvares Correa²¹, graduada em Comunicação Social-Audiovisual, que traz como proposta inicial a análise da representação do feminino no cinema sul-americano, mas com um olhar sobre o cotidiano delas.

Ao buscar pela expressão “representação do feminino no cinema Argentino, ou Chileno, ou Uruguaio, ou Paraguai” não surgiram resultados. As opções que apareceram estavam relacionadas às produções nacionais brasileiras, alemã²² ou portuguesa²³, deixando, desta forma, espaço e necessidade deste estudo, o que coaduna o *corpus* é, justamente, a forma como as personagens representam o feminino na narrativa cinematográfica a partir das alegorias sociais.

Como possibilidade e recurso de refinamento de busca por novas propostas de pesquisas com o tema proposto, uma nova busca foi efetuada no ano de dois mil e vinte e três nos repositórios da CAPES e nos repositórios dos países diretamente envolvidos na pesquisa. Ao utilizar os filtros com os termos “representação do feminino no cinema sul-americano” não foi encontrado resultado, porém, apresento a tese de doutorado de Francieli Rebelatto, graduada em Comunicação Social Jornalismo, defendida em 2022, com o título “Cinema e Fronteiras: Territórios, Paisagens e Mulheres no Quadro Cinematográfico de Filmes Latino-Americanos Realizados Entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai²⁴”. Importante comentar

20 Texto disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285303/1/Araujo_MarcellaGreccode_M.pdf Acesso em 24 de set. 2019.

21 Para maior conhecimento do trabalho acessar: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/3731/1/2011_CeciliaAlvaresCorrea.pdf Acesso em 28 de set. 2019.

22 SOARES, Alexandre Martins. A imagem da mulher no cinema da Alemanha oriental' 03/07/2017 404 f. Doutorado em ARTES Instituição de Ensino: Universidade Federal De Minas Gerais, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca da EBA.

23 CANEDO, Maria do Espírito Santo Gontijo. Elas por eles, elas por elas: representações do feminino em Portugal nos séculos XVIII e XX' 01/05/2004 214 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: PUC Minas.

24 Para maior conhecimento do trabalho acessar: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2023/06/TESEFINAL-FRANREBELATTO-UFF2022-FINAL.pdf> Acesso em set. 2023.

que este trabalho foi encontrado após a banca de qualificação desta pesquisa, mas que, mesmo abrangendo quatro dos países que eu também abordo, não analisa os elementos que me proponho, com as categorias elencadas, ademais de deixar o Chile fora dos territórios abrangidos. Optei então para o refinamento “representação do feminino” and “cinema sul-americano” e foram encontrados cento e quarenta e um mil, duzentos e vinte e três resultados, contudo um novo filtro foi aplicado, com recorte voltado a teses dos últimos cinco anos (2018 a 2022), da grande área de conhecimento da linguística, letras e artes, na área no conhecimento de letras e artes, na área de concentração de estudos da literatura, em estudos literários resultando em cento e oitenta e sete trabalhos, ainda assim com a busca pela especificidade na área no conhecimento de letras e literatura comparada, na área de concentração da literatura comparada foram encontrados cinco resultados²⁵.

Ao realizar as buscas em repositórios que hospedam teses produzidos na América do Sul²⁶, dentro da grande área de *Filosofia y Humanidades*, de forma mais específica que englobam os países em que as obras *corpus* foram produzidas e na plataforma *Red de Repositorios Latinoamericanos*, encontramos poucos resultados. Ao utilizar a expressão “*El femenino en el cine*” e “*La mujer en el cine sudamericano*” encontramos as mesmas cinco teses²⁷ já citadas no parágrafo anterior, ao aplicar as expressões “*La mujer en el cine*”, “*La mujer en el cine latino-americano*”, “*La representacion del femenino*” en el cine sudamericano” nenhum resultado foi apresentado, já, ao realizar a pesquisa na plataforma *Repositorio Académico de la Universidad de Chile*, utilizando as mesmas expressões acima,

25 1- A Representação do Ator Social Latino-Americano nas Crônicas Jornalísticas de Gabriel García Marquéz, de Alessandro Leocádio da Silva, 17/12/2021, 110f.; 2- Os Meandros para Desteorizar e Re-teorizar a América-Latina: biolócus por entre descolonialidades epistêmicas da crítica biográfica fronteiriça, de Fábio Pereira do Vale Machado, 29/10/2021, 331f. 3- Despontar uma Linha de Fulgor: A cine escritura de Varda à luz da textualidade de Llansol, 30/11/2018, 236 f. 4- Do Sertão ao Asfalto, das Páginas para as Telas: Identidade e representação das personagens nordestinas em *Vidas Secas* e *a Hora da Estrela*, 28/11/2019, 269 f. 5- O Mal em a Crônica da Casa Assassinada: Uma análise da personagem Nina na literatura e no cinema, 30/01/2018, 188 f.

26 *Red de Repositorios Latinoamericanos* <<https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/4300060>> Acesso em: agosto/2022 e maio/2023 e *Repositorio Académico de la Universidad de Chile* <<https://repositorio.uchile.cl/discover?scope=2250%2F100015&query=La+representacion+de+la+mujer+en+el+cine&submit=>>> Acesso em agosto/2022 e maio/2023.

27 *Crisis de consciencia: La aparición del pueblo en cuatro filmes del cine moderno argentino 1959-1988 de Tabarozzi, Marcos Leonardo* (2016) 2- “¡Está local!”: *la mujer histórica en el cine de Hollywood en la era del blockbuster (1980-2020)* de Ubelaker, Lisa (Universidad de San Andrés. Departamento de Humanidades, 2022-07) 3- *La problemática de las mujeres filicidas: Las reescrituras de Medea de Eurípides en dos Medea argentinas y el diálogo intertextual con Médée Kali de Laurent Gaudé de Delbueno de Prat, María Silvina* (2014) 4- *Por nosotras: análisis de los personajes femeninos en las películas nacionales más vistas de los últimos 50 años de Igarzábal, Belén* (Universidad de San Andrés. Departamento de Ciencias Sociales, 2020-12) 5- *La producción de sentidos en Susy Shock: multiplicidades y monstruosidades de Milena, Caputa* (Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, 2018).

encontramos cento e trinta e quatro resultados ao buscar por “*El femenino en el cine*”, porém ao incluir o termo “*sudamericano*” os resultados baixaram para vinte e nove, destes somente uma se enquadra à área do cinema²⁸. Desta forma, justifica-se a necessidade e importância desta pesquisa, pois a presença da mulher, do feminino está significativamente expressa nas produções cinematográficas contemporâneas e não apresentam análises ou pesquisas científicas que proporcionem tal reflexão.

Com vistas à pesquisa e à obtenção dos resultados, a metodologia que guiará este estudo se caracteriza como bibliográfica, pois seus dados são recolhidos apenas nas obras literárias e nos teóricos utilizados para fundamentar as análises, sem a necessidade de que haja experiências com eles ou que os mesmos sejam coletados externamente; de forma básica, já que seus resultados não serão aplicados e por visarem tão somente à adição de novos conhecimentos acerca do tema em questão; qualitativa e interpretativa, pois se trata de uma análise literária comparada que busca examinar elementos narrativos em obras cinematográficas e sob a perspectiva benjaminiana, considerando o olhar alegórico das personagens. A pesquisa terá, ainda, uma abordagem teórica dialética, no domínio da Literatura Comparada, valendo-se, como *corpus*, cinco longas-metragens de cinco países sul-americanos – Brasil, Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai e será dividida em quatro sessões, que terá, ainda, como procedimento metodológico a utilização, sempre que possível, do referencial teórico do espaço interfronteiriço da América do Sul, descolonizando, assim, a análise destas produções a partir de um olhar norte americanizado ou europeu, porém, como já dito, esta não é uma pesquisa de exclusão, portanto quando necessário, utilizar-se-á de teóricos que versam sobre os assuntos citados.

Como forma de delimitação teórica e por uma questão didática-analítica-interpretativa, é oportuno citar que esta tese se constrói a partir da perspectiva benjaminiana²⁹, e que considerará os estudos de Jeanne-Marie Gagnebin como orientadores da análise, pois, mesmo ela sendo suíça, está no Brasil desde 1978 e produz seus estudos por uma perspectiva sul-americana, ademais utilizar-se-á de embasamento teórico de obras que deem suporte à análise da construção do momento da decolonialidade (Walter Mignolo e Aníbal Quijano), da alegoria (Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin e Ismail Xavier) da narrativa e personagens cinematográficas sul-americanas (Robert Stam, Fernão Pessoa Ramos e Flávio

28 *La crítica de cine según los críticos: autopercepciones de un ejercicio metadiscursivo desde la década de los sesenta hasta la actualidad de Sandoval Muñoz, Raúl Ernesto (Universidad de Chile, 2012).*

29 Walter Benjamin é o teórico escolhido para a construção da tese de que a representação da mulher nos filmes escolhidos, ocorre de forma alegórica.

de Campos) e das questões de gênero na América do Sul (Maria Lugones e Carolina Pinillo). Para as questões de análise do cinema sul-americano utilizar-se-á teóricos como Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Júlio Garcia Espinosa, Nestor Garcia Canclini, e outros autores que abordem a temática, possibilitando a metodologia analítica sul-americana a partir da América do Sul. Porém buscarei encontrar autores latino-americanos para a ancoragem teórica, esta pesquisa prioriza suas fontes teóricas, mas não deixa de considerar todo o trajeto científico já traçado, pois como aponta Hountondji (2009) não quero usar a América do Sul como pano de fundo, e sim partir de uma conscientização sobre nosso papel como um território específico no contexto histórico-social-político global.

Na primeira sessão apresento as narrativas e as personagens que serão objeto de análise, trato também também das questões concernentes ao cinema Sul-americano Pós-colonial e o movimento de desmarginalização das produções audiovisuais produzidas nessa região. Dando sequência teórica, na segunda sessão pretende-se trabalhar com o conceito de “Decolonialidade” a partir de Aníbal Quijano e Walter Mignolo, direcionados ao processo histórico, mas principalmente nos efeitos e consequências na produção cinematográfica e, ainda, desde o início trazendo as obras fílmicas para dialogar com a teoria, proporcionando a presença dos estudos comparados na totalidade da tese. Fará parte desta segunda sessão a base teórico-metodológica da pesquisa, que estará pautada na proposta dos estudos comparados, a partir da revisão e análise bibliográfica, de cunho qualitativo, interpretativista do corpus proposto, que são as personagens principais dos filmes elencados, com olhar direcionado às questões concernentes ao espaço interfronteiriço da América do Sul e sua produção fílmica contemporânea. Na terceira sessão pretendo abordar o percurso histórico do cinema sul-americano proposto por Robert Stam sempre em movimento de análise e diálogo com o corpus. Já na quarta sessão trabalharei com as teorias de gênero na América do Sul a partir do pensamento de Maria Lugones, a representação alegórica nas narrativas fílmicas contemporâneas, por meio da crítica do cinema pós Walter Benjamin, utilizando também teórica Jeanne-Marie Gagnebin e Ismail Xavier. Por último, na quarta sessão em que realizarei a análise das personagens alegóricas que constroem o olhar sobre as mulheres sul-americanas.

Espero, ao final deste estudo, concluir que a representação do feminino nas narrativas fílmicas, *corpus*, desta pesquisa trazem uma imagem alegórica das mulheres contemporâneas deste continente, que seus pontos de convergências e de divergências contribuam para a constituição da diversidade de identidades das mulheres sul-americanas, e que a existência

destes polos é aceitável e positiva, uma vez que o fato da constituição histórico-social dos países sul-americanos se assemelhem, muitas outras características, fatos, acontecimentos os tornam únicos, assim como seus sujeitos, e que essa multiculturalidade dos países, que constitui a culturalidade de espaços interfronteiriços que dialogam, deve ser respeitada.

E como muito bem afirma Arlindo Machado, no prefácio do livro “O Discurso Cinematográfico” de Ismail Xavier (2005, p. 7), “[...] se a história se repete em ciclos, é conveniente, vez por outra, retornar aos modelos de pensamento do passado não apenas para constatar o que foi superado, mas também para avaliar o que podemos estar perdendo”, adotar uma perspectiva que cruza a teoria alegórica de Walter Benjamin, a teoria da decolonialidade e os pressupostos do cinema sul-americano, revisito o passado histórico dos países da América do Sul, a constituição teórica do cinema e a forma de representação das mulheres neste espaço geográfico. Esse processo se dá pela análise com que essas representações estão sendo mostradas contemporaneamente nos filmes selecionados, proporcionando um movimento de vai e vem para entender o processo de alegorização da representação do feminino. Sob a ótica de Walter Benjamin, a alegoria permite que as narrativas cinematográficas desvelem as complexidades da experiência feminina, e a teoria da decolonialidade complementa essa visão, desafiando as narrativas hegemônicas e destacando a importância de recuperar vozes e perspectivas marginalizadas. Esta abordagem revela como o cinema pode atuar sendo uma forma de resistência cultural e política contra as estruturas coloniais e patriarcais.

O cinema sul-americano utiliza diversos meios para representar o real, muitas vezes ancorados na história, cultura e condições sociais da região. Essas estratégias combinaram técnicas narrativas, estéticas e políticas para refletir a realidade complexa do continente. Entre os principais recursos, destacam-se os temas sociais e políticos, como o retrato da desigualdade, da marginalização e dos conflitos sociais, que conectam o espectador às experiências vividas por grande parte da população. Além disso, períodos de regimes autoritários e seus impactos também são frequentemente participativos, como nos filmes do Cinema Novo brasileiro e do Nuevo Cine Argentino. Essa abordagem não apenas denuncia injustiças, mas também celebra tradições e histórias locais como formas de resistência ao imperialismo cultural. No aspecto estético faz uso de linguagens realistas para fortalecer sua conexão com o real, estilos documentais ou semidocumentais são comuns. Recursos como planos longos, câmera na mão, luz natural e cenários reais ajudam a criar uma sensação de

proximidade e prejuízo, permitindo que o espectador viva as experiências na tela. Outra característica marcante é o foco em personagens marginalizados, como trabalhadores, camponeses, indígenas e moradores de periferias, que oferecem uma perspectiva muitas vezes silenciada em discursos dominantes.

Narrativas fragmentadas ou não lineares também aparecem como forma de representar o caos e a fragmentação da vida, enquanto simbolismos e alegorias frequentemente permeiam as histórias, permitindo leituras mais profundas e conexões com eventos históricos ou situações sociais. O cinema sul-americano também explora a mistura entre realidade e ficção, adotando elementos do realismo mágico e testemunhos ficcionalizados, criando um retrato único e complexo da realidade, permitindo uma análise que vai além da superfície e explora os significados subjacentes e as dinâmicas históricas e culturais refletidas nas narrativas cinematográficas. Esse cinema transcende a superficialidade ao revelar dinâmicas históricas e complexas culturais, consolidando-se como uma ferramenta de reflexão e resistência.

1. CINEMA SUL-AMERICANO PÓS-COLONIAL/ALEGÓRICO: ESPELHOS DA ALMA E FRAGMENTOS DE SONHOS

*Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur
Piso en la región más vegetal del viento y de la luz
Siento al caminar toda la piel de América en mi piel
Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal*

*Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad
Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral
Subo desde el Sur hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar*

*Todas las voces todas, todas las manos todas
Toda la sangre puede ser canción en el viento
Canta conmigo, canta, hermano americano
Libera tu esperanza con un grito en la voz*

*Todas las voces todas, todas las manos todas
Toda la sangre puede ser canción en el viento
Canta conmigo, canta, hermano americano
Libera tu esperanza con un grito en la voz³⁰*

Canção de Mercedes Sosa

1.1 Desvendando As Narrativas E Conhecendo As Personagens

As formas com que cada sujeito vê/sente o mundo está relacionada aos saberes historicamente constituídos. O que vemos está carregado de *afeto*, a forma como visualizamos as coisas está marcada pelos desejos e pelo estado de espírito em que estamos, Ismail Xavier defende esta ideia para a percepção do cinema, dessa forma seria possível uma visão integral da realidade, expandindo os conhecimentos das coisas e pessoas (Xavier, 2005, p. 112). Assistir aos filmes, estar em contato com as personagens principais dos filmes, me fez vê-las e a me ver, realizar as análises das representações dessas mulheres fez com que eu me reconhecesse no processo de identificação de mulher sul-americana, em relações machistas e patriarcais, resultantes do processo colonizador.

30 Compositores: Julio Cesar Isella / Armando Tejada Gomez

As personagens, na narrativa cinematográfica, tentam, as vezes conseguem representar e influenciar a sociedade, assim é importante conhecer os sujeitos objeto desta análise, inseridos na narrativa fílmica:

Mecha

La Ciénaga (2001), de Lucrecia Martel se passa em Salta, uma cidade do chaco argentino, um território conhecido pela formação de pântanos, em virtude de ser uma região chuvosa no verão e que pode ser uma metáfora que reflete a estagnação e a decadência das vidas dos personagens. *Mecha* (Graciela Borges), uma mulher, casada com Gregório (Martín Adjemián), um homem que está numa relação falida e que tem uma aparência de derrotado, com vários filhos de idades diferentes, um adulto, dois adolescentes, e um ainda criança – José (Juan Cruz Bordeu), Verônica (Leonora Balcarce), Momi (Sofia Bertolotto) e Joaquim (Diego Baenas) -, está em sua casa de campo – que fica na região de pântano, pois chove muito e faz muito calor, com toda sua família e ainda alguns amigos, aproveitando a piscina da casa. Contudo, a água da piscina está podre, ninguém a limpa há tempos, posso afirmar que esta seria uma alegoria à decadência desta família, da classe social da classe média e até mesmo da sociedade argentina como um todo. Há, em uma cena inicial, várias pessoas sentadas, como se tomassem banho de sol, bebendo vinho, arrastando cadeiras, quase como zumbis; *Mecha* cai em cima de copos de vinho, se machuca com os cacos de vidro e ninguém dá atenção, como se estivessem anestesiados pelo álcool, pelo sol, pela condição social. Toda uma situação é gerada a partir disso, ela é levada ao hospital na cidade para realizar os curativos; este incidente faz com que algumas pessoas mais próximas (sua prima Tali, com seus quatro filhos, e José – o filho mais velho -) a visitem ao retornar a sua casa de campo.

A relação interpessoal dessas personagens é marcada por falas violentas, hierarquizadas e preconceituosas. Algumas personagens estão sempre acusando a serviçal – Isabel - (Andrea López) de roubar itens da casa, a chamando de *índia* o tempo todo; em algumas passagens há outras personagens deitadas todas juntas na mesma cama, (os irmãos – Momi e Verónica/Verónica e José, mãe e filho – *Mecha* e José – insinuando relações incestuosas, ocupam o mesmo banheiro enquanto tomam banho, isso tudo permeado por imagens que retratam calor, sujeira, desordem, falta de respeito e educação.

*Mecha*³¹, personagem principal desta narrativa fílmica, representada pela Figura 6, é uma mulher que já passou da meia idade, aparentemente alcoólatra, em um relacionamento matrimonial de fachada, e está em sua propriedade no campo (*La Mandrágora*) onde passa o verão, atividade bastante recorrente às famílias argentinas de classe média alta, que vivem na região de Salta, Argentina.

Figura 1.1- *Mecha*



Momento do filme: 00:02:28 (02 minutos e 28 segundos)
Fonte: *La Ciénaga* (2001)

A direção de Lucrecia Martel utiliza elementos visuais e sonoros para criar uma atmosfera sufocante, em sintonia com o cenário opressivo das vidas dos personagens. A fotografia de Hugo Colace, aliada à montagem de Santiago Ricci e à direção de arte de Graciela Oderigo, contribui para essa sensação de desconforto e decadência. O som, sob a supervisão de Guillaume Sciama, também desempenha um papel crucial, amplificando os detalhes do ambiente e os silêncios carregados de significado. Produzido por Lita Stantic, *La Ciénaga* marca a estreia de Lucrecia Martel na direção de longas-metragens, consolidando-a como uma das cineastas mais importantes do cinema Sul-americano contemporâneo. O filme é mais do que uma narrativa familiar, é um retrato alegórico da sociedade argentina, repleto de

31A descrição desta personagem possui fragmentos retirados da Dissertação “**Quem É Que Fala Nos Filmes De Lucrecia Martel?** O Olhar, A Narrativa, O Narrador E O Ponto De Vista” de minha autoria, 2018.

críticas sociais sutis, exploradas através de fragmentos de diálogos, metamorfoses emocionais e alegorias presentes em cada detalhe da obra.

A realização do longa contou com importantes parcerias nacionais e internacionais, que foram cruciais para viabilizar a produção do filme e amplificar seu impacto global. Stantic foi fundamental não apenas no financiamento do projeto, mas também em proporcionar a liberdade criativa que permitiu a Martel desenvolver sua abordagem única, marcada por uma estética sensorial e introspectiva. Internacionalmente, *La Ciénaga* também contou com o apoio de coprodutores europeus, em particular da França e da Espanha. Entre os principais parceiros estavam o *Institut Français* e o *Canal+*, que ajudaram a financiar a obra. Esse tipo de colaboração era parte de uma tendência crescente na época, em que filmes Sul-americanos buscavam apoio financeiro e técnico fora da região, aproveitando fundos destinados ao cinema de autor. Além do suporte financeiro, o envolvimento de produtores internacionais garantiu que o filme fosse exibido em festivais de prestígio, como o Festival de Berlim, onde foi amplamente aclamado. Esse reconhecimento impulsionou tanto a carreira de Lucrecia Martel quanto o movimento do *Nuevo Cine Argentino*, evidenciando a relevância de parcerias estratégicas para conectar o cinema latino-americano ao circuito global de arte e autoral.

Clara

A história do filme *Aquarius* (2016) retrata a vida de *Clara* (Sônia Braga), uma jornalista e crítica musical aposentada, com sessenta e cinco anos, viúva e mãe de três filhos adultos, que já não vivem com ela, mora em um edifício chamado *Aquarius*, localizado a beira mar na praia de Boa Viagem em Recife, ela é a última moradora do edifício, já que todos os outros apartamentos foram comprados por uma empresa que deseja demolir o prédio para construir um novo empreendimento de luxo. Os proprietários da empresa se valem de muitos artifícios, desonestos inclusive, para o convencimento da personagem, no entanto, *Clara* recusa-se a vender seu apartamento, defendendo não apenas seu lar, mas também suas memórias e sua história de vida, pois cada canto do apartamento é carregado de memórias e história pessoal. A personagem principal também representa a resistência contra a opressão, simbolizando a luta pelo direito de decidir sobre seu próprio espaço e vida, Figura 7.

Figura 1.2 - Clara



Momento do filme: 02:15:11 (02 horas, 15 minutos e 11 segundos).
Fonte: *Aquarius* (2016)

O filme foi lançado no ano de dois mil e dezesseis, dirigido por Kleber Mendonça Filho é um retrato profundo e multifacetado de uma mulher em busca de manter sua dignidade e autonomia em um mundo que parece determinado a apagar sua história, que estreia num momento quando o Brasil atravessa um conturbado período político de troca de governo por *impeachment* da presidente Dilma Rousseff.

A produção de *Aquarius* contou com a colaboração de uma equipe técnica que contribuiu para o impacto e a profundidade da obra. A direção de fotografia ficou a cargo de Leonardo Simões, que trabalhou com um estilo sutil e contemplativo, focando nos detalhes do ambiente e criando uma atmosfera que destaca tanto a beleza quanto a tensão da história. A montagem foi realizada por Eduardo Serrano, que soube construir uma narrativa fluida, equilibrando momentos de introspecção com cenas mais tensas, criando uma dinâmica que mantém o espectador envolvido ao longo de toda a trama. O *design* de produção foi conduzido por Tatiana Macedo, que ajudou a criar os espaços físicos da história, como o apartamento de *Clara* e os locais ao redor, refletindo a ideia de preservação e resistência frente ao avanço da modernidade e da especulação imobiliária. O figurino, assinado por

Camila Araujo, também foi essencial para a caracterização dos personagens, especialmente o da protagonista, cuja vestimenta reforça sua personalidade forte e sua ligação com o passado. A trilha sonora, composta por Mark Messing, é discreta, mas de grande impacto, ajudando a intensificar as emoções nos momentos mais tensos e também a criar uma conexão com a atmosfera do Recife. O filme foi produzido por Michel Merkt e Kleber Mendonça Filho, com a produção-executiva de Sílvia Cruz e Laura Carneiro. A distribuição ficou a cargo da Vitrine Filmes no Brasil. O filme foi aclamado pela crítica internacional, especialmente após sua exibição no Festival de Cannes, onde se destacou pela coragem de abordar questões sociais e políticas relevantes, como a luta contra a gentrificação e a preservação da identidade pessoal e coletiva.

A produção de *Aquarius* (2016) contou com uma série de parcerias estratégicas, tanto com produtores brasileiros quanto com colaboradores internacionais, que foram essenciais para a realização da obra. Essas parcerias ajudaram a garantir uma maior visibilidade e a viabilizar o financiamento do filme, além de proporcionar o intercâmbio de experiências e talentos no processo de criação. A produção brasileira contou com a colaboração de várias empresas e produtores locais, como a Vitrine Filmes, responsável pela distribuição no Brasil, e O2 Filmes, uma das mais importantes casas de produção do Brasil, conhecida por seu trabalho em filmes de destaque. Michel Merkt, coprodutor e um dos principais nomes da produção, foi fundamental na articulação de recursos e na organização da logística do projeto. Além disso, o produtor Kleber Mendonça Filho, como diretor e roteirista, trabalhou diretamente na construção da narrativa e na curadoria da equipe técnica que contribuiria para o filme. Internacionalmente, o filme contou com parcerias que foram vitais para a sua promoção e distribuição fora do Brasil. Uma das principais parcerias foi com a *The Match Factory*, uma distribuidora alemã, que assumiu a distribuição internacional do filme. A *Match Factory* tem uma forte presença no mercado europeu e ajudou a levar *Aquarius* a importantes festivais internacionais, como o Festival de Cannes, onde o filme foi exibido e aclamado, aumentando sua visibilidade global. O financiamento também contou com o apoio de diversas coproduções internacionais. O filme recebeu apoio financeiro de *CNC - Centre National du Cinéma et de l'Image Animée*, da França, que é uma importante instituição de fomento ao cinema no país. Além disso, *Aquarius* foi uma das produções selecionadas pelo programa *Cinefondation*, que oferece apoio a filmes de diretores emergentes e contribui com recursos para a realização de filmes no âmbito internacional.

As produções cinematográficas sul-americanas frequentemente precisam de parcerias internacionais para se efetivarem devido a uma combinação de fatores estruturais, financeiros e de mercado. Esses desafios tornam a coprodução uma estratégia viável e muitas vezes indispensável para que os projetos sejam realizados e alcancem maior visibilidade global.

Gloria

Gloria (2013) é um filme chileno dirigido por Sebastián Lelio e protagonizado por Paulina García que traça um retrato íntimo e detalhado da vida de uma mulher na faixa dos 50 anos que tenta navegar pelos desafios e prazeres da vida moderna. A trama gira em torno de *Gloria* (Paulina Garcia), uma mulher de cinquenta e oito anos que é divorciada e mãe de dois filhos adultos que vivem suas próprias vidas. Ela é uma pessoa independente e carismática, mas enfrenta a solidão e procura um novo sentido para a vida após uma década do divórcio. Se recusa a ficar sozinha em casa, à noite costuma ir a bailes para as pessoas da terceira idade, em vez de se resignar à inatividade ou à tristeza, nesses clubes noturnos encontra colegas e conhece alguns homens, possíveis companheiros, mas que, passado algum tempo, percebe que o relacionamento não se firmará. Num desses episódios conhece *Rodolfo* (Sergio Hernández), um ex-oficial da Marinha que é sete anos mais velho que ela, por quem se apaixona e, mais uma vez, se decepciona. Com o desenrolar da narrativa *Gloria* enfrentando os desafios do envelhecimento, buscando sua independência e aprendendo a encontrar satisfação dentro de si mesma, Figura 8.

Figura 1.3 - Gloria



Momento do filme: 01:11:42 (01 hora, 11 minutos e 42 segundos).
Fonte: *Gloria* (2013)

Este filme aborda temas relacionados à mulher mas que também permeiam a sociedade como um todo, a narrativa explora o envelhecer em uma sociedade que valoriza a juventude, analisa a complexidade dos relacionamentos na meia-idade, mostrando os desafios de lidar com o passado e construir novas conexões, oferecendo um retrato sincero e não idealizado de uma mulher em busca de felicidade e realização. A obra foi produzida pela produtora chilena *Fabula*, liderada por Juan de Dios Larraín e Pablo Larraín, dois nomes de destaque no cinema Sul-americano. Com roteiro coescrito por Lelio e Gonzalo Maza, a estética do filme é um de seus grandes trunfos, graças ao trabalho minucioso de Benjamín Echazarreta na direção de fotografia, que cria um ambiente íntimo e emocionalmente denso. A edição de Soledad Salfate dá fluidez à narrativa e permite que a história se desenrole de forma natural e envolvente. A trilha sonora, assinada por Jorge Arriagada, é outro elemento crucial, reforçando a conexão emocional do público com a jornada da protagonista. O longa foi amplamente reconhecido internacionalmente, em parte graças à interpretação poderosa de Paulina García no papel principal, que lhe rendeu o *Urso de Prata de Melhor Atriz no Festival de Berlim*. A produção contou com o apoio de fundos internacionais, que ajudaram a alavancar sua distribuição global e consolidaram Lelio como uma voz importante no cinema contemporâneo.

A produção de *Gloria* (2013) envolveu uma série de parcerias estratégicas que foram essenciais para viabilizar o filme e garantir seu impacto internacional. Recebeu apoio de

programas como o *World Cinema Fund* do Festival de Berlim, que busca promover produções de países com indústrias cinematográficas em desenvolvimento. Esse apoio foi crucial para cobrir parte dos custos de produção e pós-produção, além de facilitar a exibição em circuitos internacionais. Outro destaque é a parceria com a produtora espanhola *Canana Films*, que ajudou a expandir a presença do filme no mercado europeu.

Chela e Chiquita

Las Herederas é um filme paraguaio lançado em dois mil e dezoito, dirigido por Marcelo Martinessi, em que apresenta um estudo íntimo e sensível sobre a vida de duas mulheres, na faixa do sessenta anos, que enfrentam mudanças radicais em suas vidas. A narrativa expõe uma crítica sutil sobre as estruturas sociais e de classe no Paraguai. A decadência financeira das personagens de classe alta e sua interação com personagens de diferentes grupos sociais refletem as mudanças e tensões dentro da sociedade paraguaia contemporânea, a disparidade econômica e as expectativas de gênero são expostas de forma que tange toda a América do Sul.

A narrativa é sobre *Chela* (Ana Brun) e *Chiquita* (Margarita Irún), as duas vivem juntas há décadas em uma relação, aparentemente, romântica. Ambas vêm de famílias ricas, mas a situação financeira se deteriorou ao longo do tempo. O filme começa mostrando a rotina cotidiana das duas em sua casa antiga e decadente, expondo o momento em que *Chela* e *Chiquita* estão vendendo bens que herdaram para gerar renda, tudo já não ia bem quando *Chiquita*, a responsável pela administração da casa, acaba presa por fraude financeira, situação que coloca a submissa e reclusa *Chela* para virar-se sozinha, Figura 9. À medida que a história se desenrola, *Chela* descobre uma nova liberdade e independência, tornando-se uma espécie de motorista particular para senhoras idosas da comunidade. Levando-a a encontrar novas conexões e amizades, especialmente com *Angy* (Ana Ivanova), uma mulher mais jovem. Esse novo relacionamento desafia *Chela* a explorar suas próprias emoções, enquanto lida com sentimentos de solidão e descoberta de si mesma, mudando seus comportamentos e interesses. Este filme mostra a vida de uma mulher que sempre foi dependente dos outros, tanto financeiramente quanto emocionalmente, e que agora precisa se reinventar.

Figura 1.4 - Chela e Chiquita



Momento do filme: 00:26:14 (26 minutos e 14 segundos).

Fonte: *Las Herederas* (Marcelo Martinessi, 2018)

Las Herederas é uma obra que destaca o talento emergente do cinema paraguaio, sendo fruto de uma colaboração cuidadosa entre profissionais experientes e a visão singular de seu diretor, Marcelo Martinessi. Além de dirigir, Martinessi também assina o roteiro, imprimindo à narrativa uma sensibilidade que reflete questões sociais e culturais profundas do Paraguai contemporâneo. A produção do filme ficou a cargo de Sebastián Peña Escobar e do próprio Martinessi, que conduziram o projeto em meio a um cenário de poucos recursos para o cinema no país. A equipe técnica foi essencial para a realização do filme, com destaque para o diretor de fotografia Luis Armando Arteaga, cuja abordagem intimista e contemplativa deu vida ao mundo das protagonistas. A cinematografia é marcada por composições visuais que equilibram sombras e luzes, espelhando os estados emocionais das personagens. Na edição, Fernando Epstein foi responsável por moldar o ritmo do filme, mantendo a tensão e os silêncios que caracterizam a jornada emocional de *Chela*. Já a trilha sonora discreta e evocativa, composta por Eavesdropper³², desempenha um papel fundamental ao criar uma atmosfera de introspecção e sensibilidade.

A realização de *Las Herederas* foi possível graças a uma série de parcerias estratégicas, tanto nacionais quanto internacionais, que viabilizaram a produção e ampliaram o alcance do filme. Como o cinema paraguaio conta com recursos limitados, especialmente

³² Está relacionado a temas simbólicos e contextuais que envolvem a escuta e o ato de observar o outro em silêncio, muitas vezes em situações de intimidação ou tensão.

para projetos de grande ambição artística, o diretor Marcelo Martinessi e sua equipe buscaram colaborações que fortaleceram a obra desde o financiamento até a distribuição. Uma das principais parcerias internacionais foi com a produtora alemã *Pandora Film*, conhecida por apoiar produções independentes de alta qualidade artística. A *Luxbox*, uma distribuidora francesa, também desempenhou um papel fundamental na promoção do filme no circuito internacional, garantindo que ele fosse exibido em importantes festivais de cinema ao redor do mundo. Além disso, houve o envolvimento de empresas e instituições de países como Noruega, Uruguai e Brasil, que trouxeram recursos financeiros, técnicos e expertise para a produção. A coprodução contou com o apoio de fundos internacionais, como o *World Cinema Fund* (do Festival de Berlim), que incentiva projetos de regiões com infraestrutura cinematográfica limitada. Outros financiamentos foram obtidos por meio do Programa *Ibermedia*, iniciativa voltada ao fortalecimento do cinema ibero-americano, que ajudou a consolidar a viabilidade do projeto. Essa rede de colaborações transnacionais não só garantiu os recursos necessários para a produção do filme, mas também contribuiu para sua estética e alcance. O envolvimento de profissionais de diferentes culturas enriqueceu a narrativa e possibilitou que o filme alcançasse um público global, colocando o Paraguai no centro do debate sobre as potências emergentes no cinema mundial. Todo esse apoio proporcionou a Ana Brun o reconhecimento internacional, vencendo o Urso de Prata de Melhor Atriz no Festival de Berlim, graças à sua interpretação delicada e profundamente emocional de *Chela*.

Liz

Mi amiga del parque (2015) é um filme dirigido por Ana Katz e estrelado por Julieta Zylberberg (*Liz*) e Ana Katzuma (*Rosa*) obra de dupla nacionalidade, produzida em parceria entre o Uruguai e a Argentina, aborda fatos e características menos discutidos e normalmente romantizados da maternidade, como a exaustão, o isolamento e o medo constante de não fazer o suficiente para o bebê.

Narra a história de vida de *Liz*, casada, porém com um marido ausente, que está há alguns meses em uma expedição de trabalho, é uma jovem mãe que recentemente deu à luz e está aprendendo a lidar com a maternidade, vive sozinha e se responsabiliza pelos cuidados da casa e do bebê, vive um dilema com seus desejos de liberdade de uma mulher sem vínculos e as responsabilidades que um filho demandam, a narrativa expõe a pressão que as mulheres

contemporâneas sofrem para equilibrar a maternidade e a vida pessoal, e a falta de redes de apoio para novas mães, Figura 10.



Figura 1.5- *Liz*

Momento do filme: 00:01:02 (01 minuto e 02 segundos).
Fonte: *Mi amiga del parque* (2015)

Liz se sente solitária e sobrecarregada enquanto cuida do bebê, encontrando dificuldades para se conectar com outras mães e se ajustar ao novo papel. Em uma de suas idas ao parque, ela conhece *Rosa*, uma mulher que parece amigável e compreensiva. A protagonista se sente aliviada ao encontrar uma amiga com quem possa compartilhar suas preocupações e desafios. Conforme a amizade entre as duas se desenvolve, *Liz* começa a notar comportamentos estranhos em *Rosa*, que revelam um viés mais obscuro e problemático. A relação entre as duas toma um rumo inesperado à medida que a protagonista se vê envolvida em uma série de situações desconfortáveis e perigosas.

Tem conexão com o Uruguai, ainda que seja predominantemente uma produção argentina. Essa relação se dá principalmente por meio da presença de artistas uruguaios

envolvidos no filme. Além disso, colaborações entre Argentina e Uruguai são comuns no cinema, devido à proximidade geográfica, cultural e histórica entre as nações. A interseção com o Uruguai adiciona um elemento de colaboração regional, destacando a integração típica do cinema Sul-americano. Uma das conexões mais evidentes é a presença da atriz uruguaia Mirella Pascual, conhecida por sua atuação em filmes emblemáticos do Uruguai, como *Whisky* (2004). Sua inclusão no elenco da narrativa fílmica agrega um toque de diversidade e reforça a ponte criativa entre os dois países. Pascual traz para a narrativa sua experiência em histórias marcadas pelo minimalismo e pela introspecção, características também presentes no filme de Ana Katz.

A produção da obra, realizada pela empresa argentina *Rei Cine*, destaca-se por sua abordagem intimista, tanto na narrativa quanto nos aspectos técnicos. A fotografia de Guillermo Nieto contribui para criar a atmosfera do filme, utilizando luzes e enquadramentos que capturam a tensão emocional e a fragilidade dos personagens, especialmente no contexto do parque que serve como cenário central da trama. A edição, assinada por Andrés Tambornino, imprime um ritmo fluido e reflexivo à narrativa, permitindo que o público se conecte com a evolução emocional da protagonista, *Liz*. Já a trilha sonora de Nicolás Villamil desempenha um papel essencial, reforçando o tom agri-doce da obra com composições que realçam o misto de inquietação e ternura presente na história. A produção também evidencia o talento colaborativo de uma equipe técnica argentina dedicada a criar uma obra que combina sutileza estética e profundidade narrativa. Essa sinergia entre direção, atuação e elementos técnicos resultou em um filme que não apenas se destaca pela história que conta, mas também pelo cuidado com cada detalhe em sua realização.

A realização do filme envolveu colaborações importantes, entre as colaborações internacionais, destaca-se o apoio do *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)*, uma instituição argentina que frequentemente fomenta a criação de obras cinematográficas no país, e também de instituições estrangeiras. Essas parcerias permitiram não apenas o financiamento, mas também a distribuição e exibição do filme em circuitos internacionais, aumentando sua visibilidade. O vínculo com o Festival de Sundance, onde o filme recebeu o Prêmio Especial do Júri na categoria *World Cinema – Drama*, foi fundamental para consolidar a reputação da obra fora da Argentina. A participação em Sundance, reconhecido como um dos festivais mais importantes para o cinema independente,

facilitou conexões com produtores e distribuidores internacionais, fortalecendo a rede de apoio em torno do filme.

Ao aprofundar o olhar para as personagens, percebi que todas elas fazem parte de um grupo socioeconômico próximo, são da classe média sul-americana, a solidão e as relações de poder são temáticas comuns a todas as personagens, Juan José Bautista (2017), questiona as estruturas de poder e as relações coloniais, refletindo como o colonialismo ainda impacta em nossa sociedade. Em uma aula/entrevista para um programa chamado *Rutas pedagógicas*³³, em dezembro de dois mil e dezessete, apresenta em sua fala que a subjetividade do sujeito está atrelada à sua relação de consumo, se sou consumidora do capitalismo universal, minha subjetividade está mais composta do externo a minha origem, o que vem a calhar com os modelos comportamentais das personagens, aqui, descritas. Os padrões de relação com outros sujeitos e com o mundo mostram que a forma de vida escolhida está mais para a europeia/norte-americana, e dessa forma, nega o modelo de vida dos povos originários, reafirmando a colonialidade contemporânea³⁴.

As personagens *Mecha*, *Clara*, *Gloria*, *Chela* e *Chiquita*, e *Liz* são retratos multifacetados de mulheres que, apesar das diferenças contextuais e culturais, compartilham experiências universais de luta, transformação, resiliência e solidão. Elas são representações profundas e complexas de feminilidade sul-americana, refletindo as diversas formas de resistência e adaptação que as mulheres deste território demonstram diante de adversidades, independente das relações em que estão. Cada uma delas, à sua maneira, enfrenta circunstâncias que desafiam sua estabilidade e identidade. *Mecha* e *Chela* lidam com a decadência e a necessidade de adaptação em meio a crises pessoais e financeiras. *Clara* e *Gloria* mostram a importância da luta por dignidade e autonomia em face de forças externas opressivas. *Liz* destaca a vulnerabilidade e a necessidade de apoio durante a maternidade.

Os modelos coloniais trouxeram da Europa as estruturas patriarcais e comportamentos sociais rígidos para as mulheres na América do Sul, que desde então enfrentaram expectativas e padrões de comportamento distintos. No entanto, também desenvolveram estratégias de resistência e resiliência para lidar com as pressões sociais, mas apesar das influências restritivas, a contínua evolução das perspectivas culturais e movimentos feministas na

33 Caminhos pedagógicos – tradução minha

34 Este parágrafo foi construído a partir da entrevista de Juan Jose Bautista e pode ser encontrado na íntegra em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lpwh_NAUm7k> Acesso em fev. de 2021.

América do Sul têm apresentado um papel ativo na reconfiguração de nossa identidade e na luta por igualdade e justiça.

Essas mulheres, assim como eu, representam a luta contínua pela manutenção de um senso de si mesmas em mundos que frequentemente tentam me definir ou limitar. Somos símbolos de força e resiliência, demonstrando que, independentemente da idade ou situação, a capacidade de se reinventar e resistir é uma característica fundamental da experiência feminina sul-americana. Ao explorar a vida e os desafios das personagens, os filmes oferecem uma rica construção de experiências que ressoam com a complexidade da vida real e reverberam nos sujeitos que as contempla.

1.2 O cinema Sul-Americano Pós-Colonial

Revisitando as transformações contemporânea das produções cinematográficas, pode-se estabelecer uma relação no percurso histórico produtivo do cinema sul-americano. Ao analisar o processo constitutivo da sétima arte nesses territórios há convergências em suas características, assim como há, nos anos sessenta, uma transformação na abordagem, na técnica e na forma de produzir cinema no continente mencionado. O período dos anos sessenta precisa ser citado, pois é a partir daí que eclode o *Nuevo Cine Latinoamericano*³⁵ e suas obras ganham notoriedade internacional, mas que também as torna uma espécie de “padrão”, invisibilizando as características e particularidades de cada um dos países e culturas envolvidas nas narrativas produzidas e apresentadas (CORSEIUL, *et al*, 2016, p. 4).

O artigo “*Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero*” de Marina Cavalcanti Tedesco(2020) examina o Novo Cinema Latino-Americano (NCL) através da perspectiva de gênero, destacando a exclusão das mulheres no cânone e a necessidade de reavaliar as narrativas históricas dominadas por cineastas masculinos. A partir da crítica de Joan Scott, o texto aponta como a historiografia tradicional ainda marginaliza as contribuições femininas, tratando-as como complementares em vez de centrais. Essa análise histórica, a partir de uma perspectiva de gênero, é essencial para uma abordagem mais inclusiva, que reconheça as mulheres como agentes ativas, e não apenas como objetos de estudo.

35 O cinema da América Latina chamou a atenção internacional, estabelecendo um diálogo com a crítica e a teoria estrangeiras ao buscar se auto definir, ou seja, compreender as suas singularidades estéticas e ideológicas, a partir sobretudo de contraposições às produções estrangeiras ou regionais anteriores ao Novo Cinema Latino-americano. (CORSEIUL, *et al*, 2016, p. 4)

O cânone do NCL foi formado por narrativas que frequentemente deixaram de lado as cineastas mulheres, Tedesco (2020) propõe, então, uma reflexão sobre temas centrais, como a identidade dos cineastas, o papel da crítica e o contexto sociopolítico da América Latina nas décadas de 1960 e 1970, com especial atenção para as questões de gênero. Nesse sentido, o texto discute as estratégias adotadas para garantir maior visibilidade às mulheres no cinema e defende que novas narrativas históricas sejam criadas para revelar suas contribuições, sem apagar os processos históricos que levaram à sua marginalização. Com base nas ideias de estudiosas como Linda Nochlin, o artigo critica a prática de buscar exemplos isolados de artistas femininas como resposta à sua ausência no cânone. Em vez disso, propõe-se uma análise mais profunda das barreiras sistêmicas que historicamente contribuíram para a invisibilidade das mulheres nas artes. Essa reavaliação do cânone visa criar uma representação mais justa e equitativa das mulheres na história do cinema, propondo uma narrativa histórica mais inclusiva e representativa.

O cinema sul-americano imerso na riqueza de sua herança cultural e histórica, mostra-se como um espelho da alma coletiva do seu território, refletindo as complexidades e os desafios enfrentados após séculos de dominação colonial. Como uma trama de sonhos e realidades trançadas, cada obra cinematográfica se torna um fragmento de um todo maior, um eco das vozes marginalizadas e uma celebração da resiliência cultural, que reverbera década após década na sociedade, porém no grupo das mulheres essa ressonância é amplificada. Através de narrativas alegóricas, os cineastas exploram as feridas do passado e os dilemas do presente, desafiando o espectador a questionar noções arraigadas de identidade e poder. Os filmes não são apenas aberturas para diferentes mundos, mas convites para o autoconhecimento e compreensão mútua, espaço onde pude me ver refletida nas telas, nas personagens que escolhi analisar, enquanto explorava os fragmentos de representações de vidas “normais” que moldam a sociedade pós-colonial dos cinco países de origem dos filmes.

As obras cinematográficas produzidas na América do Sul enfrentam o desafio da marginalização dentro do panorama global desde o seu nascimento. No entanto, à medida que cineastas reivindicam suas identidades culturais e abordam questões universais, testemunha-se um movimento crescente em direção à desmarginalização, processo que está envolto a outros sistemas que também influenciam as produções filmicas, sua distribuição e exibição³⁶, que não apenas promove a diversidade cultural, mas também enriquece o diálogo global através

36 Caso se interesse pelo assunto de consumo de obras cinematográficas sul-americanas veja: PARANAGUÁ, 2003.

de perspectivas autênticas e distintas. A narrativa cinematográfica proporciona uma oportunidade de ver a transformação se configurando em imagens com o toque de proximidade à vida dos espectadores, aquilo que aproxima e permite reconhecimento, também favorece o pertencimento,

A manera de ejemplo de las variantes de transversalidad dentro de los estudios comparados, me centro en dos ejes de trabajo que se han profundizado en Latinoamérica por la forma como ha participado el cine en procesos de reconfiguración de la sociedad. El primer eje es el del surgimiento de imaginarios locales que se nutren y apropian, por medio del cine, de dinámicas globales de modernidad. El segundo eje se refiere a la forma cómo las élites políticas, nacionales y supranacionales, aprovecharon al cine para la diseminación de idearios de nación, de comunidad de naciones, de progreso.³⁷ (BRITO, p. 718-719, 2020)

Esses dois pensamentos mostram a importância do cinema como um espaço de negociação cultural e política na América do Sul. A transversalidade nos estudos comparados ajuda a mostrar as complexidades e contradições dessas dinâmicas, destacando tanto a capacidade do cinema de refletir e moldar imaginários locais quanto seu papel como instrumento de poder ideológico. Essa abordagem multidimensional me aponta uma compreensão das interações entre cultura, modernidade e política na região estudada que estão expostas nas narrativas fílmicas que escolhi para este *corpus*.

A alegoria, como método narrativo e estilístico, permite criar camadas de significado que ressoam além da superfície da narrativa. Walter Benjamin e Jeanne-Marie Gagnebin são referências teóricas importantes para entender a alegoria no cinema. Benjamin vê a alegoria como uma forma de revelar a verdade histórica e social através de imagens fragmentadas e simbólicas. Os filmes sul-americanos pós-coloniais, cito como exemplo as cinco obras que escolhi, frequentemente utilizam a alegoria para espelhar as realidades fragmentadas da região em que foram produzidas. Além disso, a presença da alegoria no cinema sul-americano pós-colonial também serve como uma forma para fragmentar a realidade e construir narrativas que oferecem interpretações variadas, desafiando as percepções lineares. Os cineastas sul-

37 Como exemplo das variantes de transversalidade nos estudos comparados, concentro-me em dois eixos de trabalho que foram aprofundados na América Latina devido à forma como o cinema tem participado de processos de reconfiguração da sociedade. O primeiro eixo é a emergência de imaginários locais que são nutridos e apropriados, através do cinema, pelas dinâmicas globais da modernidade. O segundo eixo refere-se à forma como as elites políticas, nacionais e supranacionais, aproveitaram o cinema para difundir ideologias da nação, da comunidade das nações, do progresso. Tradução livre

americanos conseguem transcender as narrativas superficiais, comerciais e rasas, assim exploram as camadas mais profundas da experiência humana, revelando verdades ocultas e possibilidades de resistência. Esta forma narrativa valoriza e celebra as vozes e histórias que emergem das margens, contribuindo para o projeto de descolonização do conhecimento e da cultura, incluindo a categoria de representação das mulheres como um meio para essa luta e desconstrução de imagem subalterna.

A constituição do cinema sul-americano é resultado de um processo complexo e diversificado ao longo do tempo, a indústria cinematográfica na América do Sul começou a se desenvolver no início do século XX, seguindo as tendências ditadas pela Europa e pelos Estados Unidos. Inicialmente, a produção cinematográfica na América do Sul era dominada por filmes estrangeiros, predominantemente europeus e norte-americanos. No entanto, ao longo das décadas, os cineastas sul-americanos viram surgir e desenvolver sua própria identidade cinematográfica, abordando temas e questões específicas da região.

A análise da representação do feminino no cinema sul-americano dos últimos 20 anos exige uma fundamentação teórica que dialogue com as dinâmicas de poder e representação herdadas do colonialismo. Nesse contexto, as abordagens pós-colonial e decolonial oferecem caminhos complementares para investigar como as mulheres são retratadas, questionando tanto as narrativas hegemônicas quanto as possibilidades de resistência e criação de novas epistemologias audiovisuais. O pensamento pós-colonial, emergente no final do século XX, oferece ferramentas valiosas para compreender os efeitos culturais, políticos e psicológicos do colonialismo. Autores como Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha são fundamentais nesse campo. Em *Orientalismo* (1978), Said explora como o Ocidente construiu o Oriente como um espaço exótico e inferior, o que pode ser ampliado para entender como o Sul global, incluindo a América do Sul, foi retratado sob uma lente colonial. Sua afirmação de que “o Oriente foi quase uma invenção da Europa, um lugar de romance, criaturas exóticas, lembranças e paisagens encantadas” (SAID, 2007, p.15) ressoa com as formas como o feminino sul-americano frequentemente é idealizado ou estereotipado no cinema. Spivak, em *Pode o Subalterno Falar?* (1988), aprofunda essa reflexão ao questionar as condições de representação dos sujeitos subalternos, entre os quais se encontram as mulheres indígenas, negras e de classes populares na América do Sul. Já Homi Bhabha contribui com conceitos como “hibridismo” e “mimetismo”, que permitem analisar como essas representações frequentemente oscilam entre a reprodução e a subversão das narrativas coloniais.

Por outro lado, o pensamento decolonial, com suas raízes na América Latina, enfatiza a necessidade de ir além das críticas discursivas para abordar as estruturas de poder que sustentam a colonialidade. Autores como Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo propõem uma ruptura epistemológica com os paradigmas eurocêntricos. Quijano introduz o conceito de *colonialidade do poder*, que explica como as desigualdades globais são mantidas por uma matriz de poder colonial, mesmo após a independência formal das colônias. Ele afirma que “a América Latina é o primeiro espaço-tempo da modernidade/colonialidade” (QUIJANO, 2005), o que reforça a relevância de analisar como o cinema sul-americano reflete e resiste a essa matriz. Mignolo, por sua vez, propõe a *opção decolonial* como uma saída para os modelos de representação hegemônicos, permitindo que epistemologias locais sejam valorizadas e integradas na análise do cinema regional. Embora o pós-colonial e o decolonial tenham diferenças epistemológicas, há espaços de convergência que permitem que o primeiro dialogue com o segundo, especialmente no contexto do cinema sul-americano. Walter D. Mignolo reconhece que elementos do pós-colonialismo podem enriquecer o pensamento decolonial, especialmente quando focam na desconstrução de narrativas universais e na valorização de epistemologias plurais. Ele aponta que “o pensamento decolonial não é uma substituição do pós-colonial, mas uma diferença epistemológica que pode enriquecer o campo” (MIGNOLO, 2010, p. 30), destacando o potencial dessa articulação para análises culturais e artísticas.

No contexto do cinema sul-americano, essa convergência teórica pode ser aplicada para questionar como o feminino é representado e que epistemologias são mobilizadas. A crítica ao eurocentrismo, a valorização das práticas de resistência e a rejeição aos universalismos são elementos centrais tanto do pós-colonial quanto do decolonial, que juntos podem iluminar as complexidades e contradições das narrativas cinematográficas regionais. A análise de filmes que abordam o feminino, como os propostos nesta análise, pode revelar como essas obras desafiam as estruturas de poder coloniais, ao mesmo tempo que negociam com elas. Assim, o diálogo entre o pós-colonial e o decolonial é essencial para compreender as representações do feminino nas obras cinematográficas propostas. Essas abordagens teóricas oferecem uma base sólida para analisar como as produções fílmicas refletem, contestam e reimaginam os legados coloniais, ampliando as possibilidades de compreensão do papel das mulheres como agentes de resistência e transformação nas telas.

O cinema sul-americano pós-colonial merece destaque por utilizar vários recursos narrativos, e neste caso, a que destaco é a alegoria, uma estratégia para explorar e expressar a complexidade da representação das personagens femininas e suas experiências locais em um mundo marcado pela história colonial e suas persistentes repercussões. Num contexto em que as questões de identidade, memória e resistência são centrais, a alegoria é uma meio para refletir e representar a realidade social e cultural da região de cada uma das personagens dos filmes.

Durante as décadas de 1950 e 1960, o cinema sul-americano passou por um período de grande efervescência criativa e política, houve um movimento conhecido como “Cinema Novo”, conquistado por cineastas como Glauber Rocha, do Brasil, Fernando Solanas e Octavio Getino, da Argentina. O Cinema Novo tinha uma abordagem estética e política radical, buscando retratar a realidade social e política da América do Sul de forma afetiva e engajada. Contudo percebeu-se que,

Esteticamente foi consolidada em uma linguagem fílmica revolucionária – com a narrativa fragmentada, elíptica, reflexiva – e repleta de metáforas e alegorias. Politicamente foi demonstrada nos posicionamentos polêmicos e atitudes de resistência. Assim, a temática principal na obra de Glauber Rocha e Alea é a do papel do artista engajado. A insistência nessa temática demonstra uma resistência desses cineastas em praticar uma arte didática sem ousadias estéticas. Esse conflito, que aparece de forma implícita na produção escrita, está presente em seus filmes e se revela, de forma sutil, em personagens autobiográficos. (MORENO, 2011, p. 43)

Os artistas citados empenharam-se em construir um cinema voltado a representação histórica, política e econômica da população da América do Sul, enfim, dedicaram-se em mostrar como eram as formas desses povos viverem e pensarem suas culturas. Teóricos e cineastas da região têm contribuído significativamente para a forma como entendemos a capacidade do cinema de refletir e influenciar a sociedade. À medida que continua a evoluir, o cinema sul-americano permanece sendo um espaço crucial para a exploração e a expressão das complexas realidades sociais e culturais deste território.

O cinema, como qualquer outra forma de arte, foi influenciado pelo movimento decolonial, estando intimamente ligado através de suas abordagens críticas à hegemonia cultural, social e política imposta pelo colonialismo e suas consequências, busca desafiar e superar as formas de opressão e exploração que foram estabelecidas pelos regimes coloniais e pós-coloniais. O movimento decolonial busca dismantelar as narrativas dominantes e

eurocênticas que marginalizam as vozes locais e perpetuam estruturas de poder desiguais. As obras sul-americanas têm sido uma ferramenta poderosa para representar e contestar essas narrativas, oferecendo perspectivas autênticas e locais que desafiam as concepções coloniais e pós-coloniais.

Uma das formas com a qual o movimento decolonial afetou o cinema foi por meio do questionamento das narrativas hegemônicas que foram produzidas pela indústria norte-americana de cinematografia. Essas narrativas muitas vezes retratavam os povos colonizados de maneira estereotipada e marginalizada, perpetuando ideologias de superioridade racial e cultural, mantendo o ar colonizador presente. O movimento decolonial trouxe à tona a necessidade de ampliar a representação de vozes e perspectivas marginais, para que as narrativas cinematográficas se tornem mais inclusivas e diversas, possibilitando o contato a outra perspectiva histórica.

Além disso, o movimento decolonial também contribuiu para o surgimento de novos cineastas e produtores de cinema que trazem uma abordagem crítica em relação à história e ao legado colonial. Esses cineastas muitas vezes utilizam técnicas e estilos que são diferentes dos padrões estabelecidos pela indústria cinematográfica dominante, e trabalham com orçamentos limitados e poucos recursos. Eles produzem filmes que visam resgatar a história e a cultura dos povos colonizados, ao mesmo tempo em que apontam para as lutas e desafios enfrentados por eles na construção de sociedades mais justas e igualitárias³⁸.

Em *La Ciénaga* (2001), há uma cena em que meninos e cachorros correm pela mata em busca de um barulho estranho, ao chegarem num charco encontram uma vaca atolada na lama, figura 11, o menino que carrega a espingarda se posiciona para atirar no animal que ruge de angústia. Nesta passagem vemos algumas das características descritas no parágrafo anterior, uma câmera posicionada numa altura não costumeira, atores desconhecidos, uso de sons e sensações táteis para criar o ambiente da cena no espectador que assiste. Uma provocação, já antecipando as análises da sessão quatro, a imagem do animal quase que totalmente imerso na lama poderia ser uma alusão à América do Sul afundando, sendo, mais uma vez, coberta pela economia e cultura estrangeira.

38 La ciénaga 2min43seg 3min24seg

Figura 1.6- Vaca atolada



Momento do filme: 00:02:43 (2 minutos e 43 segundos).

Fonte: *La Ciénaga* (2001)

Trago como exemplo, também, uma cena do filme *Las Herederas* (2018), em que a presença decolonial ocorre quando *Chela* começa a trabalhar como motorista, figura 12. Inicialmente, ela é uma mulher reclusa e dependente, tanto emocional quanto financeiramente, de *Chiquita*. No entanto, ao começar a dirigir, *Chela* encontra uma nova forma de independência e se conecta com outras mulheres de diferentes contextos sociais. Ao assumir essa nova atividade, *Chela* subverte as expectativas tradicionais de gênero e classe, pois o trabalho de motorista, geralmente associado a homens e às classes trabalhadoras, é agora realizado por uma mulher da alta sociedade (decadente) que enfrenta dificuldades financeiras. Este deslocamento desafia as normas sociais e as hierarquias estabelecidas, criando uma nova dinâmica de poder.

Figura 1.7- Pagamento pela viagem



Momento do filme: 00:31:38 (31 minutos e 38 segundos)

Fonte: *Las Herederas* (2018)

É perceptível no cinema dos países dos filmes escolhidos para esta tese, a presença discreta de reminiscências do período pós-ditadura, a constância do uso de cenas em que o convívio familiar, em ambientes domésticos, como espaços de isolamento, estratégia que não é utilizada ao acaso, em que a instituição familiar se forma e reproduz processos de dominação e lutas de poder, funcionando como um microcosmos social dos países submetidos a governos repressores. Lucrécia Martel³⁹, Kleber Mendonça Filho⁴⁰, Sebastián Lelio⁴¹, Marcelo Martinessi⁴² e Ana Katz tecem suas narrativas fílmicas fazendo uso desses espaços privados da casa e demonstram as situações de opressão por meio das relações entre as personagens.

Portanto, a construção do cinema a partir do movimento decolonial envolve uma rejeição às narrativas hegemônicas e uma busca pela ampliação da representação de perspectivas marginalizadas, tal como afirma Arturo Escobar ao escrever o prefácio da obra: *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (2014, p. 11), “[...] ‘no hay descolonización sin despatriarcalización [...]’”, pois “[...] fue en el cuerpo de la mujer donde la humanidad aprendió a oprimir;⁴³”. Movimento que envolve também o surgimento de novos cineastas e produtoras de cinema que buscam resgatar a

39 [la.cienaga \(2001\) 33min58seg_36min20seg](#)

40 [Aquarius.2016.17min36seg_19min19seg](#)

41 [Gloria.2013.19min56seg_22min](#)

42 [Las.Herederas.2018.1min10seg_3min04seg](#)

43 Não há descolonização sem despatriarcalização [...], foi no corpo de uma mulher que a humanidade aprendeu a oprimir. Tradução livre

história e a cultura dos povos colonizados, e que utilizam técnicas e estilos que são diferentes dos padrões estabelecidos pela indústria cinematográfica dominante. O cinema sul-americano e o movimento decolonial estão intimamente conectados por desejarem o mesmo objetivo, que é a descolonização do conhecimento, da cultura e das narrativas, os filmes desafiam as representações hegemônicas e valorizam as vozes locais.

A trajetória de *Chela*, citada anteriormente, também critica a colonialidade do poder, que é, segundo Aníbal Quijano, a perpetuação das estruturas coloniais nas sociedades pós-coloniais. A dependência inicial de *Chela* à *Chiquita* e sua reclusão refletem como as dinâmicas de poder ainda estão profundamente enraizadas nas classes sociais altas. Ao quebrar essas barreiras e encontrar sua independência, *Chela* desafia essas estruturas e questiona os saberes estabelecidos sobre o papel das mulheres na sociedade. Essa passagem me levou a uma reflexão mais profunda, porque normalmente esse tipo de relação é representada por casais heteronormativos, e a submissão está presente no papel da mulher, Martinessi vai além deste padrão e cria a mesma situação entre duas mulheres, mostrando que as relações de submissão estão além das relações afetivas padrão.

Mesmo sendo Aníbal Quijano a base teórica para as análises desta tese, com as leituras e pesquisas para as reflexões quanto à representação da mulher, novos nomes foram surgindo como intelectuais que também se preocuparam com as questões da América do Sul e da mulher, desencadeando, acrescentando, desmembrando as ideias iniciais daquele autor, vi, desta forma, que os estudos primordiais sobre a decolonialidade não seriam capazes de abarcar a complexidade proposta pela figura feminina nestas sociedades, me levando a assumir novas bases teóricas.

1.3 A desmarginalização do audiovisual Sul-americano

O Audiovisual produzido na América do Sul percorreu um tortuoso caminho até chegar ao patamar de ser renomado mundialmente, entre as décadas de 1960 e 1980 alguns países da América do Sul passam por ditaduras, momento de censura e resistência, obras de crítica ao sistema ditatorial foram produzidas clandestinamente em virtude do cerceamento. É a partir desse contexto que emergem as contribuições de Jesus Martín-Barbero, escritor espanhol que foi naturalizado colombiano, cuja obra introduz um questionamento e análise

das produções audiovisuais e sua democratização, inicialmente no território sul-americano e, mais tarde, estendendo-se para além das fronteiras continentais.

Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia (1987) obra, fundamental para o entendimento da proposta do parágrafo anterior, que aborda a temática de difusão dos materiais produzidos aqui, este livro oferece uma análise crítica das transformações sociais e culturais na região, especialmente durante o período de transição da ditadura para a democracia, examina as relações entre comunicação, cultura e poder na América do sul. Para Barbero (1987) os meios de comunicação desempenham um papel central na construção e na reprodução de relações de poder, “[...] pensar a política a partir da comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder” (BARBERO, 1998). O pesquisador propõe o conceito de "mediações" para expor como os meios de comunicação ilustram a experiência social, cultural e política das pessoas, mediando as relações entre diferentes grupos sociais e classes.

Jesus Martin Barbero destacou-se e dedicou-se às pesquisas sobre comunicação, porém, seu trabalho contribuiu para o estudo do cinema, cultura e mídia, sendo relevante para o entendimento do contexto cultural e social em que o cinema sul-americano se desenvolveu e segue se desenvolvendo. As contribuições do pesquisador podem ser entendidas em relação ao modo como ele analisou as dinâmicas de poder e resistência na produção e recepção cultural, examinando como o filme reflete e influencia as identidades culturais e políticas nestes territórios, não desconsiderando que as outras mídias também o fazem. Este pensamento me ajuda a embasar a reflexão proposta sobre a influência que a personagem pode ter sobre o sujeito, ou ao contrário, a influência que o sujeito pode ter sobre a personagem.

A construção do cinema sul-americano, assim como a constituição do continente, se dá de forma que partes se agregam de acordo com os períodos e camadas se sobrepõem, é como desvendar uma intrincada trama de culturas, histórias e desafios compartilhados pelos países da região, uma espécie de palimpsesto histórico-territorial. Nas obras analisadas aqui é possível identificar a diversidade cultural dos países do continente, apresentando suas próprias tradições e marcas regionais; história e identidade também são marcas das narrativas fílmicas, trazendo questões de identidade nacional, política, conflitos, ditaduras militares, desigualdade social, luta por direitos humanos e questões indígenas que são frequentemente abordados. Algumas destas obras receberam o olhar dos estúdios cinematográficos norte-americanos ou

européus, e foram subsidiadas em suas produções, porém, filmes com orçamentos limitados, o chamado cinema independente, também se destaca, oferecendo perspectivas inovadoras sobre a vida e cultura do continente⁴⁴. Lucrécia Martel, uma das cineastas estudadas nesta pesquisa, pode ser classificada como sendo dessa categoria, suas obras iniciais foram inovadoras e subsidiadas com baixo custo.

“O cinema é uma forma de pensamento” (PENAFRIA, p.10, 2020), esta frase de Manuela Penafria, proferida em uma entrevista à UFRGS⁴⁵, em 2020, sintetiza a ideia que me levou ao início desta pesquisa, quando escolhi os filmes. Meu questionamento era de que essas narrativas traziam uma mesma forma de mostrar as mulheres, uma mesma forma de pensar a imagem que estava sendo retratada, algo que se aproxima a mim e às outras mulheres que conheci, independente de sua faixa etária. Nesta mesma entrevista, a pesquisadora descreve a capacidade do cinema enquanto provocador de reflexões, pois

[...] mostra-nos ligações entre coisas que nós nunca teríamos pensado antes se usássemos única e exclusivamente a linguagem escrita ou falada. E há a imagem, que nos dá outra possibilidade de construirmos uma linguagem, que nos obriga a pensar, a termos ideias que nunca teríamos se não fosse esse universo imagético. (PENAFRIA, p. 10, 2020)

Assim, a partir da forma com que vi as personagens apresentadas, iniciei o processo de reflexão sobre como os cineastas sul-americanos contemporâneos estavam construindo a imagem feminina nos filmes. Não me atentei ao fato de que dois dos filmes escolhidos foram produzidos por mulheres, e três deles por homens, meu interesse era na personagem, somente depois de escolhidas às obras, com o critério da personagem sendo determinante, é que observei esse outro detalhe. Ainda sob a perspectiva de Penafria (p. 11, 2020), eu estava tentando entender a vida por meio das imagens criadas pelos filmes.

44Alessandra Meleiro (2007), em sua obra *Cinema no Mundo: indústria, política e mercado*, volume 2, América Latina, organiza vários trabalhos em que se fala da constituição do cinema na América do Sul, aos que se interessam pela temática, aconselho a leitura da obra.

45 Universidade Federal do Rio Grande de Sul

2 NARRATIVAS FÍLMICAS E A MULHER SUL-AMERICANA

Figura 2.1- Alba



Fonte: PoetryAlquimia.org

La Diosa De La Belleza – Mujer De La Selva, Es La Mujer Indígena⁴⁶

Yo soy la diosa de la belleza,
Nuestra lengua es nuestra vida.
Yo soy la fruta silvestre.
La verde selva me pertenece.
Alba Eiragi Duarte Portillo (Paraguai)
Me pertenece mi canto.
Las aves trinan y cantan.
Las flores y las frutas me fortalecen.
La gran cigarra saluda el día con su vigoroso canto.
La mujer selvática es fuerte,
Su esencia es pura, su mirada es luz tenue de la luna.
Nuestro canto y nuestra danza se nutren de nuestra lengua.
La mujer fue hecha de frutas y flores.
Su voz es panal de miel sabrosa,
Su sonrisa arrulla y con su amor
Engendra vida en el universo.

Alba Eiragi Duarte Portillo (Paraguai), Figura 13

2.1 O cinema Sul-Americano Pós-Colonial Alegórico

Fredric Jameson⁴⁷ argumenta que as narrativas do terceiro mundo, inclusive o cinema, tende a ser alegórica por natureza, “[...] *la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas del tercer mundo*⁴⁸. [...]”, porém essa afirmação determinista já foi contestada e desconstruída⁴⁹, mas alguns autores/cineastas utilizam histórias pessoais e locais para refletir as lutas e

46Poema e imagem retirados do site: <<https://poetryalquimia.org/2021/01/26/3-poemas-de-alba-eiragi/>> Acesso em jun./2024

47JAMESON, Fredric. La Literatura Del Tercer Mundo En La Era Del Capitalismo Multinacional, Tradução de Ignacio Álvarez. Revista De Humanidades N°23 páginas 163-193, 2011. Disponível em:<https://www.wisley.net/images/pdf_files/Jameson_-_La_literatura_del_tercer_mundo-libre.pdf> Acesso em jul./2024.

48A história de um destino individual e privado é sempre uma alegoria da situação conflituosa da cultura pública e da sociedade no terceiro mundo. Tradução livre

49Aijaz Ahmad desconstrói o discurso determinista de Jameson com a afirmação “[...] A lógica do próprio argumento de Jameson (isto é, que o terceiro mundo é constituído pela "experiência do colonialismo e do imperialismo") leva necessariamente à conclusão de que ao menos alguns dos escritores do terceiro mundo devem estar produzindo textos característicos não dos assim chamados modos de produção tribal e asiático mas sim da era capitalista enquanto tal, bem ao estilo do assim chamado primeiro mundo. Mas Jameson não chega a tirar essa conclusão.” (p. 168, 987)

aspirações nacionais. Uma característica dos cineastas sul-americanos pós década de noventa é tentar fugir de uma construção alegórica das narrativas em que elementos possam ser lidos como o sistema político, a sociedade, ou ainda, referência às ditaduras que assolaram os territórios da América do Sul⁵⁰, as novas produções estão direcionadas a uma estética mais explícita, mais próxima do real vivenciado. O fato das produções não terem sido produzidas intencionalmente com fim de leitura alegórica, não me impede de realizá-la. *Clara*, personagem do filme *Aquarius* (2016), por meio de seus dramas pessoais pode ilustrar a afirmação de Jameson, o problema da urbanização modernizada, a necessidade de desapropriação do seu lar, os artifícios desonestos da incorporadora imobiliária e as ações do cotidiano são alegorias do processo colonizador de território e de sujeitos.

Essa forma de construção narrativa também é um vislumbre da identidade dos sujeitos que narram e são narrados, a memória coletiva faz parte da constituição identitária pós-colonial e o cinema contribui para que o processo de apagamento das reminiscências coloniais não ocorra⁵¹. Como estratégia para consolidação deste processo utilizam-se de alegorias, e estas funcionam como um elo entre passado e presente contemporâneo. Porém, a necessidade de desconstrução de narrativas coloniais e a (re)construção de narrativas decoloniais é indispensável para os sujeitos sul-americanos, nós, elas, eu; somente assim a imagem colonizada passará a ser livre dos resíduos europeus e norte-americanos⁵². Ainda sob a perspectiva da personagem *Clara*, quando, após o fim do confronto pela permanência em seu lar/território, após os créditos, inclusive, ela aparece dançando sozinha⁵³, como representação da liberdade e vitória.

Glauber Rocha, em seu livro *Revolução do Cinema Novo* (2004) apresenta a ideia de que o cinema é criado para ser uma arte popular, porém com o tempo e os interesses de terceiros (imperialismo), passa a ser a principal ferramenta ideológica dos mercados norte-americano e europeu. O autor/cineasta brasileiro corrobora com o pensamento de Frantz Fanon (1961) de que é preciso descolonizar o território e sua imagem, expondo a condição de subdesenvolvimento predominante no terceiro mundo. As obras cinematográficas

50 Para mais informações sobre esse pensamento, leia COPERTARI, Gabriela. Desintegración y Justicia en el Cine Argentino Contemporáneo, 2009.

51 HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. Lisboa, Portugal. Revistas Científicas da UCP, p. 21-35, 2006. Disponível em: <<https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoocultura/article/view/10360/10020>> Acesso em: jul/2024.

52 FANON, Frantz. Os condenados da terra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. Disponível em: <https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/840060/mod_resource/content/2/Os_condenados_da_Terra-Frantz-Fanon.pdf> Acesso em: jul/2024

53 Livre - Aquarius.2016_2_21_46_a_2_21_56

contextualizam a história, mas como o suporte narrativo era manipulado pelo imperialismo estrangeiro a imagem disseminada estava contaminada pelos destroços de uma colonização extrativista e opressora, verdade e ficção se misturam além da história e da imaginação.

Rocha elucubra esses pensamentos entre as décadas de sessenta e setenta, em meio ao golpe militar brasileiro. Sessenta anos depois é possível identificar em uma narrativa fílmica contemporânea paraguaia os elementos por ele levantados. *Chiquita*, já na prisão apresenta a ideia de ocupação de território pela influência de quem tem o poder, no caso dela, a propriedade do cigarro⁵⁴. As narrativas cinematográficas sul-americanas contemporâneas se estabeleceram como uma proposta de oposição às estruturas coloniais de poder e um incentivo às narrativas decoloniais.

Aníbal Quijano (2000) trata da obstinação das hierarquias coloniais de poder nas sociedades contemporâneas, de forma pontual na América do Sul. O autor argumenta que a colonialidade atua em vários âmbitos, no nível econômico e político, e também no cultural e epistemológico, perpetuando relações de dominação e subordinação que marginalizam alguns grupos sociais, como povos originários e afrodescendentes (Quijano, 2000). Neste contexto, o cinema pós-colonial sul-americano aflora como uma forma de resistência cultural e política. O cinema contemporâneo ocupa um papel central como espaço de reflexão, crítica e transformação cultural, especialmente a partir das perspectivas de Walter Benjamin, Ismail Xavier e das abordagens decoloniais sul-americanas. Para Walter Benjamin, em "*A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*", o cinema dissolve uma "aura" da obra de arte tradicional, democratizando o acesso à cultura e transformando a experiência estética em um evento coletivo. Ele vê o cinema como uma ferramenta política capaz de educar e despertar a consciência crítica das massas, mas também alerta para os riscos de manipulação ideológica, como ocorreu em regimes autoritários. Na contemporaneidade, a obra de Benjamin destaca o papel do cinema como um instrumento capaz de promover tanto a emancipação quanto a alienação das sociedades. Xavier, por sua vez, destaca o cinema como uma linguagem que articula narrativas capazes de dialogar com a história e os assuntos sociais. Para ele, o cinema brasileiro e sul-americano tem o poder de reinterpretar realidades marcadas por desigualdades e exclusões, opcionalmente como um espaço de resistência cultural. Por meio da construção de alegorias, o cinema ultrapassa os eventos imediatos e se conecta com questões históricas profundas, expondo severamente entre opressão e resistência. Nesse sentido, enfatiza o papel

54 [A influência de Chiquita](#) – Las Herederas.2018.24_45_a_27_24

do cinema em questionar a realidade e ampliar o imaginário social. Agregando às concepções destes dois autores, há a perspectiva decolonial, que traz a ideia de que o cinema sul-americano é entendido como um instrumento de resistência e reimaginação das narrativas coloniais que ainda moldam as culturas e identidades da região. Ele promove a descolonização do imaginário ao romper com representações eurocêntricas, valorizando as culturas indígenas, afrodescendentes e outras tradições locais. Além disso, o cinema decolonial problematiza os legados do colonialismo e as novas formas de dependência econômica e cultural, reconfigurando os traumas históricos do espaço interfronteiriço sul-americano. Ao oferecer protagonismo a sujeitos historicamente marginalizados, ele afirma identidades locais e desafia estereótipos. Cada uma dessas visões oferece *insights* complementares sobre o potencial do cinema para interpretar, questionar e reimaginar a realidade.

Lucrecia Martel é uma cineasta que se sobressai nesse cenário, utiliza o cinema não apenas como uma forma de arte, mas também como uma ferramenta crítica para desafiar e ruir as estruturas de poder colonial, *La Ciénaga* (2001) explora as contradições sociais e as injustiças históricas na sociedade argentina pós governo Menem, revelando as marcas deixadas pela colonização e seus efeitos constantes na contemporaneidade. O cinema sul-americano se conecta com as realidades e conflitos do seu povo, afirmação que me leva a discordar do pensamento sobre uma produção artística sem um fim específico, a arte, na década de sessenta, era vista como uma ação que deveria ser livre de interesses específicos, pois não possuía um fim exato, porém todo sujeito se constitui historicamente, estamos marcados por estilhaços do passado que nos antecede e nosso discurso se constrói a partir disso, portanto, a arte produzida, de alguma forma, tem um fim específico, de maneira que todos podemos ser produtores culturais⁵⁵.

Na cena em que a família de *Mecha* se reúne em torno da piscina é um bom exemplo das cicatrizes deixadas pelas feridas da colônia. Enquanto os adultos conversam despreocupadamente, os empregados domésticos indígenas trabalham silenciosamente ao redor deles, sendo constantemente chamados para trazer gelo, devido ao calor excessivo. A cena mostra a divisão de classe que perpetua, enfatizando a marginalização dos povos indígenas, referenciando diretamente às estruturas coloniais que subjugarão esses povos a uma posição de subserviência.

55 Julio García Espinosa aborda essa temática em seu polêmico (já superado) ensaio *Por un cine imperfecto*. (1969)

Figura 2.2- Mecha caída



Momento do filme: 00:05:05 (05minutod e 05 segundos

Fonte: *La Cienega* (2001)

Essa representação é utilizada como forma de exibição de como o conforto e o estilo de vida privilegiado da classe dominante é mantido. Martel faz uso das cenas domésticas da classe burguesa decadente para mostrar contradições sociais históricas que caracterizam a sociedade argentina contemporânea.

O filme *Mi amiga del parque* (2015), que de forma muito sutil, também aborda as questões de contradições sociais e de desigualdades históricas traz cenas em que podemos identificar essa representação. Vemos *Liz*, com seu bebê, chegando a um parque que aparenta não ser de um bairro de classe baixa figura 15, pois está muito bem cuidado e é de aspecto grandioso, ela está sozinha, porém ao chegar na área do balanço uma outra mulher está balançando um bebê, figura 16.

Figura 2.3- Chegada ao parque



Momento do filme: 00:09:56 (9 minutos e 56 segundos)
Fonte: *Mi Amiga Del Parque* (2015)

Figura 2.4- Fazendo novas amizades



Momento do filme: 00:10:11 (10 minutos e 11 segundos)
Fonte: *Mi Amiga Del Parque* (2015)

Essa outra mulher (*Rosa*) parece ser mais velha, aparenta ser de origem social mais humilde e com um estilo de vida bastante diferente do de *Liz*. Ao juntar as duas num mesmo espaço físico e público, é possível identificar as divisões de classe social, às vezes essa representação ocorre nas relações de trabalho, porém aqui, não; essa constante segregação socioeconômica está presente em muitas manifestações artísticas na América do Sul e sua representação acontece de formas variadas, desde uma imagem explícita, como dos empregados em *La Ciénaga*, até a relação entre *Liz* e *Rosa*. Além desse tema, me cabe apontar

uma situação trazida à discussão pelo diálogo das duas personagens quando conversam sobre a maternidade, amamentação e paternidade, provocações que estão presentes em muitas passagens da narrativa,

*Katz's work leads one to wonder what motherhood is, to shift the borders enclosing motherhood, what it includes and what it excludes, unfurling a series of non-exclusive possibilities: overwhelmed mothers, mothers in motion, lesbian mothers, adoptive mothers, single mothers, mothers without vocation. Absurd and outrageous, their paths upset the ideal prescribed by the hegemonic order of sexual reproduction.*⁵⁶ (KRATJE & SETTON, p.4, 2022)

Ana Katz extrapola as representações convencionais expondo narrativas marginalizadas ou silenciadas, dessa forma a cineasta desafia as normas coloniais, ou ainda, aquilo que Quijano chama de colonialidade do poder, mostrando as disparidades enraizadas presentes na sociedade sul-americana atual. O pesquisador peruano, em seus estudos sobre as estruturas coloniais na América Latina, além de abordar as questões sociais, econômicas e políticas, discute os impactos nas relações de gênero, a colonialidade do poder envolve a subordinação das mulheres e a imposição de uma estrutura patriarcal que desvaloriza o feminino e privilegia o masculino, *Liz* deve permanecer em casa, cuidando do bebê e das atividades domésticas, enquanto o marido pode ficar ausente por meses em função do trabalho.

Ao ler uma entrevista de Geni Núñez, para Luma Lessa⁵⁷ tive contato com muitas ideias que vão ao encontro do meu pensamento sobre os questionamentos e discordâncias que a colonização ainda perpetua em nossa sociedade. Os modelos eurocêtricos não nos atendem mais, as raízes coloniais interferem no processo de decolonialidade, inclusive, acredito estarmos longe de alcançarmos tal liberdade, as mulheres sul-americanas têm necessidades específicas e isso não pode ser esquecido, existem lacunas a serem consideradas e preenchidas; é preciso buscar alternativas próprias para traçar um caminho distinto daqueles propostos pela hegemonia europeia e norte-americana. A mentalidade colonial, o pensamento

⁵⁶O trabalho de Katz leva-nos a perguntar o que é a maternidade, para alterar as fronteiras que delimitam a maternidade, o que ela inclui e o que exclui, abrindo uma série de possibilidades não exclusivas: mães sobrecarregadas, mães em movimento, mães lésbicas, mães adotivas, mães solteiras, mães sem vocação. Absurdos e ultrajantes, seus caminhos perturbam o ideal prescrito pela ordem hegemônica de reprodução sexuada.

⁵⁷Poema retirado da entrevista cedida à Luma Lessa, Luta e Pensamento Anticolonial: uma entrevista com Geni Núñez, Revista Epistemologias do Sul, v. 5 n. 2 (2021): Feminismos latino-americanos, ativismos e insurgências – Parte 1, 2022. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3482/2967>> Acesso em jul/2024.

colonizado está em mim, como que impregnado em minhas células, e prova disso está na escolha das personagens que possuem o mesmo padrão, mulheres brancas, de aspecto europeu (exceto *Chiquita*), de classe média, com conflitos contemporâneos.

2.2 Além das Telas: O Cinema Sul-Americano como Alegoria da Decolonialidade

Tenho refletido sobre nosso pensamento decolonial ser marxista, um marxismo que é de origem eurocêntrico e que não se efetivaria às Américas, não do jeito que ele foi posto lá nos primórdios, nosso meio de produção inicial historicamente se constituiu a partir da escravidão e no *modus operandi* indígena⁵⁸, ao ler Spivak (2010) entendi que ela descoloniza o pensamento eurocêntrico, de forma que o conhecimento científico indiano, neste sentido me parece ligeiramente à frente do das Américas. A autora defende a ideia de que os discursos silenciados sejam ouvidos para que novas formas de ver o mundo e novas relações de poder surjam, esse seria o caminho para uma percepção diferente da realidade. Compreender a materialidade das imagens fílmicas por sua capacidade de atuar na construção cultural da história e da memória dos sujeitos sul-americanos é uma forma de acessar esse novo discurso. A construção de um novo pensamento regional sobre a representação das mulheres por meio das narrativas fílmicas se apresenta nas produções cinematográficas pós anos noventa. Um discurso próprio, mais autoral precisa se construir, “[...] auto no sentido coletivo, ou seja, é o próprio povo quem reconhece a si mesmo e não um profissional não indígena a nos definir, [...]” (NÚÑEZ, p. 45, 2021). Eu, ainda quero ser desfilada a um movimento específico, quero ser eu, sem ter que me definir num movimento, e isso não significa que desconheço as teorias, que não leio ou estudo os movimentos, questionamentos indignados me surgem: por que precisamos nos determinar? Por que a mulher precisa ser feminista, marxista, libertária? Por que não posso apenas ser mulher? Uma pessoa, uma fêmea, um ser humano em processo de descolonização?

58Não sou profunda conhecedora do marxismo, nem tampouco do marxismo sul-americano e não é meu intuito entrar nesta seara de discussão, mas a partir das leituras que fiz para a construção desse texto, me parece que o pensamento marxista inicial, do século XIX, não contempla os aspectos inerentes ao trabalho na América do Sul, no mesmo período, Marx pensou as relações de produção do século XIX, inicialmente na Alemanha, mas ocorreu também em outros países com a característica principal de ser industrializado, foi uma espécie de resposta a Revolução Industrial, o marxismo ofereceu uma análise profunda das estruturas de poder e um caminho potencial para a emancipação dos trabalhadores, influenciando movimentos políticos e sociais em todo o mundo. Na América do Sul, o marxismo foi introduzido no início do século XX, num território predominantemente agrário, com uma estrutura social muito diferente da Europa industrializada, afetado pelo colonialismo, pela escravidão, pela população indígena e pelo desenvolvimento desigual do capitalismo.

Os discursos sul-americanos já tiveram muitas nacionalidades, os discursos femininos da América do Sul já foram de muitas outras mulheres e homens, estamos trabalhando arduamente para que ele seja nosso, para que nos represente por nós mesmos. A academia tem sido um espaço que se apropria dos saberes originários, com uma quantidade significativa de pesquisas de autoria de sujeitos que orbitam os espaços e conhecimentos das comunidades, territórios, culturas dando voz, como Spivak (2010) já disse, aos nossos povos. Geni Nuñez⁵⁹ (2021), traz para reflexão uma situação que cabe a esta tese, que é a retomada do uso da primeira pessoa para autoria dos discursos, o movimento é de deixar de ser objeto de estudo para ser o enunciador de teorias, “[...] para além de demandar alguém que use bem o poder sobre nós, não queremos que ninguém o tenha. [...]”! (NÚÑEZ, p. 49, 2021). Uma frase tão pequena e simples, mas que representa tanto, antes de ter que definir alguém para ser quem comanda, não haver o que comandar, a quem comandar.

Hountondji (2009) utiliza o termo etnofilosofia para se referir ao conhecimento produzido localmente, que contrasta com a filosofia que segue uma abordagem eurocêntrica. No campo da filosofia africana, a etnofilosofia é vista como a sabedoria tradicional e coletiva das comunidades africanas, transmitida através de práticas, mitos e costumes. Este conceito é empreendedor para valorizar as formas de conhecimento e as perspectivas que emergem das próprias culturas africanas, em vez de depender exclusivamente das tradições filosóficas europeias. Assim, a etnofilosofia enfatiza a importância de consideração e respeito à diversidade cultural e intelectual presente na África, seguindo esse mesmo pensamento de Hountondji, me parece que nasce a necessidade de um novo termo que segue essa linha de pensamento, algo como *etno-decolonialidade*, *etno-feminismo-decolonial*, *etno-decolonial-feminista*, um saber local, decolonial feminista⁶⁰.

O cinema, independente de sua nacionalidade, possui uma capacidade inenarrável de capturar e subverter a realidade⁶¹, no contexto sul-americano não é diferente, aqui ele também é usado como instrumento de desconstrução de narrativas coloniais, ajudando no processo de dar voz aos subalternos, (re)contando histórias sob a perspectiva dos povos marginalizados. Jeanne-Marie Gagnebin⁶², estudiosa de Benjamin, dando prosseguimento aos estudos iniciais

59Entrevista cedida a Luma Lessa, em 2021. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3482/2967>> Acesso em jul/2024

60Pode ser que algo nesse sentido já esteja sendo pesquisado, ou que hajam textos que abordem as questões do feminismo decolonial ou da decolonialidade feminista, mas que não tive acesso.

61Para aprofundar a leitura sobre a subversão da realidade a partir de Walter Benjamin, consulte a obra BENJAMIN, 1994.

62 Para mais informações sobre este pensamento de Gagnebin, consultar a obra Gagnebin, 1999.

do pesquisador alemão, e ampliando o campo de análise inicialmente proposto por ele, discorre sobre a possibilidade de reconstrução de memórias coletivas apagadas ou distorcidas pelo colonialismo a partir das narrativas fílmicas. Os filmes sul-americanos frequentemente se engajam nesse processo, oportunizando uma visão contra-hegemônica que desafia as narrativas dominantes. *Mecha*, a matriarca da família, e sua prima *Tali* se reúnem para discutir questões sociais e familiares. Durante essa conversa, as mulheres falam sobre os problemas de saúde e o comportamento irresponsável dos homens ao seu redor, revelando uma crítica velada ao patriarcado e às normas sociais que perpetuam a dependência das mulheres em relação aos homens, nesta cena o discurso feminino desafia as narrativas dominantes patriarcais, que constantemente marginalizam as vozes femininas e mantêm o *status quo* patriarcal⁶³.

Ao incorporar narrativas e estéticas locais, as obras pensadas pelos cineastas dos países da América do Sul podem ser vistas como manifestação de desobediência epistêmica, desafiando o eurocentrismo/norte-americanismo, alimentando um novo olhar para o saber. Maria Lugones (2008) amplia essa discussão ao introduzir a ideia de colonialidade de gênero, ressaltando como o colonialismo não apenas impôs uma hierarquia racial, mas também de gênero. Lugones (2008) argumenta que a resistência decolonial deve necessariamente incluir a descolonização das relações de gênero, nesse sentido, o cinema sul-americano que aborda questões de gênero e sexualidade de uma perspectiva decolonial contribui para uma compreensão mais ampla das dinâmicas de opressão e resistência. Os cineastas das obras escolhidas para esta análise contemplam a ideia exposta a partir da construção narrativa e da representação das personagens, as mulheres ocupando a centralidade do enredo e com comportamentos e discursos de resistência.

Ismail Xavier, analisando o cinema brasileiro, identifica a narrativa fílmica com funcionalidade alegórica das tensões sociais e políticas do país. Ele argumenta que o cinema, ao utilizar metáforas e simbologias, consegue representar complexas realidades sociais de uma forma acessível e impactante (Xavier, 1993), abordagem evidente em muitos filmes sul-americanos que, através de alegorias visuais e narrativas, refletem as lutas contra as estruturas coloniais remanescentes. O olhar mais crítico e atento percebe os resquícios desse passado ainda tão presente nas relações sociais e de gênero, os fragmentos do comportamento colonial

63 [La cienaga 64min39seg 65min52seg](#)

está entranhado em nosso ser, e quando me refiro a “ser” falo do sujeito, mas estendo ao território e a tudo o que constitui esses dois elementos.

Fernão Pessoa Ramos também contribui para essa discussão ao explorar a função crítica do documentário no cinema brasileiro. Ramos enfatiza que o gênero tem o potencial de revelar as verdades ocultas da sociedade, atuando como um meio de resistência e transformação social (Ramos, 2008). No contexto da decolonialidade, os documentários sul-americanos desempenham um papel crucial ao expor as injustiças sociais e ao dar voz às comunidades marginalizadas. Em suma, o cinema sul-americano, através de suas diversas formas e narrativas, pode ser visto como uma alegoria da decolonialidade, articulando uma resistência multifacetada contra as estruturas de poder coloniais. Ao integrar as reflexões de Benjamin, Gagnebin, Mignolo, Quijano, Lugones, Xavier e Ramos compreendo melhor como esse cinema não apenas retrata a realidade sul-americana, mas também atua como um agente ativo na construção de uma nova consciência decolonial. As narrativas cinematográficas sul-americanas tem se configurado como um poderoso veículo de alegoria da decolonialidade, articulando as inquietações e resistências inerentes às dinâmicas culturais pós-coloniais, assim, desde o momento da criação da narrativa cinematográfica até a reflexão relacionada ao filme há um emaranhado sociocultural.

2.3 A identidade de um cinema Pós-Colonial

Em 1983 E. Ann Kaplan escreve o livro *Women & Film: Both sides of the camera*⁶⁴, porém sua versão em português só chega aos críticos brasileiros em 1995, doze anos depois, e está sendo usada nesta análise quarenta e um anos depois de seu lançamento, esse olhar cronológico é importante porque mesmo após tantos anos, e mesmo ela sendo norte-americana, alguns apontamentos feitos naquela obra são relevantes para este texto. Ela aborda a questão do olhar masculino como repressor à mulher, ao seu discurso e desejos (resquícos do patriarcado); e ainda, a questão do uso fálico como arma para sua dominação. Kaplan utiliza a nomenclatura de filmes contemporâneos ao citar essas duas características, porém, sob essa perspectiva, diria que os filmes aqui citados são “mais contemporâneos” que os dela, porque esses “problemas” estão superados nestas narrativas. Há a presença de alegorias para o

⁶⁴Escolhi citar o nome em inglês para dar relevância a data da primeira publicação da obra, porém a obra que usei para pesquisa é a versão em português e está referenciada ao final desta tese.

elemento fálico, contudo não é com a significação de controle, punição ou dominação da mulher, e sim uma mulher que o manipula, abordo mais esse assunto na sessão “Alegorias”; e sobre a repressão masculina já não é mais como o apontado por ela.

Os Termos *Pós-modernidade*, de Linda Hutcheon (1991) e *Pós-modernismo*, de Fredric Jameson (1996), elaborados por esses autores de nacionalidade norte americana, foram utilizados como base teórica para análise das obras filmicas sul-americanas, *corpus* da dissertação de mestrado que produzi entre os anos de 2016 à 2018, e que neste momento, uma delas – *La Ciénaga* (Lucrécia Martel) – também faz parte do *corpus* desta tese. Nesta pesquisa me propus direcionar a investigação para o uso das teorias que se aproximam historicamente das narrativas filmicas escolhidas, ao alvitrar isto, compreendi o desafio que se pôs, assim ao desprender-me das teorias, da economia, dos padrões culturais, ou do que quer que seja daqueles que são os detentores do poder, como Luciana Ballestrin (2013, p. 89-90) já apontou, é um processo de descolonização, “[...] *la modernidad es, en efecto, un fenómeno europeo, pero constituido en una relación dialéctica con una alteridad no-europea que finalmente es su contenido*⁶⁵ [...]”; (Dussel 2001, p. 59). O Pós-colonialismo⁶⁶ conceito dado ao tempo histórico, a partir da metade do século XX, no chamado “terceiro mundo”, e que também está relacionado às contribuições teóricas evidenciadas nos estudos literários e culturais após os anos oitenta, caracterizadas pelo “[...] ‘descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos’, pelo ‘método da desconstrução dos essencialismos [...]’” (BALLESTRIN, 2013, p. 90) e, ainda, pelas situações de opressão que o termo “colonial” sugere, que vai além das fronteiras de gênero, etnia ou raça, situações que não são determinantes e, ou isoladas, pois o patriarcado também é opressor e não é de origem colonizadora.

Ao falar sobre pós-colonialismo é preciso ter em mente o colonialismo, um sistema de domínio e exploração de um povo sobre outro, com base nos meios de produção, que abarca a política, a economia e o trabalho; torna o povo colonizado submisso e a sede administrativa fica em outra área territorial (QUIJANO, 2000). Mesmo com todas as mazelas desse sistema exploratório dominador, os países do sul da América do Sul têm se esforçado para manter uma continuidade nos saberes locais, para que faça sentido socialmente. Esse pensamento foi

65A modernidade é, efetivamente, um fenômeno europeu, mas constituído numa dialética com uma alteridade não-européia que, por fim, é sua constituinte. Tradução minha.

66O termo passa a ser usado nos anos setenta pelo autor Edward W. Said, de nacionalidade híbrida (palestino/estadunidense), com a obra *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente* (1990), em que a primeira edição data de 1978.

desenvolvido objetivando os povos do Sul, porém não quero entrar na discussão que envolve o sul global, porque aqui, o que me cabe é falar somente sobre os cinco países que já citei, porém oriento que vale a leitura e estudo sobre as “Epistemologias do Sul”⁶⁷.

As cinco obras filmicas elencadas nesta pesquisa, figura 17, são exemplos deste descentramento das narrativas e de sujeitos contemporâneos, produções escritas e produzidas em territórios do dito “terceiro mundo”, centralizando sua diegese em personagens femininas, com duas delas escritas e dirigidas por mulheres (*La Ciénaga* e *Mi amiga del parque*), abarcando temas sobre sexualidade na terceira idade, relações homossexuais, sexualidade pós-tratamento de câncer, dramas familiares, liberdade, solidão, submissão, opressão, machismo e muitos outros.

Figura 2.5- Encarte dos filmes



La Ciénaga, Argentina, (2001)

Aquarius, Brasil, (2016)

Gloria, Chile, (2014)



Las Herederas, Paraguai, (2018)



Mi Amiga del Parque, Uruguay, (2014)

Fonte: Adorocinema

67“As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão [(de saberes que o colonialismo causou)], valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 13). Grifo meu

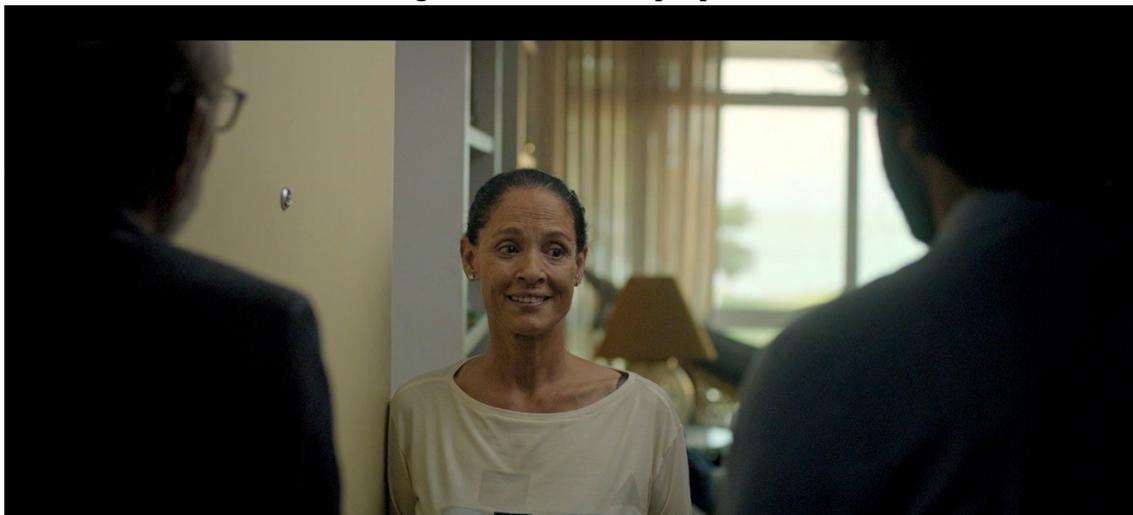
Ainda sobre o surgimento do termo Pós-colonialismo, ele é proveniente de uma relação de presença e não presença do Outro, quando um sujeito está na presença de outro, isto o impede de ser ele mesmo, portanto, a existência velada do colonizador impede a colônia de ser ela mesma. A América do Sul tenta ter sua própria identidade pois, é difícil descontaminar-se da presença daqueles que impregnaram estes territórios com suas línguas, costumes e culturas. A relação descrita no início do parágrafo é quase que como um fantasma, uma sombra de fantasma de lençol que ofusca, afoga, abafa, emudece a presença e a voz daquele que não é o padrão social e que não tem o domínio econômico, ou seja, o colonizado. Há, ainda, a problemática levantada a partir da revisão de algumas categorias sociais com o estabelecimento dos postulados propostos pela corrente crítica latino-americana

[...] raza, sexo, naturaleza-cultura, Europa-América, civilización-barbarie, centro-periferia, como operaciones específicas por medio de las cuales se produce un sistema de diferencias que justifica y naturaliza los regímenes capitalista, heteropatriarcal y racista que erigen a Europa como centro de la civilización. (MIÑOSO, 2014, p. 33)

Tem-se ainda a questão da representação, que segundo a conceituação pós-estruturalista, é responsável por construir a identidade de um povo, uma sociedade, grupo social ou pessoa. No filme *Aquarius* (2016) a relação de opressão se impõe duplamente sobre a personagem Clara (Sônia Braga), figura 18, quando uma grande incorporadora imobiliária a assedia para que venda seu apartamento no prédio *Aquarius*, utilizando-se de seu poder econômico e influências, ameaçando-a a sofrer consequências em razão de sua resistência e, ainda, num segundo momento os sócios desta mesma empresa são homens e a oprimem por ser mulher, situação bastante recorrente em culturas em que o machismo e o patriarcado são constituintes históricos⁶⁸.

68 [Aquarius \(2016\) 27min46seg 32min32seg](#)

Figura 2.6- Visita imprópria



Momento do filme: 00:30:53 (30 minutos e 53 segundos)
Fonte: *Aquarius* (2016)

Ainda no trecho do filme *Gloria* (2013) de Sebastián Lelio, cito a representação dessa relação em que a identidade da personagem *Gloria* tem um comportamento influenciado por outro sujeito, o personagem *Rodolfo*, que nesta passagem ainda traz à tona um comportamento machista/patriarcal, reforçado pelo estereótipo familiar em que o homem tem uma família e mesmo assim se relaciona com outras mulheres, omitindo a informação de já ter uma companheira⁶⁹, figura 19. Uma forma de demonstrar a presença do colonizador impondo-se sobre o colonizado, desconsiderando seus valores, experiências, vivências, histórias prévias.

Figura 2.7- Eco



Momento do filme: 01:37:44 (01 hora, 37 minutos e 44 segundos)
Fonte: *Gloria* (2013)

69 [Gloria \(2013\) 1h37min39seg_1h38min38s](#)

Spivack (2010), em seu estudo de título “Pode o subalterno falar?”, abordou o assunto afirmando que o sujeito subalterno não tem direito a voz, uma vez que é sombra e não possui representatividade social, da mesma forma, os estudos de Ballestrin (2013), também trazem que o intelectual pós-colonial não pode fazer isso, justamente por estar nesta mesma situação de sombra, ambos exercem o papel de “outro” neste território do continente sul-americano, e como Grosfoguel (2008, p. 126) afirmou, essas “[...] zonas periféricas mantêm-se numa situação colonial, ainda que já não estejam sujeitas a uma administração colônia”, elas permanecem submissas às outras nações que as exploram e extraem seus bens materiais e intelectuais.

As teorias de subalternidade do conhecimento são provenientes de fora do continente sul-americano, desta forma, assim como Mignolo (1998), que não concordava com o “imperialismo” eurocêntrico dos estudos culturais, segue-se na mesma linha de análise com o olhar na América do Sul e por isso a importância de trazer para o diálogo intelectuais deste território. Aníbal Quijano em 1989 desenvolveu o conceito de “Colonialidade do poder⁷⁰”, que mais tarde Walter Mignolo (2010) afirmou ser uma estrutura complexa que se desdobrava em diversas categorias de colonialidade, entrelaçando outras áreas da organização social, ao ponto de afirmar que “[...] a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade; é a sua parte indissociavelmente constitutiva” (MIGNOLO, 2003, p. 30), como desdobramentos dessas categorias, Juan Jose Bautista (2017) apresenta o pensamento de que devemos produzir nossos próprios saberes e que Breny Mendoza (MIÑOSO; *et all*, 2014, p. 102) retoma ao abordar a descolonização da teoria, justificando-se o porquê, nesta tese, a análise se dará a partir de uma modernidade pós-colonial, uma vez que a modernidade no continente sul-americano é constituído e determinado pelo período pós independência dos países em estudo.

Com a permanência do sentimento e do comportamento de colonização das categorias sociais, mesmo após o processo de liberdade dos territórios invadidos, surge a rotulagem de raça, irrompendo o racismo. Robert Stam e Ella Shohat (2006 p. 52) discutem que essa noção é oscilante, pois não é fixo de um único grupo ou classe, a alternância de posição poderá ocorrer, de forma que o oprimido, em algum momento, poderá ser opressor; e que vai muito além de um comportamento, tornando-se discursivo, abrangendo as instâncias econômicas, psicológicas e filosóficas. Grosfoguel (2008, p. 123) muito bem afirma que é, e em algumas

⁷⁰Para mais informações sobre o termo ver a obra “*Colonialidad del poder y clasificación social*” de Aníbal Quijano, (2000).

localidades segue sendo, um “[...] princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo”, desencadeando, o que mais tarde se tornaria o principal sistema de violência imposto pela modernidade e pelos processos civilizatórios, que segundo Ballestrin (2013, p. 102), oculta a colonialidade que ainda está presente nas sociedades sul-americanas.

Mecha (personagem principal do filme *La Ciénaga*, 2001), embriagada, cai e se corta, a única pessoa que se preocupa em acudi-la é a empregada doméstica, *Isabel* (Andrea Lopez), que quando vê sua patroa caída corre e chama *Momi* (Sofia Bertolotto), uma das filhas de *Mecha*. Toda a cena acontece mostrando *Isabel* preocupada em ajudar sua empregadora, figura 20, *Momi* busca o carro para levar sua mãe ao hospital, a matriarca solicita que sua filha busque um vestido porque desconfia que a empregada rouba as coisas da casa, chamando de “índia”, em seguida o marido de *Mecha* faz outro comentário que sugere que *Isabel* possa ter se apropriado de algo⁷¹.

71 [La Ciénaga \(2001\) 5min4seg_9min06seg](#)

Figura 2.8- Vestido



Momento do filme: 00:08:11 (8 minutos e 11 segundos)
Fonte: *La Ciénaga* (2001)

Como consequência e desdobramento do sistema de violência iniciado pelo racismo, detalhado por Dussel (2000, p. 49), outras vítimas são produzidas em nome da modernidade, e “[...] interpretam-se como inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da ‘modernização’ dos outros povos ‘atrasados’ (imaturos), das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, [...]” pois é o preço que se paga pelo desenvolvimento. Dinazilda Cunha de Oliveira, ao estudar a condição pós-colonial africana, faz uma reflexão que acredito ser pertinente e cabível à América do Sul,

Desta maneira, o objetivo é a primazia da aceitação do outro e das diferenças como pilares para a construção de uma sociedade mais justa e igualitária. O paradigma afro-centrista convoca todas as populações periféricas a buscar pela mudança nas relações de poder através da valorização de sua própria cultura e ideais que são desconsiderados e em muitas situações marginalizados pelo colonialismo, que impôs seu modo de pensar como o melhor modelo social. (OLIVEIRA, p. 35, 2023)

Com o que foi exposto até o momento concluo que o processo pós-colonial se mescla com o momento pré-modernização das Américas. Junto disso, constitui-se no território do continente sul-americano o modelo social padrão que deveria ser reproduzido, seguindo o protótipo global já constituído em outros espaços e, que Grosfoguel (2008, p. 113) classificou como sendo “[...] homem heterossexual/branco/ patriarcal/cristão/militar/capitalista europeu [...]”, e que Maria Lugones, mais tarde, ao se aprofundar nos estudos de Aníbal Quijano, cunha a afirmação que endossa essa categorização padronizadora,

[...] las categorías han sido entendidas como homogéneas y que seleccionan al dominante, en el grupo, como su norma; por lo tanto, ‘mujer’ selecciona como norma a las hembras burguesas blancas, heterosexuales, ‘hombre’ selecciona a machos burgueses blancos heterosexuales, [...]”⁷². (LUGONES, 2014, p. 61)

Sendo assim, toda e qualquer pessoa que não fizesse parte desse grupo, não era vista, ouvida, ou mesmo considerada como existente socialmente, por isso dirigir um carro até uma cidade próxima torna-se uma ação que, segundo a expectativa de *Gustavo*, marido de *Liz*, foge ao comportamento da esposa, personagem principal do filme *Mi amiga del parque* (2015), ele faz pequenos questionamentos sobre essa viagem, como se lhe exigisse explicações acerca dessa atitude, figura 21, que não é comum para uma mãe com um bebê pequeno e que até então se ocupava dos cuidados do filho. Mesmo ausente fisicamente oprime as ações da esposa.

72[...] as categorias foram entendidas como homogêneas e que, selecionam ao dominante, no grupo, como padrão; por tanto, ‘mulher’ seleciona como padrão às fêmeas brancas, burguesas, heterossexuais, ‘homens’ aos machos brancos, burgueses e heterossexuais, [...]. Tradução livre

Figura 2.9- Conversa sobre viagem



Momento do filme: 01:10:15 (01 hora, 10 minutos e 15 segundos)

Fonte: *Mi amiga del parque* (2015)

Seguindo essa análise que determina um modelo padrão, mas mudando o foco para as artes, lança-se um novo olhar sobre a constituição e estabelecimento da produção cinematográfica nos países sul-americanos, invertendo um pouco o processo analítico feito anteriormente, e partindo da estrutura dos filmes contemporâneos argentinos, Alberdi (2008), ao estudar Gonzalo Aguilar, discute a “[...] necessidade de construir uma identidade nacional devido ao impacto das identidades globalizadas⁷³”, o que vai ao encontro da ideia anterior, uma vez que a padronização leva a um estereótipo externo ao continente, desconsiderando as características dos povos originários, contaminando a cultura com elementos colonizadores contemporâneos, estimulado pela globalização. E por que a escolha destas nações?

La idea posmoderna y poscolonial de que la condición de la transnacionalidad y las tecnologías comunicativas globalizantes desterritorializan el conocimiento, no debe llevarnos a pensar que nuestras posiciones como sujetos son intercambiables y reversibles, sin importar nuestro locus de enunciación y nuestra diferencia colonial. Pensar que la teoría chicana articula la subalternidad de todo ‘lo latinoamericano’ ofusca la materialidad, la territorialidad y la concreción de la diferencia de ‘lo latinoamericano’ que se da en su localidad. (MIÑOSO; et all, 2014, p. 101)

73 “[...] El verdadero aporte de los filmes contemporâneos se encuentra en el afán de construir la identidad nacional frente al creciente impacto de las identidades globalizadas.”(ALBERDI, 2008) – Tradução minha

Para este estudo, análise, crítica cinematográfica de narrativas sul-americanas e como proposta desta tese, é importante, considerar no processo, de forma concomitante, a narrativa ficcional, assim como já visto há alguns parágrafos, os fragmentos filmicos serão partes constituintes de todo o processo analítico e teórico. Feita essa elucidação, seguimos com esta tecelagem. O cinema contemporâneo sul-americano, ou como é chamado em seu território geográfico *el nuevo cine*, apresenta personagens com rostos reais, os atores interpretam sujeitos reais⁷⁴, recurso que aumenta a credibilidade do que se narra, reduzindo o sentimento de ficção, e que segundo Alberdi (2008) a crítica, com esses filmes, será responsável por construir seu próprio objeto com a finalidade de dar conta da relação entre a narrativa fílmica e a sociedade⁷⁵.

Quero iniciar esse subitem com a fala da ativista indígena e psicóloga Geni Núñez, para mim a afirmação dela faz muito sentido quando se trata de binarismos deterministas,

“Você não pode ter tudo: escolha apenas um gênero para si, escolha um para se atrair, e desse, apenas uma pessoa para amar, desejar e com ela escolher um estilo, um desejo e um destino”, nos dizem. A isso respondo: todas as escolhas binárias são falsos dilemas, pois a vida é uma proliferação de concomitâncias. Que tenhamos orgulho e coragem de não responder perguntas que partam de uma base ética com a qual discordamos. *Desorientades sejamis* das orientações sexuais, pois não existe resposta certa quando a pergunta está errada. (NÚÑEZ, p. 48, 2023) - Grifo do autor

Ainda somos obrigadas a ter que nos inserirmos em grupos, assumir lados e marcar discursos, livre seremos quando não mais tenhamos que determinar nada, determinismos não são sinônimos de liberdade, portanto, além de discutir e redefinir os significados de masculino e feminino, de homem e mulher, também temos o direito de considerar a rejeição desses modelos como um caminho válido, importante e poderoso. Como ainda não chegamos a esse ponto, ainda pesquisamos por categorias, para podermos compreender as várias formas de opressão que as mulheres enfrentam, cor da pele, classe social, nível de escolaridade, ocupação do espaço territorial, entre outros aspectos são os mais fáceis de serem reconhecidos e identificados, categorias que o feminismo decolonial se encarrega de estudar. Eu, mulher sul-americana que sou, acredito não sofrer nenhum desses preconceitos, e mesmo assim me sinto oprimida, me sinto desconsiderada de processos políticos e sociais.

74Fragmento retirado da dissertação de mestrado: Quem é que fala nos filmes de Lucrecia Martel? O olhar, a narrativa, o narrador e o ponto de vista. (VALCARENGHI, Josiane Ribeiro, 2018)

75“[...]Una de las tareas de la crítica es construir su propio objeto a través de las películas con el fin de dar cuenta de la relación entre film y sociedad.[...]” (ALBERDI, 2008) – Tradução livre

Retorno à Simone de Beauvoir, e acrescento que não é possível definir um conceito universal de mulher que englobe todas as diferenças e especificidades envolvidas no processo de tornar-se e ser mulher. Por isso, acredito que criticar posturas que se baseiam em uma hipótese desse tipo, acabam oprimindo mulheres que não se encaixam em um modelo hegemônico considerado como a única referência válida. É fundamental que sejamos ouvidas, sem que haja comparações com “modelos referenciais”. Parece-me que as teorias apresentadas para analisar a imagem da mulher sul-americana decolonial ainda não dão conta da complexidade que somos. Tentamos ser decoloniais, mas a colonialidade é tão forte, está tão impregnada em nosso ser que é difícil se libertar dessas amarras, de alguma forma acabo caindo em alguma armadilha colonizadora.

Para Henri Bergson, uma imagem é “[...] uma existência situada no meio do caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’, [...]” (BERGSON, p. 1, 1999), seguindo essa linha de pensamento, se o mundo material é composto por imagens que se relacionam e se correspondem, então a realidade é constituída por um mundo de imagens em constante movimento, assim, ressalto que entender a materialidade das imagens pela sua capacidade de influenciar a construção cultural da história e da memória dos sujeitos é uma das possibilidades apresentadas nas análises de representação das mulheres sul-americanas nos filmes propostos nesta tese. Ainda sob influência de Geni Núñez, trago um poema prosa da ativista que aborda como ainda somos “classificadas”, mas que a rebeldia do seu olhar e pensamento nos leva a vislumbrar novas possibilidades:

A colonialidade precisa da gente refêns de seu reconhecimento e tutela⁷⁶.

Querem que lutemos por uma branquitude boa, por uma heterossexualidade
não violenta,
por uma cisgeneridade saudável. Que lutemos por sua reforma e
manutenção. É preciso
compreender que o fim da heterossexualidade será também o fim das
homossexualidades,
bissexualidades. Que o fim da branquitude será o fim da negritude e da
indianidade genérica.
Que o fim do especismo será o fim do humano.
Em nenhum desses casos estou me referindo a uma morte concreta,
necessariamente,

⁷⁶Poema retirado da entrevista cedida à Luma Lessa, Luta e Pensamento Anticolonial: uma entrevista com Geni Núñez, Revista Epistemologias do Sul, v. 5 n. 2 (2021): Feminismos latino-americanos, ativismos e insurgências – Parte 1, 2022. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3482/2967>> Acesso em jul/2024.

mas ao fim de uma ficção que hierarquiza vidas e por isso normaliza suas
mortes. Esse fim só
será possível com reparação histórica.
As identidades coloniais são parasitárias, ou seja, só se positivam
negativando outras. Homossexualidade
não vai deixar de ser pecado enquanto heterossexualidade não deixar de ser
o
modelo do saudável. Não dá pra querer o fim do inferno, sem querer o fim
do céu.
“Mas a sociedade lê de tal forma”. Quase 90% da população brasileira se
afirma cristã,
nem por isso me intimidarei com sua predominância cultuando-a apenas
porque a maioria o
faz. É possível reconhecer os efeitos dessas ficções, combater suas
violências sem fechar um
pacto íntimo com elas.
Liberdade não é escolher entre as opções que a colonialidade nos dá, mas ter
a coragem
e ousadia de poder questionar sua própria oferta.
Máximo respeito a quem busca ressignificar o que/quem é masculino e
feminino, homem
x mulher, mas que seja respeitado também o direito a não acreditar nesses
pares, independente
do tanto de matizes que tenham, da pluralidade com que se apresentem. A
não conversão
a essas lógicas não é falta de consciência/respeito, mas não exijam culto aos
seus deuses.
(Geni Núñez, p. 50, 2023)

Que a imagem feminina sul-americana represente uma mulher livre desses dualismos/binarismos determinantes e limitantes. Ainda é uma luta errante, que precisa seguir e espero que seja uma luta célere, não podemos aguardar mais quinhentos anos para que deixemos, realmente, de ser colonizados.

Catarina Andrade (2019), ao escrever sobre o filme *Vênus Negra*, apresenta a ideia de que é essencial abordar a memória, especialmente considerando a forma como se articula com as imagens transmitidas pelo cinema, e refletir sobre como essas imagens contribuem para a construção e afirmação dessa memória, “[...] Ou seja, desenvolver uma análise da memória da imagem fílmica em sua capacidade de produção de memória individual e coletiva extra-fílmica. [...]” (ANDRADE, p. 44, 2019). O cinema é um espaço onde as narrativas sobre cultura e sociedade dos territórios são desafiadas e reinterpretadas⁷⁷, assim a centralidade das personagens femininas nos filmes sul-americanos contemporâneos mostra a mudança na

⁷⁷CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

importância da presença da mulher no centro da narrativa, movimento que também apresenta as alterações na memória individual e coletiva dessas sociedades. Contudo, o que vemos nas personagens elencadas é uma espécie de padrão nas características das mulheres, e como já abordei anteriormente, o meu imaginário colonial me pregou uma peça e me fez escolher filmes com mulheres esteticamente muito parecidas, gerando identidades padrões onde não há modelos a serem seguidos; ou fui influenciada/induzida pelas mídias que veiculam imagens e valores hegemônicos, que recontextualizam esses elementos nas narrativas locais, proporcionando uma fragmentação das identidades culturais locais modificando a forma de ser e pertencer.

Desafiar essa forma estereotipada de representação das mulheres e retratar a complexidade das vivências femininas, precisa ser o objetivo das narrativas cinematográficas sul-americanas, o cinema pode “[...] não apenas representar realidades sociais, mas também intervir nelas, [...]” (BURTON-CARVAJAL, p. 89, 1990), propondo novos modos de ver e entender o mundo. Os filmes de terror sul-americanos utilizam personagens femininas para explorar e criticar normas culturais sobre feminilidade e poder, é uma das estratégias para que a centralidade da narrativa esteja numa personagem mulher. Santaolalla (2008)⁷⁸ analisa como personagens femininas, como a *femme fatale* e a figura da mulher vítima, com medo, são utilizadas para significar as ansiedades culturais em relação à modernidade, a pesquisadora discute sobre como os filmes de terror desafiam e reconfiguram a identidade nacional sul-americana, frequentemente compostos por narrativas sobre a pureza racial, a moralidade religiosa e o papel tradicional das mulheres. Digamos que este é um momento que marca o início da centralidade das mulheres dessas narrativas fílmicas como subversiva aos padrões de representação modelar patriarcal.

Santaolalla (2008) apresenta a personagem que representa a “heroína transnacional”, uma mulher que ultrapassa fronteiras culturais e territoriais, trazendo consigo a complexidade da identidade em um contexto globalizado. Essas personagens são retratadas como agentes ativos, construindo suas próprias identidades e desafiando normas patriarcais e culturais, mostrando a fluidez das identidades contemporâneas e as interações entre o local e o global.

Os filmes contemporâneos da América Latina frequentemente exploram as identidades femininas de maneira que vai além dos papéis tradicionais de mães e esposas. Eles apresentam personagens femininas que enfrentam

78SANTAOLALLA, Isabel. *Gender and the Latin American Horror Cinema: Femininity, Genre and National Identity*. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 17, no. 1, 2008, pp. 23-45.

desafios e questões sociais de maneira autônoma e crítica. (SHAW, p. 45, 2003)

Essa mudança de sentido quanto à representação e ocupação do feminino na centralidade da narrativa faz parte de uma transformação e quebra de expectativa na manutenção das características que mostravam as mulheres de forma estereotipada, filmes com perspectiva feminista trazem narrativas que exploram a complexidade das experiências das mulheres, o cinema sul-americano exerce uma função social junto ao espectador que pode reforçar ou não as imagens das mulheres, por isso a importância da forma com que as personagens estão sendo retratadas. *Mecha*, após o incidente, permanece a maior parte do tempo em seu quarto, com as luzes apagadas e de óculos escuro, figura 22, quase não sai da cama, ao ponto de *Momi*, uma de suas filhas, a comparar com sua avó, que permaneceu no quarto até morrer⁷⁹.

79 [la.cienaga.2001.34min12seg_37min17seg](#)

Figura 2.10- *Como la abuela*



Momento do filme: 00:34:15 (34 minutos e 12 segundos)

Fonte: *La Cienaga* (2001)

As personagens dos filmes analisados quebram o fluxo de representação padrão das mulheres, não temos a *feme fatale*, não temos a “mãe abnegada” e não temos a “virgem pura”, são mulheres de “vida normal” e, o mais importante, que destroem a visão de comportamento patriarcal. *Gloria* está em viagem com Rodolfo, eles estão jantando quando seu parceiro se retira para ir ao banheiro e não retorna, ela percebe a demora e sai em busca do mesmo, ao retornar ao quarto ela percebe que ele foi embora, deixando-a sozinha. *Gloria* vai até o bar do cassino e parece estar meio atordoada com o comportamento de Rodolfo, figura 23, porém decide circular pelo espaço, conhecendo outras pessoas e se permitindo quebrar a expectativa do desfecho dessa passagem. Diverte-se, envolve-se com outro homem e acaba sua noite num gira-gira⁸⁰ na praia, onde passa a noite⁸¹.

80O gira-gira é um brinquedo encontrado em áreas de recreação infantil principalmente em áreas abertas, como *playgrounds*, parques e praças.

81 [Gloria.2013.80min56seg_85min25seg](#)

Figura 2.11- Abandonada



Momento do filme: 01:21:38 (01 hora, 21 minutos e 38 segundos)

Fonte: *Gloria* (2008)

Quando penso em *Gloria*, *Mecha*, *Chela* e *Clara* consigo me reconhecer nelas, vejo mulheres que, assim como eu, buscam sua identidade, seu discurso, seu lugar no mundo sul-americano, porque primeiro, precisamos nos encontrar e reconhecer aqui, para depois conseguirmos fazer isso para além das fronteiras do território sul-americano. E você pode estar se perguntando, mas e a *Liz*, você não se reconhece nela? Reconheço-me em partes, porque diferente dela, eu não optei pela maternidade, então nossa busca por liberdade, identidade e voz possui pontos de encontro, mas não são paralelos em todo o percurso.

3 O CALDEIRÃO É DAS INDÍGENAS

Quero ser mais com outros percursos, com menos dor. Acredito em mim, acredito nas mulheres, pobres, fodidas, trans, travestis, pretas, indígenas, sobreviventes, ribeirinhas. Acredito nessa maldição que eu sou, que linda maldição! Só quem permanece em mim vai dançar na lua que se aproxima. Quem queimou tudo, a si mesma, mesmo sendo queimada e cuspiu o fogo nos carros pratas do sinal, volta. Sempre volta.

Monique Malcher⁸²

3.1 Espaços Cinematográficos Ficcionalis

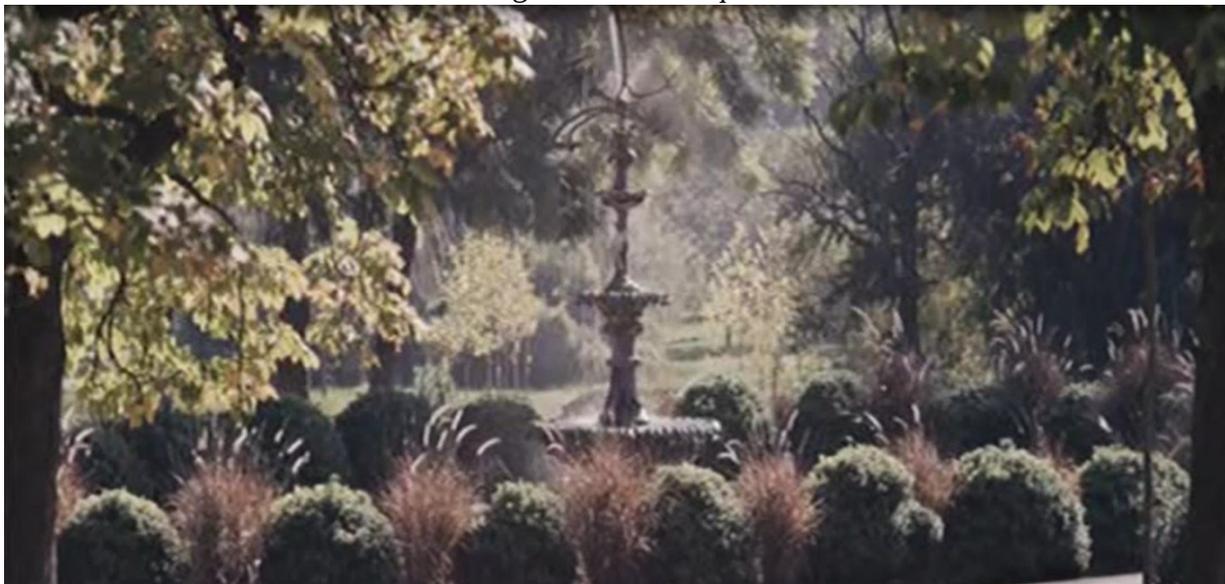
A produção de um filme passa minuciosamente por escolhas, todos os elementos cenográficos, cores, decoração, iluminação, som, figurino, maquiagem, atores, são escolhidos intencionalmente, não há casualidade. Portanto, os espaços ficcionais também possuem uma significação específica, eles também influenciam a percepção dos espectadores em relação à realidade, ocorre uma espécie de troca, uma mesclagem entre o real de quem assiste com o ficcional de quem interpreta. Esse processo de reinterpretação do espaço ficcional, proposto pela narrativa cinematográfica é crucial, e se aproxima do que Canclini (1990) denominou como “culturas híbridas”, em que elementos de diversas origens se juntam para gerar novos significados, o local e o global assumem posições de alternância, desencadeando uma contínua redefinição das identidades culturais. Os espectadores não são sujeitos passivos da narrativa fílmica, mas participa ativamente na criação e modificação das mensagens que o filme passa.

As identidades culturais passam por modificações em virtude dos processos comunicativos, o cinema impacta na formação das identidades coletivas e individuais, e o território ficcional assume um papel fundamental para a compreensão da iconografia que enreda as personagens femininas que compõe este *corpus*. No filme *Mi amiga del parque* (2015), o parque, figura 24, é o cenário onde os encontros e conversas entre os personagens acontecem, permitindo que eles revelem aspectos de suas vidas e personalidades que talvez não se manifestassem em outros contextos, o ambiente é aberto, amplo, as personagens podem ficar sozinhas ou não, e mostra a modificação da identidade de *Liz*, assim como de

82 MALCHER, Monique. **Flor de Gume**. São Paulo, Pólen, p. 119, 2020.

Rosa; uma outra possibilidade para este território é que ele possa servir como uma alegoria para a introspecção, assumindo o papel de espelho do estado emocional dos personagens, representando uma área de mudança e transformação.

Figura 3.1- O Parque



Momento do filme: 00:00:30 (30 segundos)

Fonte: *Mi Amiga Del Parque* (2015)

O espaço pode funcionar como uma refração da identidade cultural e pessoal das personagens, “[...] os espaços ficcionais oferecem um campo de ação onde a cultura regional pode ser representada e questionada de maneiras que desafiam as narrativas dominantes [...]” (PIZARRO, p. 45, 2023)⁸³, os ambientes apresentados como cenário para as personagens, muitas vezes, refletem e reinterpretam as características culturais e históricas dos locais reais, proporcionando um espaço onde os cineastas podem explorar e criticar as normas e valores predominantes. Para Benjamin, os espaços alegóricos não são apenas lugares físicos, são espaços fragmentados e com significados, possibilitando a reflexão sobre as representações “ocultas” da história sul-americana e de seu processo de decolonialidade. O parque, de *Mi amiga del parque* (2015), sugere uma alegoria para a condição da América do Sul, um território bonito, exuberante, mas que está à margem do restante do continente, os diálogos das personagens podem até ser alusivos às relações diplomáticas com outros países, porém

⁸³Ana Pizarro (2023) é uma estudiosa da literatura, também é pesquisadora de estudos culturais e seus trabalhos têm contribuído não só à crítica literária, mas também às outras manifestações artísticas, pois procura apresentar como os textos refletem e reconfiguram as complexidades históricas e sociais da América do Sul.

nada muito íntimo, assim como são as ligações entre a América do Norte e às outras Américas.

Aspectos como marginalização, poder e opressão são alegorizados por meio das representações dos territórios ficcionais das cinco narrativas filmicas escolhidas para esta análise. Em *Aquarius* (2016), por exemplo, a incorporadora imobiliária é uma alegoria para poder, pois é detentora de poder financeiro e prestígio social, já os sócios da empresa (avô e neto), figura 25, carregam consigo a alegoria da opressão e essa significação ganha corpo quando vemos a sala em que *Clara* e seus acompanhantes são recebidos e pela fala ameaçadora dos dois homens que a tentam intimidar, aqui todo o espaço da encenação exerce uma função alegórica para dar corpo as outras alegorias já citadas⁸⁴.



Figura 3.2- Posição de Ameaça

Momento do filme: 01:18:59 (01 hora, 18 minutos e 59 segundos)

Fonte: *Aquarius* (2016)

A análise dos espaços ficcionais nos filmes estudados mostra a forma com que esses ambientes funcionam como ecos das identidades culturais e pessoais das personagens, os espaços ficcionais também oferecem um campo de ação onde a cultura pode ser representada e questionada, desafiando o discurso hegemônico e abrindo espaço para novas interpretações. A perspectiva de Walter Benjamin sobre espaços alegóricos complementa essa visão ao considerar esses ambientes não apenas como locais físicos, mas como fragmentos carregados de significado, permitindo uma reflexão acerca das representações ocultas da história sul-americana e seu processo pós-colonial.

84 [Aquarius.2016.138min20seg_139min42](#)

Ao agregarmos os conceitos de Homi Bhabha sobre território e as reflexões de Benjamin sobre a tradução e a discursividade, entendo que os espaços ficcionais e suas representações são moldados por uma interação entre o passado e o presente, a cultura apresentada inicialmente e a cultura que a interpreta. Os espaços refletem a identidade cultural e pessoal das personagens, e se tornam arenas onde a crítica e a exploração das normas e valores predominantes podem ser analisadas e criticadas, oportunizando uma visão dinâmica e multifacetada da identidade cultural e pessoal das personagens e dos territórios a que pertencem, em constante evolução.

3.2 A centralidade das personagens femininas⁸⁵

O cinema sul-americano tem sido um espaço importante para a representação de mulheres e suas histórias. Considerar o papel central da corporeidade nas relações de opressão e desigualdades é essencial para entender o pensamento decolonial. Isso é importante quando analisamos as lógicas relacionais resultantes das imposições e repressões que a colonização impôs sobre os corpos dos indivíduos subjugados e massacrados durante as invasões europeias na Abya Yala e na África⁸⁶.

Embora haja uma diversidade de abordagens em diferentes países e períodos históricos, é possível identificar algumas tendências e desafios comuns na representação da mulher neste cinema, o intuito aqui é, assim como na obra *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*⁸⁷, mostrar que,

“[...] las voces subalternas y marginales que han hecho posible el surgimiento de una nueva problematización; voces que gracias a su obstinación y apuestas han sido sistemáticamente invisibilizadas, enfrentadas, deslegitimadas en sus críticas y sus apuestas políticas desde un tiempo anterior en el que resultaban demasiado incómodas,

85 A análise trazida neste subitem apresenta-se em virtude de ser uma contextualização de como foram feitas as primeiras representações da mulher sul-americana, não é intuito desta parte fazer com que a imagem se torne estigmatizada, mas sim mostrar como foram construídas as primeiras formas iconográficas das mulheres indígenas avistadas aqui.

86 OLIVEIRA, Dinazilda Cunha de. Epistemologias do Sul e saberes de(s)coloniais: pela valorização da produção de conhecimento em África e Abya Yala. Revista Epistemologias do Sul, v. 7 n. 1, 2023.

87 Termo utilizado por alguns povos indígenas para se referir à região da América Latina - <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/download/5062/4429>> Acesso em 11/08.

*repulsivas, inaudibles para la historia de este nuestro feminismo latinoamericano*⁸⁸. (MIÑOSO, 2014, p. 15-16)

Uma das características mais marcantes da representação da mulher no cinema sul-americano contemporâneo é a presença de personagens femininas fortes e complexas. Nos filmes aqui citados, as mulheres são retratadas como lutadoras, líderes, heroínas ou anti-heroínas, capazes de enfrentar desafios e superar obstáculos. Isso reflete a realidade dessas mulheres que frequentemente enfrentam desigualdades e discriminações, mas também têm uma história de resistência e luta. Aníbal Quijano ao refletir sobre a ideia de que todo elemento que alicerça a constituição das relações de poder, também se constitui delas, principalmente quando falamos da existência humana, sugere que as relações de poder são um processo dinâmico, não estático. Isto é, essas estruturas não apenas moldam e organizam as sociedades, mas também são continuamente formadas e transformadas por elas. É importante entender que o poder não é apenas algo que é imposto de cima para baixo, mas algo que é constantemente negociado, reforçado e, em alguns casos, desafiado. Quando se fala da existência humana, a ideia é que cada aspecto das nossas vidas, desde a cultura até a economia, é influenciado por essas estruturas de poder, e, ao mesmo tempo, nossas ações também as moldam. Breny Mendoza, (MIÑOSO; *et all*, 2014, p. 94-95), que comunga com o pensamento de Quijano, reflete sobre o longo movimento de caça às bruxas na Europa, que dizimou milhares de mulheres e que não ocorreu aqui até que se fossem colonizados estes territórios.

As bruxas representaram, por um longo tempo, perigo à sociedade e “o que os homens temiam era o poder feminino de encantar, seduzir e dominar. Elas eram uma espécie de ameaça ao ‘processo civilizador’ com sua natureza indomável [...]” (ANCHIETA, p. 67, 2021), essas mulheres não se prendiam aos padrões sociais comportamentais e despertavam a curiosidade dos homens⁸⁹, o percurso histórico da representação da imagem delas sai de um cenário campestre, e parte para uma exposição sexualmente mais explícita figuras 26/27⁹⁰ e 28/29.

88[...] As vozes subalternas e marginais que tornaram possível o surgimento de uma nova problematização; vozes que em virtude da sua obstinação e compromisso foram sistematicamente invisibilizadas, enfrentadas, deslegitimadas em suas críticas e em seus compromissos políticos desde muito tempo, resultando demasiadamente incomodadas, repulsivas, inaudíveis para a história do nosso feminismo latino-americano. Tradução livre.

89 Mais informações sobre esse tema em ANCHIETA, p. 67, 2021.

90 As Imagens 6, 7 e 8 foram retiradas de ANCHIETA, p. 33, 62 e 63, 2021, respectivamente.

Figura 3.4- Peregrinações: Da Alma, de Jesus e da Vida Humana 2, Guillaume Deguileville,1355



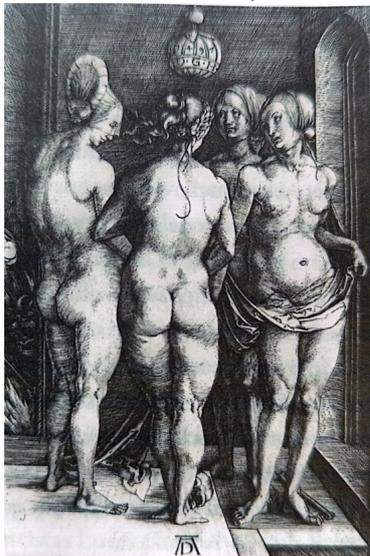
Fonte: ANCHIETA, p. 33, 2021

Figura 3.3- Peregrinações: Da Alma, de Jesus e da Vida Humana, Guillaume Deguileville,1355



Fonte: ANCHIETA, p. 33, 2021

Figura 3.6- *Vier hexen*, Albrecht Dürer, (Quatro Bruxas em Roda), 1497



Fonte: ANCHIETA, p. 62, 2021

Figura 3.5- *Neujahrsgruss mit drei hexen*, Hans Baldung Grien, (Três Bruxas) 1514



Fonte: ANCHIETA, p. 63

A colonização ainda foi responsável por um processo de “domesticação” das mulheres que está permeado por imagens narradas pelos recém-chegados à América. A primeira descrição dos povos originários está centrada na nudez de homens e mulheres⁹¹, o olhar dos colonizadores associou o território das Américas ao paraíso, e portanto, os indígenas homens e mulheres a Adão e Eva, de forma que aqui poderiam “resolver o problema” do pecado

⁹¹Cristóvão Colombo [Cristoforo Colomba], *De Insulis Inventis*, 1493, tradução livre.

original⁹², tornando mimética a imagem desses indígenas. Os europeus, ao desembarcarem na América, encontraram uma forma de encaixar o que viram aqui, ao que já era conhecido historicamente/religiosamente, no continente de origem, a figura da mulher foi construída a partir do que se ouviu falar a respeito de monstros e mitos, e tinha dois aspectos: “[...] de um lado, a guerreira monstruosa e, de outro, uma Eva sem pecado [...]”, porém tudo muda quando se descobre que elas praticavam canibalismo, a Eva do novo paraíso passa a ser “[...] a índia diabólica, que mescla poderosamente *gula e luxuria* [...]”. (ANCHIETA, p. 97, 2021)

As ilustrações abaixo, figura 30⁹³, representam uma espécie de emboscada para um jovem português que se aproxima de um grupo de indígenas mulheres, porém a cena da figura do meio, que está ampliada, é a que interessa aqui, pois uma quarta mulher chega pelas costas e ataca o homem, matando-o, pois na terceira imagem vê-se um grupo de indígenas cortando partes de um corpo humano. O que me chama atenção aqui é que a vagina é mostrada sem pudores, as curvas do corpo da mulher estão em destaque e a representação gestual insinua que elas estão seduzindo o rapaz, uma imagem de 1509, produzida por um homem português, que retrata a mulher sul-americana como sedutora, sexual e traiçoeira, essa foi a forma com que ela é apresentada para o mundo.

Figura 3.7- Ilustração de Johann Grüninger para a carta Mundus Novus [Novo Mundo], 1509, de Américo Vespúcio



CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: ANCHIETA, 2021, p. 106

Os portugueses não satisfeitos com essa reprodução foram paulatinamente trazendo outros atributos à figura feminina (negativos segundo os costumes colonizadores cristãos),

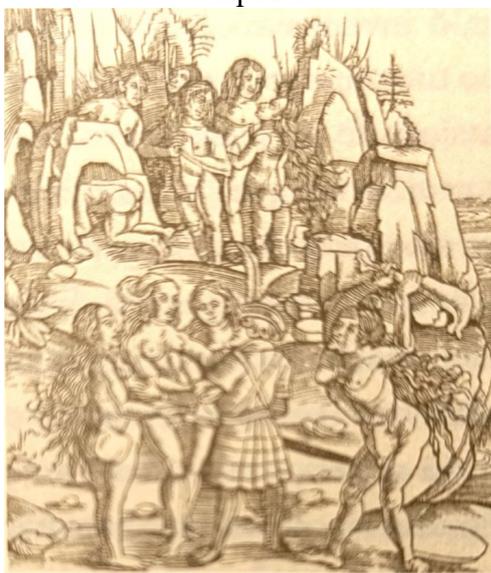
92Mais informações em ANCHIETA, 2021, p. 90

93Mais informações em ANCHIETA, 2021, p. 106

que muitas vezes passaram por uma mescla do imaginário com o real, resultando em uma nova imagem, sendo tachadas de diabólicas, devido ao fato de serem elas quem cuidavam dos presos e preparavam os rituais de canibalismo e antropofagia, figura 31⁹⁴, aproximando-as das bruxas europeias.

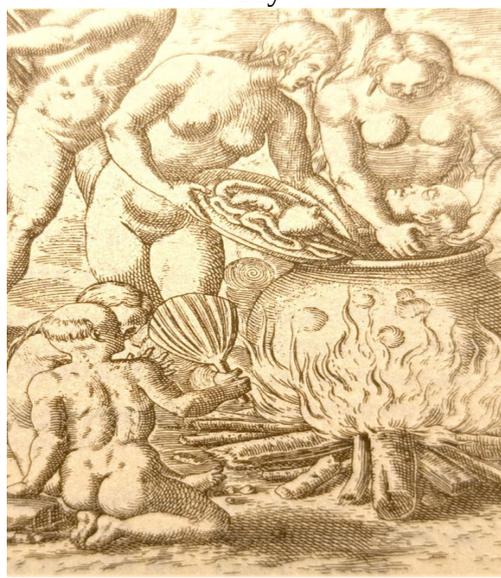
Ainda sob esse olhar primitivo da imagem indígena feminina, a primeira da mulher sul-americana a partir da história colonial do Brasil, é associado a elas a figura do caldeirão, utensílio também utilizado por bruxas⁹⁵. Outros elementos que fazem parte dos costumes indígenas são relacionados aos ritos de bruxaria, principalmente o sacrifício de crianças. A descrição nas cartas que foram enviadas à Europa depois da chegada dos portugueses neste território gerou as imagens que caracterizaram as indígenas, seriam estas as imagens das primeiras personagens femininas da América do Sul? De qualquer forma, esta definição foi a primeira historicamente registrada, e fez com que a mulher indígena fosse vista de forma estereotipada, um processo identificado quando um grupo, mesmo que momentaneamente, se sobrepõe a outro, para inferiorizá-lo e desencadeando comportamentos preconceituosos.

Figura 3.9- Ilustração de Johann Grüninger para a carta *Mundus Novus* [Novo Mundo], 1509, de Américo Vespúcio



Fonte: ANCHIETA, 2021, p. 106

Figura 3.8- Detalhe de ilustração do livro *Americae Tertia Pars* [América Terceira Parte], 1592, de Théodore de Bry



Fonte: ANCHIETA, 2021, p. 133

94 Mais informações em ANCHIETA, 2021, p. 106

95Na obra de Isabelle Anchieta (2021) encontraremos um estudo aprofundado sobre a contaminação do caldeirão à imagem das bruxas europeias, muitas informações a respeito da influência das indígenas tupinambás nos rituais de bruxaria, porém não tenho o objetivo de abordar essa temática nesta pesquisa, portanto sugiro um aprofundamento na leitura da obra, aos que interessarem.

Os colonizadores encontraram uma forma de tornar a imagem da mulher sul-americana diabólica, violenta, traiçoeira, indigna, merecedora de perseguição e morte, figura 32⁹⁶, pois

[...] tanto no caso das bruxas como no das tupinambás, possui como regularidade a construção de uma sobre-subumanidade da mulher. Elas estão simultaneamente acima e abaixo dos homens. Seus poderes sobre a natureza e os sentimentos humanos vêm supostamente de baixo, do pacto sexual com o diabo. Atraente: temidas. Ambiguidade que mais nos diz de uma *marginalidade atrativa* do que propriamente de uma misoginia na relação entre homens e mulheres.

Uma imagem que tentava, sobretudo, explicar o poder irresistível das mulheres, sua capacidade de “enfeitiçar” mesmo o mais racional dos homens. Associadas ao descontrole das emoções, elas foram tidas como ameaças ao processo civilizador, à ordem social. (ANCHIETA, p. 178, 2021 – grifo do autor.)

O processo histórico de construção da imagem dos sujeitos que foram encontrados na América do Sul está permeado por processos de inferiorização, perseguição e submissão, despojando a subjetividade natural dos povos originários e de forma mais hostil das mulheres.

3.3 Da personagem colonial à personagem pós-colonial: A mulher personagem ou a personagem mulher?

Não muito distante dos dias atuais, as mulheres deveriam assumir os papéis sociais secundários, de dona de casa, cuidadora de crianças, serviçais ou qualquer função em que sejam trabalhadoras exploradas em subempregos. Como retrato disto, vemos, no mundo contemporâneo, os feminicídios, tráfico e exploração sexual de mulheres e ocupação de cargos de baixa remuneração.

Outra tendência importante na representação da mulher no cinema sul-americano é a abordagem de temas relacionados ao corpo, à sexualidade, à maternidade, e também “[...] *Los lugares desde donde hoy hablamos resultan igual de relevantes a los lugares de procedencia, [...], un recorrido que marca nuestras opciones políticas e intereses epistemológicos [...]*”⁹⁷” (MIÑOSO, 2014, p. 19), da mesma forma que Djamilia Ribeiro já apontou anteriormente. Muitos filmes exploram a relação complexa entre as mulheres e seus corpos, incluindo

96 Mais informações em ANCHIETA, 2021, p. 133

97Os lugares de onde hoje falamos são igualmente relevantes aos lugares de nossa procedência, [...] percurso que marca nossas opções políticas e interesses epistemológicos. Tradução livre

questões de violência sexual, aborto, contracepção e infertilidade. A maternidade é frequentemente retratada como um tema central na vida das mulheres, e muitos filmes exploram as dificuldades e alegrias da maternidade em diferentes contextos sociais e culturais.

Liz, personagem principal do filme *Mi amiga del parque* (2015), está vivendo a maternidade sozinha, apesar de ser casada. Vivencia as rotinas de uma mãe com os afazeres do bebê e da casa, apresentando uma mulher exausta, que se mantém firme aos olhos alheios, mas que chora no banho por sentir-se esgotada por realizar muitas coisas que envolvem ser mulher, mãe e dona de casa⁹⁸, indo ao encontro do que vivem muitas das mulheres em seus lares.

Apesar dessas tendências positivas, a representação da mulher no cinema latino-americano também enfrenta desafios significativos. Muitas vezes, as mulheres são retratadas de maneira estereotipada ou objetificada, reduzidas a papéis secundários ou superficiais. Além disso, a indústria cinematográfica latino-americana muitas vezes privilegia os filmes dirigidos por homens, o que limita as oportunidades para as cineastas mulheres e a diversidade de perspectivas e experiências representadas na tela. Em suma, a mulher personagem ou a personagem mulher no cinema latino-americano é frequentemente retratada como uma figura forte, complexa e lutadora, capaz de enfrentar desafios e superar obstáculos. No entanto, há ainda muito trabalho a ser feito para garantir que a representação da mulher no cinema latino-americano seja diversa, inclusiva e livre de estereótipos e preconceitos, pois, “[...] *las mujeres racializadas son invisibilizadas y violentadas sistemáticamente por los sistemas políticos, estatales y sociales* [...]”⁹⁹ (MIÑOSA, 2014, p. 21), impedindo que suas vozes sejam ouvidas e consideradas no processo de historialização de suas vivências. Uma lacuna ainda permanecerá evidente, as personagens dos filmes elencados nesta tese, fazem parte de um grupo bem determinado, o que bem ou mal, marca qual figura social ainda é escolhida para representar o grupo, são brancas, de classe média, pertencentes a área urbana, com escolarização, portanto todas as outras mulheres latino-americanas que não se incluem neste grupo serão excluídas da análise, o que proporciona, ainda, um campo vasto de pesquisa sobre a representação do feminino no cinema sul-americano.

Durante o processo de análise percebi-me numa teia, numa armadilha feita pelo próprio modo com que o texto foi se originando, ou, ainda não sei ao certo, feita pelas

98 [mi amiga del parque 4min04seg_7min47.mp4](#)

99As mulheres racializadas são invisibilizadas e violentadas sistematicamente pelos sistemas políticos, estatais e sociais. – Tradução livre

amarras sociais nas quais a análise está se dando, me desenvolvendo e permanecendo. Percebi-me fazendo um recorte exatamente como o que intentei criticar, escolhi filmes de forma aleatória, mas com algo em comum, em que as personagens principais são mulheres, com um biotipo muito próximo e com características de grupos dominantes (classe média, branca), me chamou a atenção o fato da escolha não ter sido de forma intencional, levando a reflexão para o fato do que se está ofertando à população como representação cultural da sociedade. Mesmo sendo filmes produzidos por cineastas de mesma nacionalidade da ficção representada, mesmo sendo atores de mesma nacionalidade, a escolha está marcada por essas características, criando mais uma possibilidade para se pensar se o que é escolhido para ser representado no cinema está influenciando o olhar, ou o olhar está influenciando as escolhas do que é representado no cinema? A América do Sul é uma região rica em diversidade cultural, e isso também se reflete no que é mostrado no cinema. Filmes de diferentes países podem mostrar as nuances e particularidades das experiências das mulheres em diversas culturas, assim como qualquer outro recorte social, o que ocorre é o quanto o olhar social ainda está anuviado.

As relações estruturais de poder ainda fazem parte da constituição social dos países pertencentes à América do Sul, afetando direta e constantemente as mulheres, sustentando o patriarcado mesmo na contemporaneidade, conforme aponta Miñoso (2014, p. 26) a opressão passou por modificações e novas formas de violência foram incorporadas para a manutenção da subordinação dos corpos femininos e de suas comunidades. Além disso, os arranjos sexuais, familiares e domésticos dos povos originários foram massacrados e demonizados com base no padrão da família burguesa branca e europeia, os mecanismos de dominação utilizam o controle tanto da corporeidade quanto da subjetividade (OLIVEIRA, 2023). Utilizar, preferir o termo “mulher” traz à tona uma questão muito séria e de profunda reflexão, pois o pensamento historicamente constituído carrega o conceito soberano do colonizador, ocultando as atrocidades que a colonialidade do gênero¹⁰⁰ enreda. A mulher colonizada, latino-americana traz em sua epiderme as marcas de uma sociedade culturalmente constituída por conceitos e comportamentos machistas, vindos do grupo masculino europeu colonizador, que colonizou não somente o território, mas os homens deste território, que por sua vez sentiram-se impelidos a colonizar suas mulheres também, pois, como já apontado nos estudos do evento em *Abya Yala* as sociedades dos povos originários não se organizavam segundo esse formato.

¹⁰⁰Expressão elaborada por Maria Lugones a partir dos estudos de Aníbal Quijano quanto a colonialidade do ser.

Maria Lugones, argentina radicada nos Estados Unidos desde os anos setenta, foi uma proeminente filósofa e ativista feminista, integrante do grupo de investigação Modernidade/Colonialidade, que compõe as discussões sobre a colonialidade de gênero, escreveu extensivamente sobre as experiências das mulheres na América Latina, incluindo suas representações no cinema, e traz quatro afirmações importantes quanto aos seus estudos sobre o sistema moderno colonial de gênero,

(1) la primera gran clasificación que la colonización impuso fue una división entre humano y no humano; (2) la invención del género es correlativa a la supremacía del varón blanco europeo poseedor de derechos sobre las mujeres de su propio grupo, sin embargo este es un tipo de relación reservada a lo humano; la mujer blanca europea como compañera y reproductora de la raza y del capital es humana; (3) al resto de las gentes del mundo extraeuropeo se impuso un orden natural al servicio de la supremacía blanca (humana) por lo cual no se podría afirmar que el sistema de género funcionara para los pueblos colonizados; de esta forma, para la autora (4) la raza, el género y la sexualidad son categorías co-constitutivas de la episteme moderna colonial y no pueden pensarse por fuera - de esta episteme - como tampoco de manera separada entre ellas.¹⁰¹ (MIÑOSO, 2014, p. 30 apud Lugones, 2012, p.)

Lugones argumentou que a representação das mulheres, muitas vezes, se limitava aos papéis e estereótipos tradicionais de gênero, assim como demonstrado nos filmes eleitos nesta tese, e que isso reforçava uma ordem social patriarcal e opressiva, criada e imposta pelo pensamento europeu. Para a estudiosa, a colonialidade se constitui considerando a raça, assim como afirma Aníbal Quijano, mas, é mais complexa que isso, o poder, o gênero, e, conseqüentemente a heterossexualidade também aparecem como categorias determinadas por esse pensamento. Desta forma sempre esteve particularmente interessada nas formas como as mulheres eram retratadas, inclusive nos filmes da América do Sul, pois acreditava que essas representações tinham um impacto significativo na forma como as mulheres eram percebidas e tratadas na sociedade. *Mecha*, a mulher de meia idade decadente, *Clara*, a que não quer vender o apartamento, mas que se espera que sucumba ao assédio, *Gloria* a solitária, em

101(1) a primeira grande classificação que a colonização impôs foi uma divisão entre humano e não humano; (2) a invenção do gênero é correlativa à supremacia do homem branco europeu possuidor de direitos sobre as mulheres do seu próprio grupo, no entanto esta é uma relação reservada ao humano; a mulher branca europeia é tida como companheira e reprodutora da raça e do capital, é também considerada humana; (3) ao restante do mundo, “extraeuropeu”, se impôs uma ordem natural a serviço da supremacia branca (humana) pela qual não se poderia afirmar que o sistema de gênero funcionaria para os povos colonizados; desta forma, para a autora (4) a raça, o gênero e a sexualidade são categorias co-constitutivas da episteme moderna colonial e não podem ser pensadas fora deste universo – desta episteme – tampouco de maneira separada entre elas. Tradução livre

busca de um relacionamento, *Liz* a mãe solteira que é casada e o casal *Chela* e *Chiquita* duas herdeiras decadentes que estão se adaptando à vida de privações.

Lugones argumentou que as mulheres no cinema latino-americano eram frequentemente objetificadas e reduzidas à sua sexualidade, e que suas experiências e perspectivas eram frequentemente negligenciadas ou marginalizadas. A escritora argentina se vale dos estudos de Oyéronké Oyewùmi, pesquisadora nigeriana que estuda o feminismo, para entender que a ideia acima é muito mais abrangente do que Quijano pode expor, pois, a partir das análises Oyéronké Oyewùmi viu-se o feminino¹⁰² [...] *como construcción capitalista eurocentrada y colonial* [...]. *Nos permite ver la inferiorización cognitiva, política, económica, y con respecto al control reproductivo*¹⁰³ [...] (LUGONES, 2014, p. 66). Uma forma de ilustrar as afirmações de Maria Lugones está na passagem em que Tali, personagem secundária no filme *La Ciénaga*, é convidada pela prima *Mecha* para irem fazer uma viagem só as duas, para descansar dos afazeres domésticos e de mãe, Tali aproveita a informação de uma amiga que lhe conta que os materiais escolares estão bem mais baratos na Bolívia e que seria uma boa irem para lá, pois já resolveriam as duas coisas¹⁰⁴, porém, Tali não consegue o que quer, ao informar ao marido sobre suas intenções, ele coloca vários empecilhos para que ela não vá¹⁰⁵, não dá atenção quando ela encontra os documentos que possibilitariam sua viagem¹⁰⁶ e ainda compra os materiais escondido dela e os deixa guardados no carro, até que as crianças acabam mostrando os materiais após uma discussão sobre o assunto¹⁰⁷.

Para desafiar essas limitações na forma da representação das mulheres, Lugones problematiza uma abordagem mais inclusiva e diversificada nas produções de filmes que priorizassem as vozes e experiências das mulheres, argumentou que isso não apenas ajudaria a combater a desigualdade de gênero na sociedade, mas também enriqueceria o cenário artístico e cultural da América Latina. Uma ideia combatida por seus estudos é a de que os homens têm o controle do sexo e que o feminino serve como recurso para isso, dando a entender que as mulheres não sejam desejosas e que possam ter controle sobre o acesso sexual (p. 62), as

102Na cultura Ioruba não se fazia distinção macho/fêmea como conhecemos hoje, eles utilizavam a distinção somente para identificação dos órgãos sexuais e não como seres binários, para mais informações ver Oyéronké Oyewùmi (1997).

103Como construção capitalista eurocentrada e colonial [...]. Nos permite ver a inferiorização cognitiva, política, econômica e ainda direcionada ao controle reprodutivo. Tradução livre

104 [la.cienaga.2001.34min_37min24](#)

105 [la.cienaga.2001.40min18_42min38](#)

106 [la.cienaga.2001.1h13min32_1h15min](#)

107 [la.cienaga.2001.1h18min04_1h19min30](#)

figuras masculinas nos filmes, ocupam posições secundárias, sem muita representatividade, quase como posições alegóricas de superficialidade, para representar, justamente, aquilo que é desnecessário, que não tem importância, ou que não faz diferença; Rodolfo em *La Ciénaga*, os homens da construtora em *Aquarius*, a não presença em *Las Herederas*.

Gloria, a personagem principal do filme de mesmo nome, frequenta um clube de dança para se divertir e conhecer outras pessoas, ela é divorciada e não tem companheiro, portanto vai sozinha, numa dessas vezes conhece *Rodolfo*, um homem que se diz divorciado, por quem se interessa logo que o vê, os dois iniciam uma conversa, dançam e depois seguem para um local mais privado e fazem sexo endossando as afirmações finais do parágrafo anterior, apresentando uma mulher que demonstra seus desejos e se permite vivenciá-los. Seguindo nesta mesma linha de pensamento, há que se abordar a situação do binarismo sexual e a não inclusão das questões homossexuais naquilo que era tido como padrão – homem, branco, heterossexual -, que segundo Lugones (2014, p. 63), a partir da leitura de Paula Gunn Allen (1992), passa a existir após a colonização, pois as sociedades tribais anteriores ao processo histórico citado, não possuíam esse tipo de categorização. No filme *Las Herederas*, as personagens principais são duas mulheres – *Chela* e *Chiquita* -, aparentemente entre cinquenta e sessenta anos, economicamente com problemas e que sugerem ser um casal¹⁰⁸. A relação homossexual, que a colonização tornou irregular, fora do padrão, é aqui abordada, *Chela* e *Chiquita* representam essa transgressão social, segundo o convencionado pela organização eurocentrada imposta aos povos tribais.

El lado oculto/oscuro del sistema de género fue y es completamente violento. Hemos empezado a entender la reducción profunda de los anamachos, las anahembras, y la gente del 'tercer género'. De su participación ubicua en rituales, en procesos de toma de decisiones, y en la economía precoloniales fueron reducidos a la animalidad, al sexo forzado con los colonizadores blancos, y a una explotación laboral tan profunda que, a menudo, los llevó a trabajar hasta la muerte. [...] (LUGONES, 2014, p. 71)

Uma das principais contribuições de Lugones foi a ideia de “multiplicidade de mundos”. Ela é conhecida por suas contribuições para a teoria feminista e crítica das teorias ocidentais, especialmente em relação à interseccionalidade e à política de gênero, argumenta que as identidades de gênero não são simplesmente “opções” que as pessoas podem escolher, mas são profundamente enraizadas em diferentes contextos culturais e históricos. Isso

108 [The.Heiresses.2018.3min44_6min18](#)

significa que as pessoas podem viver em mundos sociais diferentes, com normas e expectativas diferentes em relação ao gênero.

Em resumo, as teorias de gênero de Maria Lugones destacam a importância de uma abordagem fluida e multifacetada para a compreensão das identidades de gênero, que leva em consideração a interseccionalidade e a multiplicidade de mundos sociais. Suas ideias são importantes para os movimentos feministas na América do Sul e em todo o mundo, pois enfatizam a complexidade e a diversidade das experiências de gênero e a necessidade de lutar contra a opressão de maneira integrada e solidária.

Escrever uma tese não é apenas o resultado de tudo que foi lido, aplicado à análise das obras, o texto carrega consigo todos os fragmentos, retalhos, resíduos, resquícios, estilhaços, que me compõe, que fazem de mim mulher sul-americana. Produzir esses parágrafos é a resultante de toda a literatura, arte, música, política e lutas porque já passei. Meus olhos trazem por trás do que vejo o vislumbre de um passado machista, patriarcal, colonizado e segregador.

4 DISFARCES ALEGÓRICOS: A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO CINEMA SUL-AMERICANO

O conceito de alegoria que utilizo nesta tese tem como base fundamental Walter Benjamin, em sua obra “A Origem do drama Barroco Alemão” (1928) que apresenta uma definição de percepção da realidade fragmentada, construída em camadas, e que quando analisada vai expondo verdades sobre a construção histórica social, assim como a condição humana. Para o crítico, olhar o social/cultural a partir de alegorias é complexo devido a segmentação e transitoriedade, o real torna-se instável, sujeito a constantes mudanças. Benjamin exhibe essas ideias a partir do drama barroco Alemão, há quase cem anos, porém, ao colocá-lo como categoria de análise para os filmes contemporâneos sul-americanos, vejo que sua proposição é atual, como se o real daquela época se repete no hoje. Vivemos um mundo quimérico e incoerente, e a alegoria permite uma representação que abarque toda essa complexidade e fragmentação, tornando o real em vários possíveis reais.

Narrativas lineares e cartesianas são quebradas por essa metodologia de análise, não se enquadram ao olhar benjaminiano, os cineastas escolhidos para este trabalho não são lineares e constroem narrativas díspares, exigindo uma leitura que busque as camadas ocultadas, o que está por detrás do visível ao primeiro olhar, a alegoria serve como uma ferramenta para desconstruir narrativas dominantes e expor as contradições e as tensões subjacentes à realidade social, ela desafia as convencionalidades, oportuniza novas possibilidades de interpretação, tira o poder da normatização imposta pelo olhar colonizador que padroniza imagens, comportamentos e valores. Parece-me que ele está falando do próprio cinema sul-americano pós-colonial, o passado sempre presente e o futuro é constantemente reimaginado, parece-me que Benjamin já conhecia as personagens das obras aqui analisadas.

Saindo desse olhar inicial sobre o conceito de alegoria e passando a modernidade, o crítico agrega dois novos valores à categoria analítica, a mercantilização e a alienação, situação em que os objetos e as relações sociais são reduzidos a mercadorias, “[...] cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância [...]” (BENJAMIN, p. 196-197, 1984), assim a alegoria oferece uma forma de resistência e crítica, a alegorização de experiências cotidianas e objetos comuns passam a ser símbolos com significados diversos e contraditórios.

Os estudos filosóficos culturais de Walter Benjamin influenciam o surgimento de muitos pesquisadores, Jeanne-Marie Gagnebin é uma delas. Pesquisadora suíça, que vive no Brasil desde 1971, com um processo de pesquisa que corrobora com os pensamentos do crítico alemão concernentes a alegoria ser uma ferramenta crucial para a compreensão histórica. Para Gagnebin a alegoria benjaminiana em vez de buscar a unidade e a totalidade, abraça a fragmentação, transformando-a em uma forma de expressão crítica e reflexiva, utilizada, em grande parte como uma forma de criticar a modernidade, teoria que vai ao encontro dos motivos que me levaram a escolha da temática desta tese, ver mulheres tão parecidas e tão diferentes provocaram um incomodo, uma vontade de saber o que havia nelas que as atraíam e ao mesmo tempo as repeliam; com o desenvolvimento da pesquisa fui entendendo que eram pequenos traços, algumas características, comportamentos, fragmentos de um processo sócio-histórico, alegorias.

A pesquisadora suíça/brasileira, junto ao pensamento de Benjamin reforça que a alegoria modernista revela as contradições e tensões da experiência urbana, objetos rotineiros, comuns passam a ter significados variados e divergentes. A abordagem alegórica, proposta aqui, permite analisar a sociedade capitalista em que vivo, trazendo à superfície as fissuras e fragmentações ocultas pela ilusão de harmonia da modernidade, os sujeitos são fluídos, complexos, reflexivos, racionais, porém caóticos no seu íntimo, uma contradição ou incoerência com o proposto, talvez uma alegoria do ideal imaginado para a sociedade.

O cinema sul-americano tem sido um veículo discursivo que se vale do uso da alegoria como instrumento estético há muito tempo, muitos teóricos e cineastas a utilizam para construir as camadas narrativas dos filmes em elaboração. Quanto a análise e pesquisa sobre o uso da alegoria na crítica cinematográfica, tanto teóricos sul-americanos, quanto norte-americanos e europeus, elencam a função da presença da figura de linguagem/recurso narrativo nas obras produzidas aqui como um meio para representar realidades simbólicas e múltiplas camadas de interpretação. José Luis Guerín mostra que a alegoria no cinema não se restringe a uma representação direta de ideias abstratas, mas se entrecruza com a narrativa de maneira a criar um conhecimento de interpretação diversificado. Em seus ensaios, ele discute como os elementos cinematográficos — como o enquadramento, a montagem e a luz — podem ser usados para construir significados alegóricos que vão além do que é mostrado na tela. Assim como Benjamin e Gagnebin, Guerín vê a alegoria como um instrumento que revela camadas de interpretação escondidas, para ele o cinema alegórico não se limita a

esconder mensagens ou ideias, mas serve para criar uma experiência que exige do espectador uma participação ativa na interpretação dos significados. (Guerín, 2015). Outros autores, que também falam sobre a alegoria vão agregando pequenas partes ao conceito fundador de Benjamin, Alejandro R. García (2015), vê a alegoria como ferramenta crítica, pois traz a ideia de camuflagem, usada para explorar temas políticos e sociais de maneira sutil, devido as censuras do período ditatorial ou em virtude dos ambientes políticos opressivos.

Jean-Louis Comolli (1995) apresenta a ideia de que o cinema alegórico permite a criação de narrativas que aparentam estar distantes da realidade proporcionam reflexão sobre as questões sociais atuais. Para ele, essa maneira de fazer cinema serve como uma forma para tornar o invisível visível e para tornar o social uma narrativa simbólica que expõe as estruturas de poder e dominação. Comolli afirma que “[...] a alegoria no cinema não é apenas um artifício estilístico, mas uma forma de engajamento político que torna as questões sociais e ideológicas visíveis através da construção simbólica de narrativas.” (COMOLLI, p. 78, 1995). Galuber Rocha (1965) em sua obra “A estética da fome” aborda a alegoria a partir da ideia de fragmentação, que ela serve para refletir a desintegração da realidade e a ausência de coesão na vida dos marginalizados. Segundo Glauber, o cinema brasileiro, e eu estendo ao sul-americano, tem a capacidade de transformar o cotidiano em alegoria. Os filmes, por meio das imagens, possibilitam representações simbólicas que abordam o momento atual, passado e futuro. A alegoria, sob a perspectiva dos filmes de Eduardo Coutinho (2002) é uma estratégia para a representação da desigualdade e da busca por identidade que reverbera no espectador, que também está em busca de identidade. Além de ilustrar as ideias, a alegoria incita reações emocionais e intelectuais nos que assistem aos filmes.

Depois dessa breve viagem por alguns autores, críticos e cineastas que falam, pesquisam e criam a partir da alegoria, retorno a Benjamin e à questão da “aura” das obras artísticas, o pensamento do sociólogo alemão quanto ao assunto, está relacionado à singularidade e autenticidade das obras e que a reprodutibilidade em massa afeta essa “aura” das obras. Para Benjamin a aura de uma obra de arte é inseparável de seu local na tradição e no culto, ela representa a autenticidade e a presença única que a obra tem em seu contexto original, e o fato da reprodutibilidade em grandes quantidades altera não só a sua produção, mas também a recepção, na interpretação. Muito bem, apesar das obras cinematográficas sul-americanas na contemporaneidade, em especial as que escolhi para este trabalho, serem de tiragem de larga escala, elas não alcançam o mesmo rol de bilhetagem das obras

hollywoodianas, do cinema comercial. As obras "lado B" ainda conservam algo dessa autenticidade, desse contexto original que o sistema capitalista insiste em destruir.

Esse contexto de perda da essência da obra de arte faz nascer o conceito benjaminiano de alegoria, ele surge como um meio para entender essa transformação, em que a arte adquire novas formas de significado e representação, possibilitando interpretação nas outras camadas narrativas, além da explícita. As narrativas alegóricas viabilizam uma maneira de entender e expressar a realidade histórica e cultural de uma época, a história não é um fluxo contínuo progressivo, mas sim uma sequência de momentos e eventos que aconteceram sendo reinterpretados e ressignificados; Gagnebin fala que o passado é visto como uma série de destroços, empurrados pelo vento da modernidade. A alegoria benjaminiana é uma forma de expor a crise e a fragmentação da modernidade, oferecendo uma visão mais crítica e multifacetada da história.

4.1 O Feminino Revelado: Alegorias Cinematográficas da América do Sul

Quero iniciar essa reflexão a partir de uma afirmação que impactou meu pensamento sobre as dificuldades que as mulheres enfrentam, sejam elas personagens, representações, espectros, estilhaços, fragmentos, ou tudo junto e ao mesmo tempo, “[...] não podemos transcender os perigos, não podemos ultrapassá-los. Nós devemos atravessá-los e não esperar a repetição da performance [...]”, (ANZALDÚA, p. 229 2000). Gloria Anzaldúa escreveu sobre isso em 1980, numa carta para mulher do 3º mundo, praticamente um ano antes do meu nascimento, quarenta e quatro anos depois dela ter feito a afirmação acima, me deparo com uma verdade ainda latente na sociedade em que nasci, cresci e vivo. Transcender e ultrapassar são dois verbos que constroem uma ideia em que as dificuldades ficam para trás, que são deixadas depois de superadas, já o verbo atravessar remete-me aos significados de entrar, penetrar, de causar um impacto na pessoa ou coisa, algo que não pode simplesmente ser deixado, abandonado, permanece ali, mas continua seu caminho. Assim me vejo e me sinto atravessada por todos esses fatos, história, violências, traumas, discriminações e marginalização que constituem a história das mulheres da América do Sul.

O conceito de espaço interfronteiriço na América do Sul abrange dinâmicas sociais, econômicas, culturais e políticas que ocorrem nas regiões de fronteira entre os países do continente. Esses locais são espaços de encontro e articulação, não são somente linhas

divisórias, mas zonas de interação e troca intensa, onde ocorrem influências mútuas entre os territórios vizinhos, gerando uma interdependência entre eles¹⁰⁹. “[...] A fronteira não é apenas um limite, mas um espaço de movimento, onde ocorrem trocas e fluxos que desafiam e, muitas vezes, redefinem as barreiras estabelecidas pelos Estados” (SANTOS, p. 1996). Apesar da ideia de Santos ser de mobilidade e dinamicidade, não se pode deixar de destacar as questões financeiras, o comércio, a autoridade governamental que rodeiam as áreas de divisas territoriais, regiões em que o poder está sempre em discussão, as relações entre centro e marginalidade estão sempre sob questionamento¹¹⁰.

As fronteiras carregam consigo muitos aspectos, diversas identidades e culturas que se mesclam, interagem e se imbricam¹¹¹, são espaços de integração, zonas de minimização de desigualdades em busca de uma coesão social. As narrativas produzidas nessas áreas, sejam elas orais, literárias ou cinematográficas, cruzam e desafiam fronteiras geográficas e culturais, trazendo à superfície a complexidade da realidade social e cultural desses espaços; os cinco filmes desta análise são vistos como “[...] espaço de construção e reconstrução das identidades” (García Canclini, 2005), trazendo as fronteiras simbólicas à superfície.

A obra *Le printemps adorable a perdu son odeur* de Jeanne-Marie Gagnebin (2007) está enredada por um contexto de cultural e estética, abordando questões relacionadas à perda e transformação das vivências sensoriais e emocionais, ela faz isso por meio do uso da metáfora, relacionando a ideia de perda do cheiro da primavera. O grande imbróglio que se cola, é que isso impacta diretamente em como vivenciamos e narramos nossas experiências. A narrativa e a memória são elementos que se juntam e determinam nossa percepção de mundo, porém, cabe reforçar que a memória poderá mudar, ela está em trânsito, e poderá sofrer distorções. Para Gagnebin (2007) a narrativa e a memória não são apenas formas de registrar o passado, mas também ferramentas para entender e reinterpretar o presente. Onde quero chegar com tudo isso? É a partir de nossas vivências sensoriais que vamos construindo nossa noção cultural e pessoal, portanto somos constituídos pelo embricamento do nosso meio, vivências, narrativas e memórias que fizeram e fazem parte de nossas vidas.

Jeanne-Marie Gagnebin é uma filósofa suíça e crítica de cinema que escreveu sobre a representação de personagens femininas no cinema latino-americano. Segundo Gagnebin, o cinema latino-americano muitas vezes apresenta mulheres em papéis secundários ou

109 Para aprofundamento na temática aconselha-se ler Milton Santos, 1996.

110 Para aprofundamento na temática aconselha-se ler Guillermo A. O'donnell, 1993.

111 Para aprofundamento na temática aconselha-se ler José Matos Mar, 2004.

estereotipados, como a “mulher fatal” ou a “mãe protetora”. Essas representações limitam a capacidade das mulheres de serem vistas como protagonistas e líderes de suas próprias histórias.

No entanto, Gagnebin também observa que existem exemplos notáveis de personagens femininas fortes e complexas no cinema latino-americano, como em filmes como “Terra em Transe” de Glauber Rocha e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Nelson Pereira dos Santos. Esses filmes mostram mulheres que lutam por sua liberdade e autonomia, muitas vezes em um contexto de opressão política ou social. Ela argumenta que é importante continuar a apoiar e promover filmes que apresentem personagens femininas mais realistas e complexas, para que as mulheres possam ter maior visibilidade e representação no cinema latino-americano e em outras formas de arte.

A representação alegórica nas narrativas fílmicas contemporâneas é um tema complexo que tem sido discutido por vários críticos do cinema ao longo das últimas décadas, incluindo aqueles que se inspiraram nas ideias do sociólogo alemão Walter Benjamin. Para Benjamin, a alegoria é uma forma de linguagem que difere da representação mimética tradicional, que busca retratar a realidade de maneira direta e imediata. Em vez disso, a alegoria utiliza símbolos e metáforas para sugerir significados mais amplos e abstratos, muitas vezes em relação à condição humana em geral.

Na crítica do cinema pós-Benjamin, essa abordagem alegórica foi muitas vezes utilizada para examinar as narrativas fílmicas contemporâneas, que muitas vezes são caracterizadas por uma multiplicidade de significados ocultos e uma subversão da representação realista. Por exemplo, em filmes como “Cidade dos Sonhos” de David Lynch e “A Vida dos Outros” de Florian Henckel von Donnersmarck, os críticos têm explorado a forma como esses filmes empregam a alegoria para explorar temas como a alienação, a identidade e a manipulação da memória.

No entanto, também há críticas a essa abordagem, argumentando que ela pode levar a uma interpretação excessivamente subjetiva e aberta, que pode ignorar aspectos importantes da realidade social e histórica em que os filmes são produzidos. Assim, enquanto a abordagem alegórica pode ser útil para analisar as narrativas fílmicas contemporâneas, é importante considerar suas limitações e desafios.

Walter Benjamin foi um importante crítico e teórico cultural alemão que, entre outras coisas, escreveu sobre o papel da arte na era da reprodutibilidade técnica. Ele argumentou que

a reprodução técnica da arte, especialmente no cinema, tinha o potencial de democratizar a cultura e torná-la mais acessível às massas. No entanto, ele também alertou para os perigos da perda da aura da obra de arte original e para a possibilidade de que a arte pudesse ser usada como uma ferramenta de manipulação ideológica.

No cinema contemporâneo, a representação alegórica continua a ser uma ferramenta importante para os cineastas transmitirem ideias e comentários sobre a sociedade e a política. A alegoria é uma forma de narrativa em que as personagens, objetos ou eventos são usados para representar ideias abstratas ou conceitos complexos. Por exemplo, um filme pode usar um monstro gigante para representar as forças da natureza ou um personagem fictício para simbolizar um determinado sistema político.

Um exemplo contemporâneo de representação alegórica no cinema é o filme “Parasita” (2019), do diretor sul-coreano Bong Joon-ho. O filme usa alegorias para explorar temas de classe social, desigualdade e exploração. A família pobre que protagoniza o filme é retratada como parasita, sugando recursos dos ricos sem dar nada em troca. Essa alegoria é usada para fazer uma crítica social mais ampla sobre a desigualdade econômica e a falta de mobilidade social na Coreia do Sul e em outros lugares. Outro exemplo é o filme “Coringa” (2019), dirigido por Todd Phillips. O personagem Coringa é usado como uma alegoria para a alienação social e a violência urbana, e o filme é visto por muitos como uma crítica à sociedade americana e à falta de cuidado com a saúde mental. A alegoria também pode ser usada para representar a natureza cíclica da violência e a inevitabilidade da tragédia humana. Em resumo, a representação alegórica continua sendo uma ferramenta importante no cinema contemporâneo pós-Walter Benjamin, permitindo que os cineastas transmitam ideias complexas de uma forma acessível e impactante. No entanto, é importante que os espectadores estejam cientes do uso da alegoria e das possíveis implicações ideológicas e políticas por trás da obra.

Já a construção alegórica das representações do feminino no cinema envolve o uso de elementos da linguagem cinematográfica que simbolizam, representam ou fazem referências a questões e temas relacionados às mulheres, sua posição na sociedade, suas experiências e identidades. Alguns dos elementos da linguagem cinematográfica podem ser empregados para promover a construção alegórica fazendo uso de elementos visuais, personagens arquetípicas, trilha sonora, figurino, estrutura narrativa, linguagem simbólica, fotografia, iluminação, em síntese, muitos são os recursos para a alegorização da personagem feminina. O contexto

cultural, a época, a visão sócio crítica do cineasta, tudo isso é determinante para a forma com que a representação do feminino ocorre, sendo pertinente analisar como o cinema é influenciado ou, pode influenciar a sociedade.

O mundo contemporâneo vive um momento em que o ato de olhar, mas não ver é recorrente, assim como escutar, mas não ouvir. A desaturatização¹¹² que Benjamin nos apresenta quando remete a arte contemporânea, é também sobre isso, sobre uma visão saturada e ameaçada, sempre à espreita¹¹³. As obras cinematográficas podem ser caracterizadas, segundo o estudo do sociólogo alemão, como arte disponível, mas que não alcança o transcendente, o sublime. Se pensarmos como Benjamin, a partir da ideia de fruição nos anos trinta, realmente o que temos hoje não alcançaria o nirvana, porém se partirmos do que se produz nos anos dois mil em diante, os filmes sugeridos para esta análise oportunizam uma análise e reflexão que elevam o pensamento dos sujeitos contemporâneos à contemplação. Contudo, é preciso atualizar uma fala de Gagnebin quanto a isso, “[...] memória, alma e perfume parecem juntos de uma morte nada heroica, mas suja e ordinária. Sucumbem ao cansaço, ao tédio, à resignação e à poeira [...]” (p. 72, 2007), assim como uma parte das pessoas da contemporaneidade, e eu estendo essa reflexão aos espectadores/leitores de obras que exploram camadas mais profundas das narrativas. Uma imagem espelhada, assim seria o cinema sul-americano quanto à formação de identidade nacional, uma vez que reflete e influencia a cultura e a política de seus países, porém representá-los de forma crua fica meio jornalístico, o uso de metáforas, arquétipos e alegorias são ferramentas que fazem a narrativa ter mais personalidade, permite abordar temas complexos de forma simbólica. Lucrecia Martel é uma cineasta que usa muito a alegoria na representação de seus personagens. No filme *La Ciénaga* (2001), por exemplo, o calor acachapante e a deterioração do ambiente físico refletem a ruína das estruturas sociais e políticas da Argentina pós governo Menem, principalmente para a classe média, figura 33.

112Mais informações sobre esse assunto podem ser encontrado na obra *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1987, páginas 165 à 196.

113*Le printemps adorable a perdu son odeur*. Alea: Estudos Neolatinos, 9(1), 64–74, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/fl.bvDtwW659y7qr9VhnmF7d/?lang=pt#>> Acesso em: Abril/2023

Figura 4.1- Letargia



Momento do filme: 00:28:04 (28 minutos e 04 segundos)

Fonte: *La Cienaga* (2001)

O estado de letargia está presente em várias cenas do filme, assim como a representação de calor constante, uma cena que é muito marcante e acontece no início do filme, é a das personagens à beira da piscina, arrastando as cadeiras, uma alegoria à economia argentina no início dos anos 2000, as personagens lembram zumbis, estão letárgicas, catatônicas, dormentes, figura 34; uma outra passagem que também remete a essa alegoria de estagnação que está relacionada a piscina é quando todos estão em volta dela, no início da narrativa os adultos, ao meio da narrativa as crianças e adolescentes e ao final somente *Momi* e *Vero*, que chega a entrar na água podre e é alertada que pode se contaminar com alguma doença, figura 35 e 36. Faria aqui uma associação à condição sociopolítica do país ao final dos anos noventa, uma economia “podre”, governantes letárgicos e inertes, e arriscaria ainda a dizer que *Luciano* (Sebastián Montagna), a personagem da criança, seria a classe média, que ainda acredita em fantasias e espera que sua sociedade se igualaria à europeia. Mesmo todos tendo passando pelo espaço, ninguém se preocupa, ninguém se move para mudar a situação, nada é feito para melhor a condição da água.

Figura 4.2- Todos em volta da piscina



Momento do filme: 00:02:35 (2 minutos e 35 segundos)
Fonte: *La Ciénaga* (2001)

Figura 4.3- Momi na piscina



Momento do filme: 00:28:28 (28 minutos e 28 segundos)
Fonte: *La Ciénaga* (2001)

Figura 4.4- À beira da piscina



Momento do filme: 01:31:20 (01 hora, 31 minutos e 20 segundos)
Fonte: *La Ciénaga* (2001)

A água suja e estagnada da piscina também pode ser uma alegoria de todos os desejos reprimidos, os de *Momi* (Sofia Bertolotto) para com *Isabel* (Andrea López), a empregada mestiça, os de *Vero* (Leonora Balcarce) com seu irmão *José* (Juan Cruz Bordeu), os de *Mecha* (Graciela Borges) de fugir de sua realidade, os de *Tali* (Mercedes Morán) de liberdade e os de *Gregório* (Martín Adjemián) de jovialidade. Outra alegoria de desejo reprimido pode ser

encontrado no filme *Mi amiga del parque* (2015), quando *Liz* troca seu casaco com *Rosa*, o objeto representa a liberdade que *Rosa* tem e *Liz* precisa reprimir, que a sociedade patriarcal machista (exercida pelo marido) em que ela está inserida não permite que ela viva. Aquela tarde em que ela se permite “fugir” de sua realidade, indo passear no bosque com *Rosa* e sua irmã, deixando seu filho com a babá e depois se culpando porque perdeu o horário da mamada, está todo carregado no fato de ela possuir o objeto de *Rosa*, figura 37. Alegorias de desejos reprimidos também são encontrados nos filmes *Gloria* (2013) e *Las Herederas* (2018).

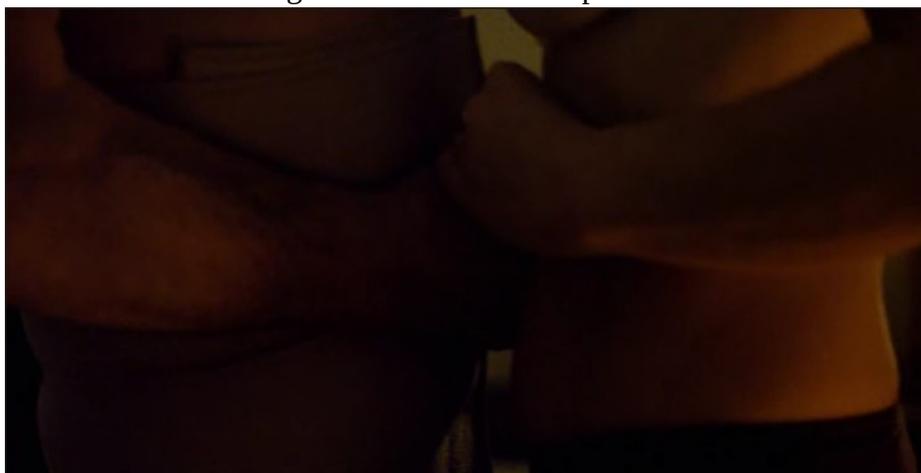
Figura 4.5- Cambiazo



Momento do filme: 40min54seg
Fonte: *Mi amiga del parque* (2015)

Em *Gloria* (2013), vou fugir a regra e quero usar a personagem masculina de *Rodolfo* para falar sobre a alegoria de desejos reprimidos, ele usa uma cinta modeladora, daquelas que são utilizadas para esconder as gorduras sobressalentes e moldar o corpo. Um homem aposentado, com filhos grandes, separado, independente, que busca se relacionar com outras pessoas, mas que está preso na relação de dependência de sua ex-esposa. Ele quer viver toda uma situação, porém está contido, preso, amarrado, reprimido por sua condição de ser a estrutura da família, a condição machista patriarcal é reforçada pelo outro lado da relação. Quero ir além nesta análise, todo o núcleo familiar de *Rodolfo* não chega a realmente aparecer na narrativa, é uma presença velada, assim como a presença dos países hegemônicos estão para a América do Sul, quando os países do continente pensam ter autonomia, são lembrados de sua submissão ao imperialismo externo, por vezes pelas condições econômicas, por vezes por condições políticas, porém motivos sempre são encontrados.

Figura 4.6- Cinta de compressão



Momento do filme: 00:15:40 (15 minutos e 40 segundos)

Fonte: *Gloria* (2013)

O filme de Kleber Mendonça Filho, *Aquarius*, proporciona uma reflexão bastante profunda quanto à questão da falta de livre arbítrio das pessoas em relação às grandes empresas, quando essas são possuidoras de muito poder e querem realizar alguma ação, não tendo escrúpulos em relação aos métodos utilizados. No filme *Aquarius* (2016) há uma situação quanto à manutenção das memórias e história da vida de *Clara* e do prédio *Aquarius*, sobre o direito à identidade cultural em um mundo que valoriza o progresso e o lucro sobre a humanidade. Saímos do microcosmos e vamos para o macrocosmos e estamos frente a frente à história da América do Sul.

Fecho esta análise com a ideia de Walter Benjamin sobre a imagem¹¹⁴, quando ela a compara ao momento em que o passado se conecta ao presente de forma repentina, como um relampejo, criando uma nova perspectiva que ilumina ambos como uma constelação no céu, a história e o tempo parecem se dilatar e em seguida se comprimir, voltamos a um passado longínquo, porém estamos no presente. As histórias de *Clara, Liz, Mecha, Rosa, Momi, Chiquita, Chela, Tali, Gloria*, podem ser as mesmas que estão acontecendo ali no prédio da esquina, enquanto olho pela janela e escrevo estas linhas, ou ainda, aqui mesmo, em frente à esta tela em que observo o cursor piscar.

4.2 Personagens alegóricas que constroem o olhar sobre as mulheres sul-americanas

O mercado influencia a arte! Benjamin falou sobre isso em 1936, e num mundo muito mais capitalista que o próprio capitalismo imaginou é a mais pura verdade. Hoje o mercado está “consumindo” a mulher, o negro, as relações de gênero, todos os tipos de preconceitos e exclusões. Esse formato de reprodução artística é de muito antes de Benjamin, e se deve aos interesses econômicos e pedagógicos das sociedades, transformando algo que deveria ocupar o espaço de fruição, contemplação, prazer, em instrumento político e de manipulação. Para o alemão, o cinema possibilita uma catarse entre a ficção e o espectador, o estudo dele era sobre proletariado e industrialização, eu trago a ideia para as personagens mulheres e as espectadoras mulheres, e tento encontrar um ponto de encontro, em que ambas se reconhecem e se fundem.

Gagnebin me proporcionou uma reflexão acerca do “indivíduo”, de que ele assume o lugar de muitos, é um elemento único, mas não uma pessoa, quero tomar o cuidado aqui para que quando eu falar da mulher sul-americana, ela não assuma um lugar vazio, superficial, perene, quer seja símbolo de um grupo, que represente muito mais que um rosto, ou características físicas. Até pouco tempo, não descarto a possibilidade de ainda acontecer, eu ouvia as mulheres sul-americanas sendo categorizadas pelo país de origem, tipos corporais, qualidades laborativas, cor de pele, etnia; acredito que assim como disse ao início do parágrafo somos muito mais profundas e complexas que categorizações de esmalte.

114Veja o capítulo Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. **Obras Escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

A construção das personagens é um processo permeado por muitos momentos, não falarei sobre tipos, etapas, classificações, deixo essa pesquisa como busca aos que se interessarem, meu intuito é falar sobre uma pessoa que representa, que encena, que mimetiza o real, e a partir disso minha fala pode ser sobre alguém que faz parte de uma narrativa cinematográfica ou que faz parte de uma narrativa “outra”, pois “[...] um personagem antes de tudo, é o som de seu nome e todos os sons e ritmos que dele procedem. [...]” (GASS, p. 55, 1974), é dessa personagem que quero falar.

Demos às nossas criaturas fictícias qualidades de fora ou de dentro; admitamos a economia, a educação, o costume, a História; deixemos que o espírito as banhe como uma mangueira: todos os métodos funcionam e nenhum funciona. A natureza do romance não será de modo algum compreendida até que se fixe este princípio: *de um determinado trecho de um texto de ficção nada se segue necessariamente, e tudo pode ser plausível.* (GASS, p. 44, 1974) – Grifo do autor.

Não poderíamos estar falando de mim? Essa não poderia ser a vida de qualquer pessoa? Seja ela de uma narrativa fictícia ou não? Ou ainda, não poderíamos nós/eu estarmos imersos em algumas/muitas narrativas fictícias? As expressões faciais e atitudes de *Tali* nos mostram uma mulher em conflito, que se dá conta de sua marginalidade e submissão e que, com um otimismo desbordante, mas inútil, faz tentativas de reverter a situação sem nunca encontrar um caminho, o marido sempre está orbitando seu entorno. Sem se tornarem heroínas, as duas mulheres, *Mecha* e *Tali*, se sentem sufocadas por diferentes motivos, e a viagem à Bolívia surge como uma possível fuga¹¹⁵. No entanto, a tentativa se frustra: *Mecha* não consegue sair da cama, e *Tali* não consegue enfrentar o marido. Duas personagens de narrativas fictícias que representam milhares não só sul-americanas, mas em todo o planeta.

A imagem da mulher sul-americana passa por uma representação sobrenatural, representação por meio das relações interpessoais, e ainda por meio dos sentimentos, corpo e comportamento. Quero falar um pouco sobre as alegorias usadas junto às personagens femininas para representá-las, reforçá-las ou mascará-las nas narrativas.

A representação da imagem da mulher carrega consigo o peso da pureza, da castidade, da santidade, uma imagem associada a Maria, mãe de Jesus, um preço que a colonização cristã fez os povos originários pagarem. Depois de terem sua imagem associada a das bruxas,

115 [la.cienaga.2001 34min41seg_35min28seg](#)

a sociedade às cobrou uma imagem de recato, pudor, moral. Algumas características dão peso a essa “santidade” à mulher, à amamentação, por exemplo, figura 39¹¹⁶.

Figura 4.7- Maria amamentando



Fonte: ANCHIETA, v. 2, 2021, p. 48

Liz não pôde amamentar seu bebê, e pergunta a *Rosa* sobre o assunto, ela é bastante preocupada com isso; na cena em que decide sair com as amigas para se divertir, *Liz* é taxativa com a babá, lhe orientando a não dar a mamadeira ao bebê, porém ela se demora ao retornar e quando chega ele já mamou¹¹⁷. Ela se culpa por isso. Amamentar se torna uma alegoria para a culpa que *Liz* carrega por desejar ser livre, por não querer a responsabilidade e o peso da maternidade, por querer recuperar sua vida profissional. Continuando nessa linha de alegoria para imagem de mulheres recatadas, há a passagem em que *Gloria* ameaça ir embora¹¹⁸ quando percebe a manipulação que a família de *Rodolfo* faz com ele, e em seguida ela muda totalmente de ação e tira toda sua roupa e vai em direção a ele, seduzindo-o e quebrando toda a expectativa de mulher que se recolhe ao lugar secundário, submisso, ela

116Imagens retiradas do livro *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2* de Isabelle Anchieta, p. 48, 2021.

117 [Mi Amiga del Parque 37min47seg_42min43seg](#)

118 [Gloria.2013.71min_75min22seg](#)

arranca a cinta que ele usa, num gesto de libertação, de extravasamento, de quem não quer se conter, não quer obedecer.

Durkheim¹¹⁹, em seu contexto social-histórico, apresenta a ideia de imagem como fato social, Canclini¹²⁰ também o faz aqui, apontando que as imagens veiculadas por mídias como o cinema moldam os valores sociais e as identidades culturais, elas não só refletem as realidades sociais, mas também atuam ativamente na construção dessas realidades, portanto a espectadora se influencia pelas personagens que assiste. As imagens da personagem e da espectadora são imagem e espelho das ações e relações vistas e vividas. É relevante ainda destacar que Canclini apresenta uma dualidade de valores para o uso das imagens, por um lado, são utilizadas pelas elites e pelos meios de comunicação para perpetuar certos padrões de consumo e normas sociais, o que ele descreve como uma forma de colonização cultural. Por outro lado, essas mesmas imagens podem ser apropriadas e ressignificadas por grupos subalternos, tornando-se instrumentos de resistência e de afirmação identitária, e quero me demorar no segundo ponto.

Em *Aquarius*, ao final da narrativa, *Clara* vai até a sede da construtora enfrentar os “Bonfim”, mesmo sob ameaça ela não se intimida, apresenta alguns documentos que podem comprometer a empresa, mas é o que acontece depois que mais impacta, ela joga pedaços corroídos de madeira cheios de cupim sobre a grande mesa da sala de reuniões. O *cupim* é uma alegoria que pode assumir dois vieses, o primeiro está relacionado à corrupção, aos meios ilícitos de conseguir alguma coisa e foi exatamente como foi utilizado inicialmente, pois ele foi plantado no prédio¹²¹ de *Clara*, o que também está relacionado ao momento político vivido pelo Brasil na época da produção e lançamento do filme. É uma alegoria que significa ainda degradação moral em uma sociedade ou organização, em que provas e crimes foram “plantados” para que pessoas fossem beneficiadas e outras prejudicadas, comportamento culturalmente corriqueiro em nosso país. O Segundo viés é na continuidade deste, *Clara* não se amedronta em ver o que estava por trás das portas, ela corrige sua postura e sobe as escadas. O “cupim” pode ser visto como uma alegoria para forças ou situações que minam algo de forma gradual e quase imperceptível, a presença do inseto está associada à perda de valores ou tradições culturais arraigadas, pois ele vai comendo, destruindo lentamente a estrutura sólida da madeira. Assim como a presença da imagem feminina nas

119 Na obra *Da Divisão do Trabalho Social*, 1983, p. 78.

120 *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, 1990

121 [Aquarius.2016.132min36seg_134min59seg](#)

narrativas fílmicas sul-americanas¹²². Não trago essa alegoria com sentido negativo e sim como uma ideia de mudança silenciosa e lenta, uma mudança que abala as estruturas de forma que não pode ser reparada, não há como a “madeira” voltar a ser ela mesma depois de ter sido “colonizada” por cupins. A imagem da mulher, nos filmes Sul-americanos analisados neste trabalho, indicam este mesmo caminho.

Figura 4.8- Cupim



Momento do filme: 02:20:55 (02 horas, 20 minutos e 55 segundos)

Fonte: Aquarius, 2016

A palavra ruína pode ter quatro especificações distintas¹²³, quero utilizá-la, neste momento com o significado de algo que está deteriorado, em situação de abandono; o cupim é a ruína, da madeira, dos valores, das tradições, das amarras, dos limites, das fronteiras. A alegoria do cupim simboliza a lenta, mas inevitável, transformação de valores antigos em novos. Assim como o cupim corrói a madeira de maneira gradual, expondo sua fragilidade, a representação das mulheres no cinema seguiu um processo lento, mas constante, que revela as fissuras nas fronteiras dos valores machistas e patriarcais. Essa transformação evidencia que a presença feminina no cinema, assim como a ação dos cupins na madeira, é irreversível, sinalizando que não há retorno ao antigo *status quo*.

122 [Aquarius.2016.140min41seg_141min09seg](#)

123 1- **Estado de decadência ou destruição** – Quando algo, como uma construção ou objeto, está deteriorado, colapsado ou desmoronado, seja pelo tempo, abandono ou outros fatores. 2- **Restos de uma construção** – Estruturas antigas que permanecem parcialmente de pé após terem sido danificadas ou destruídas, geralmente referindo-se a edifícios históricos, templos ou civilizações passadas. 3- **Declínio pessoal ou institucional** – Pode se referir à falência financeira, à perda de prestígio ou ao colapso de algo ou alguém em termos materiais ou simbólicos. 4- **Consequência de um fracasso** – A ruína também pode simbolizar as consequências de um erro ou desastre, resultando em perda ou destruição irreversível. (Fonte: ChatGPT)

O conceito de ruína se eleva como uma metáfora poética para a transformação dos valores, tradições e fronteiras. A decadência dessas estruturas antigas revela o lento desmoronamento dos pilares que outrora sustentavam sociedades, insinuando que o que antes era venerado já não guarda a mesma relevância. Na fragilidade das ruínas, desvelam-se também as fronteiras culturais e identitárias, como linhas que se desfazem com o tempo, mostrando que esses limites são tão temporários quanto a própria matéria, como a própria madeira carcomida pelos cupins.

Liz com sua luta interna de definição de identidade (mãe, esposa, mulher, menina, profissional), transitando entre todas elas, mas não de forma estável, e sim totalmente instável, se deslocando de forma caótica entre os sujeitos sociais que ela desempenha, porém essas identidades, por não serem consistentes, estão em ruínas. *Liz* luta para encontrar sua estabilidade identitária, mas ela se constitui do fragmento de todas elas, figuras 41 e 42.

Figura 4.9- Liz mãe/mulher



Fonte: *Mi Amiga del Parque* (2015)

Figura 4.10- Liz Profissional



Momento do filme: 01:11:41 (01 hora, 11 minutos e 41 segundos)

Fonte: *Mi Amiga del Parque* (2015)

As personagens cinematográficas ilustram os dramas e narrativas das vidas das mulheres sul-americanas em sua essência, *Clara* percorre suas ruínas pessoais, os conflitos com a filha, a culpa por ter sido jornalista crítica e escritora em detrimento a dedicação à maternidade, a mulher sobrevivente a um câncer, almejando encontrar a totalidade do seu ser em meio à bagunça do seu sujeito. Uma forma de reconstrução dessa identidade em ruínas é a reunião de memórias, em *Aquarius* (2016), a cena do aniversário da tia *Lucia* faz esse resgate do mundo fragmentado. Estão fazendo um discurso sobre o percurso histórico da vida da tia *Lucia*, ela se distrai e olha para uma cômoda que está na sala, falam de uma vida cheia de fatos socialmente louváveis e ela se recorda de cenas de sexo com seu companheiro nesse mesmo móvel, figura 43, ilustrando os fragmentos de sua identidade, as várias partes que a compõe. Um universo que constitui essas personagens estilhaçadas, marcadas pela imagem estigmatizada pelo social, mas que sua identidade rememorada é outra composta por muito mais que isso¹²⁴.

124 [Aquarius.2016.9min_13min15seg](#).

Figura 4.11- Memórias de tia *Lucia*



Fonte: *Aquarius* (2016)

Ainda sob essa análise de ruína, quero falar sobre o contexto da prisão que consta no filme *Las Herederas* (2018), a personagem que vai presa é a *Chiquita*, justamente a que tem o biotipo mais característico com os povos originários, pois *Chela* é branca, com traços europeus, trago a reflexão para a questão relacionada à nacionalidade atrelada à identidade do povo paraguaio. Na introdução da tese falei sobre a guerra que assolou a população masculina paraguaia, o que tornou as mulheres nesse país sua grande maioria, além de terem forçado a assumir a maioria das ações da funcionalidade da vida cotidiana. *Chiquita* é o “homem da casa”, nessa sociedade patriarcal como ainda é a sul-americana. Esse conflito mulher versus homem¹²⁵ que ela vivencia, fragmentando sua identidade, destacando as dificuldades que seu sujeito está imerso, envolto em ruínas sociais, buscando se reconciliar com sua subjetividade, mas que no mundo da prisão, só aumenta a fragmentação, pois este é um ambiente que alegoricamente reforça ainda mais os padrões masculinos, figuras 44 e 45.

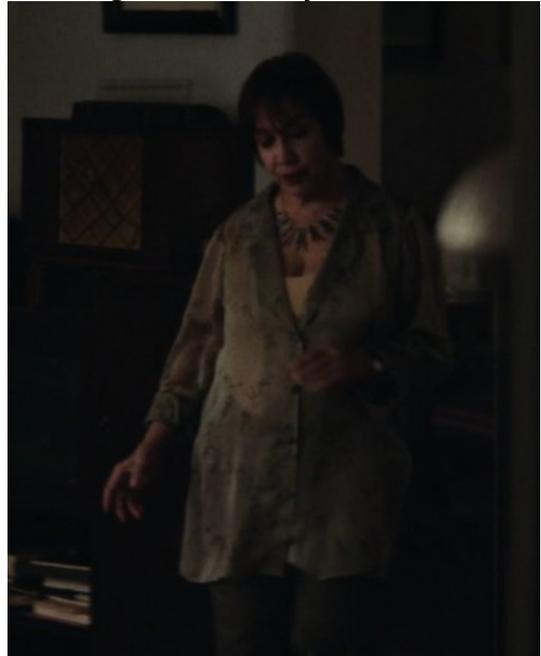
125 [The.Heiresses.2018.10min20seg_11min29seg](#)

Figura 4.12- *Chiquita* Homem



Momento do filme: 00:25:09 (25 minutos e 09 segundos)
Fonte: *Las Herederas* (2018)

Figura 4.13- *Chiquita* Mulher



Momento do filme: 00:09:40 (09 minutos e 40 segundos)
Fonte: *Las Herederas* (2018)

As personagens personificam várias identidades, o que reverbera na constituição destes sujeitos fragmentados, multifacetados e estilhaçados por este território sul-americano ainda colonizado, ainda patriarcal, ainda machista, ainda misógino, ainda xenofóbico e segregador em que vivo. Toda esta complexidade geossocial dos sujeitos mulheres sul-americanos ressalta a ideia de que a nossa identidade não é fixa, e nem pode ser. É um acervo de saberes, vivências e representações que estão em constante fluxo. *Gloria*, personagem do filme que possui o mesmo nome, representa toda esta complexidade e transição dessas identidades, ela é a mulher que trabalha, que é mãe, que é responsável, que faz sexo, mas que experiencia novas coisas, figuras 46 e 47. Que salta de *bungee jump*, vai jogar *Paintboll* com *Rodolfo*, figura 48, conhece novas pessoas no cassino, adormece na praia, figura 49, perde sapato, bolsa, documentos e precisa de ajuda para retornar para casa (coisas que não se espera de pessoas mais maduras), faz uso de maconha, enche a casa da mulher de *Rodolfo* de tiros de *Paintboll*¹²⁶, vai a festa de casamento e dança sem medo de julgamentos.

126 [Gloria.2013.97min49seg_98min38seg](#)

Figura 4.14- Gloria, uma mulher comum



Fonte: *Gloria* (2013)

Figura 4.15- Gloria sexual



Momento do filme: 00:15:47 (15 minutos e 47 segundos)

Fonte: *Gloria* (2013)

Figura 4.16- Gloria fragmentada



Fonte: *Gloria* (2013)

Figura 4.17- Gloria dormindo na praia



Momento do filme: 01:25:59 (01 hora, 25 minutos e 59 segundos)

Fonte: *Gloria* (2013)

A mulher sul-americana carregou consigo, por um certo tempo, uma imagem com um valor estigmatizado que hoje está em ruína, e que vimos que este estado não é desprezível, que ele carrega consigo seus valores. O estado de ruína, então, não é apenas um sinal de abandono, um aviso silencioso sobre os efeitos da negligência — seja das construções físicas ou dos valores culturais que moldam quem somos. É um apelo para preservar o que é vital, para que a identidade não se dissipe entre as rachaduras do esquecimento. E, assim como os cupins, que ao corroerem a madeira fertilizam o solo. A deterioração dos valores e tradições pode ser também a semente de uma renovação necessária. Desmantelar crenças desgastadas abre caminho para o renascimento da identidade cultural, permitindo o florescimento de novos entendimentos. Nesse ciclo de destruição e criação, emerge o potencial de resistência, especialmente nas vozes femininas, cuja força é fundamental para a contínua renovação e reinvenção cultural.

Figura 4.18- Gloria em ruínas



Momento do filme: 01:31:24 (01 hora, 31 minutos e 24 segundos)
Fonte: *Gloria* (2013)

Gloria está em ruínas após todo o desgaste emocional que teve no final de semana que era pra ter sido perfeito, mas que *Rodolfo* a deixou sozinha no hotel e retornou para Santiago. Esta cena em que ela está nua, deitada em sua cama, figura 50, passa a ideia de falta de esperança, sem expectativas, porém toda a sequência final do filme quebra essa sugestão. Dos escombros, surge a redenção e, ao final da narrativa, ela se encontra com um pavão branco, com as plumas da cauda aberta, figura 51; é de conhecimento comum que quando o animal faz isso é sinônimo de acasalamento, porém, aqui, sugiro uma alegoria para o triunfo silencioso da mulher, de perfeição, grandiosidade, raridade, complementada pela sequência da cena, que é *Gloria* negando o convite para dançar, uma ação que ela passou o filme todo em busca, e em seguida indo dançar sozinha e de forma totalmente despreocupada a música de mesmo nome dela¹²⁷.

127 [Gloria.2013.80min56seg_85min25seg](#)

Figura 4.19- Gloria sublime



Momento do filme: 01: 42: 19 (01 hora, 42 minutos e 19 segundos)

Fonte: *Gloria* (2013)

O percurso dessas personagens em ruínas, *Chela, Chiquita, Liz, Gloria, Clara, Mecha* e todas as outras mulheres que ocuparam papéis secundários nos filmes objeto desta tese, revelam que a nossa identidade nunca é estática, mas fragmentada, em constante construção e reconstrução. A ruína, dessa forma, abandona o significado de decadência para assumir a significação potencial de renovação. As personagens encarnam o drama de mulheres que, ao se depararem com suas próprias vulnerabilidades, transbordam resiliência e transformação, o que parecia ser uma crise de identidade, seja nas relações familiares, profissionais ou sociais, transforma-se na busca por uma nova forma de existir, mais autêntica e livre das amarras patriarcais e coloniais. Esse processo de ruína e reconstrução evidencia a força silenciosa da mulher sul-americana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da representação feminina no cinema sul-americano se revela como uma complexa teia de relações históricas, culturais e políticas. Meu percurso, que se iniciou na infância em Foz do Iguaçu, me permitiu desenvolver um olhar atento às nuances das interações humanas, especialmente no que tange à posição da mulher em diferentes contextos culturais, este trabalho, portanto, não é apenas uma investigação acadêmica, mas uma reflexão pessoal sobre minha própria trajetória como mulher inserida em uma sociedade marcada por camadas de opressão e resistência. A análise da representação alegórica das personagens femininas nos filmes sul-americanos surge como uma tentativa de compreender como essas mulheres, em suas diversas formas, são moldadas por um passado colonial compartilhado e por desafios contemporâneos que ainda ressoam nos dias de hoje.

Ao adotar a alegoria como ferramenta de análise, inspirada por Walter Benjamin, busquei desvendar os entrecruzamentos de significados nas narrativas cinematográficas, revelando como as personagens femininas refletem e contestam as estruturas patriarcais e coloniais. A teoria decolonial ofereceu um quadro crítico para examinar como essas representações desafiam as narrativas hegemônicas e promovem a recuperação de vozes marginalizadas, trazendo à luz as complexidades da experiência feminina na América do Sul. A escolha dos filmes e a abordagem comparativa permitiram uma visão abrangente, mas também profunda, sobre como essas representações transcendem fronteiras nacionais e temporais, criando um mosaico de opressão e resistência que reflete tanto a história quanto o presente desses países. O cinema, assim como outras manifestações artísticas, se apresenta como um espelho poderoso da sociedade, capturando e, ao mesmo tempo, moldando a percepção coletiva sobre a identidade feminina.

O cinema sul-americano pós-colonial, especialmente em sua vertente alegórica, oferece uma poderosa janela para a compreensão das realidades fragmentadas e das complexas dinâmicas sociais, culturais e políticas de nossa região. Através de suas narrativas, esses filmes nos convidam a explorar camadas profundas de significado, revelando verdades ocultas e possibilitando um espaço de reflexão crítica sobre o passado, o presente e o futuro.

Ao escolher analisar as obras que fazem parte desta tese, fui levada a compreender como as representações femininas, trazem à tona questões de poder, identidade e resistência que estão intrinsecamente ligadas ao contexto pós-colonial e decolonial da América do Sul.

Essas personagens, ao mesmo tempo em que refletem as opressões e limitações impostas pela história, também emergem como símbolos de resiliência e transformação, questionando as narrativas hegemônicas e propondo novas formas de ver e viver o mundo.

O cinema sul-americano pós-colonial, especialmente em sua vertente alegórica, oferece uma poderosa janela para a compreensão das realidades fragmentadas e das complexas dinâmicas sociais, culturais e políticas de nossa região. Através de suas narrativas, esses filmes nos convidam a explorar camadas profundas de significado, revelando verdades ocultas e possibilitando um espaço de reflexão crítica sobre o passado, o presente e o futuro. O movimento decolonial é fundamental para a desconstrução das narrativas coloniais e para a valorização das vozes locais e marginalizadas. Nas obras que analiso, é possível identificar a diversidade cultural dos países do continente, cada um com suas próprias tradições e marcas regionais, assim como as narrativas filmicas que abordam os temas específicos de suas nacionalidades.

O cinema sul-americano contemporâneo se estabeleceu como uma forma de resistência cultural e política, desafiando as hierarquias coloniais de poder que ainda persistem na região, não é apenas uma forma de arte, mas também uma ferramenta crítica para expor as contradições sociais e injustiças históricas na sociedade pós-colonial e principalmente de exposição da imagem dos sujeitos, Canclini (1990) nos fala sobre isso, e Quijano (2000) discute a persistência das hierarquias coloniais de poder nas sociedades contemporâneas da América do Sul, incluindo as relações de gênero.

Ao longo desta pesquisa, percebi que as raízes coloniais ainda interferem no processo de decolonialidade na América do Sul. As mulheres sul-americanas enfrentam necessidades específicas, e é fundamental buscar alternativas próprias para traçar um caminho distinto dos propostos pela hegemonia europeia e norte-americana. A colonialidade ainda permeia nossa mentalidade, como evidenciado na escolha das personagens que possuem um padrão semelhante: mulheres brancas, de aspecto europeu, de classe média, com conflitos contemporâneos e, principalmente, no meu olhar, que não se ateu em buscar uma personagem que fugisse ao padrão. É preciso desconstruir essas narrativas e buscar representações mais diversificadas e verdadeiramente decoloniais.

Ao refletir sobre o cinema sul-americano como alegoria da decolonialidade, tenho notado como as narrativas cinematográficas da região não apenas retratam, mas também subvertem e reconfiguram as histórias e identidades postas pelo colonialismo. Os filmes da

região, ao incorporar estéticas e narrativas locais, desafiam a hegemonia eurocêntrica e oferecem uma perspectiva que valoriza o conhecimento e as experiências dos povos sul-americanos. A visão decolonial, como discutida por autores como Spivak e Hountondji, aponta para a necessidade de um conhecimento e uma representação que sejam verdadeiramente locais e autênticos, em oposição ao pensamento eurocêntrico dominante. Pesquisas como esta surgem como uma plataforma crucial para essa reconfiguração, ela atua como um meio de resistência e reconstrução, oferecendo novas formas de entender e representar a realidade.

A análise das obras selecionadas revela que, através da centralização das personagens femininas e da exploração de questões de gênero e opressão, o cinema sul-americano se afirma como um espaço de resistência contra as estruturas patriarcais e coloniais. O trabalho de Catarina Andrade e a perspectiva de Henri Bergson destacam a importância da memória e da representação na construção de identidades culturais. Os filmes estudados não apenas refletem realidades sociais, mas também contribuem para a construção de uma nova narrativa cultural, promovendo uma reavaliação dos valores e normas estabelecidos. Filmes como *La Ciénaga* e *Mi amiga del parque* exemplificam como a narrativa fílmica pode desafiar e transformar as representações tradicionais, abordando questões de identidade, poder e resistência de maneira complexa e inovadora.

Em última análise, o cinema sul-americano se posiciona como uma forma poderosa de alegoria da decolonialidade, oferecendo novas possibilidades de representação e entendimento das realidades sul-americanas. Ele nos convoca a repensar as narrativas dominantes e a construir um conhecimento mais inclusivo e representativo, que reconheça e valorize as vozes e experiências marginalizadas. O desafio contínuo é seguir nesse caminho de descolonização, tanto na teoria quanto na prática, e reconhecer o cinema como um veículo essencial para a construção de uma nova consciência e identidade regional.

A análise das personagens femininas em filmes sul-americanos contemporâneos mostra uma clara ruptura com as representações tradicionais. Ao invés das figuras de “femme fatale” ou da “mãe abnegada”, vemos mulheres que vivem experiências mais complexas e multifacetadas. Esses filmes oferecem uma representação mais autêntica e variada das vidas femininas, confrontando e desafiando normas culturais predominantes e permitindo uma reconfiguração das identidades femininas. Esses novos padrões de representação, ao dar voz e centralidade às personagens femininas, permitem uma maior diversidade de experiências e

perspectivas. No entanto, ainda estamos em processo de transformação. A busca por uma representação mais justa e completa das mulheres sul-americanas é uma jornada contínua, que exige uma constante revisão e reavaliação dos paradigmas estabelecidos. O cinema sul-americano tem o potencial de desafiar e redefinir as normas culturais, criando um espaço em que a complexidade e a diversidade das experiências femininas podem ser verdadeiramente exploradas e compreendidas.

Finalmente, a reflexão sobre a identidade e a representação feminina são um convite para que continuemos a explorar novas formas de ver e entender as mulheres em nossas narrativas culturais. A centralidade das personagens femininas nos filmes não é apenas uma questão de visibilidade, mas uma oportunidade para promover uma compreensão mais profunda e rica das complexidades da experiência feminina. Ao abraçar a diversidade e desafiar os estereótipos, contribuimos para a construção de uma narrativa cinematográfica que é tão multifacetada e dinâmica quanto as próprias vidas que busca representar. O cinema sul-americano, com sua riqueza de metáforas e simbolismos, continua a ser um espaço vital para a exploração e a afirmação das experiências femininas. Ele nos oferece uma janela para a complexidade das vidas das mulheres e nos convida à compreensão mais profunda e crítica das narrativas que moldam nossa percepção da realidade.

Assim, ao explorar a representação do feminino no cinema, é crucial reconhecer a complexidade e a multiplicidade das experiências femininas, longe das simplificações e estereótipos. As alegorias e representações cinematográficas não apenas refletem realidades sociais, mas também atuam como agentes de mudança e resistência. Elas convidam o espectador a uma reflexão mais profunda sobre a identidade, o poder e a desigualdade, desafiando-nos a olhar além da superfície e a questionar as narrativas dominantes.

Para encerrar esta análise sobre a centralidade das personagens femininas nas produções cinematográficas sul-americanas, gostaria de refletir sobre o impacto transformador que essas representações têm sobre a nossa percepção das identidades femininas e das dinâmicas culturais. Como ressaltado por Geni Núñez, as escolhas binárias que impomos a nós mesmas muitas vezes limitam e restringem nossa capacidade de viver de maneira autêntica e livre. Sua crítica aos determinismos binários nos lembra que a vida é muito mais rica e complexa do que os padrões estabelecidos frequentemente permitem. É necessário que questionemos e desafieemos essas normas para alcançarmos um espaço verdadeiramente inclusivo e libertador. Em nosso contexto, isso se traduz na necessidade

urgente de expandir e diversificar as representações das mulheres no cinema, de modo que as narrativas não se restrinjam a estereótipos ou modelos hegemônicos e, a essa altura, as perguntas questionadoras iniciais, as quais, se a imagem se aproxima ou não, já não cabem mais, pois pude identificar que em algumas situações sim, se aproximam, em outros se distanciam. O importante é que haja respeito na diferença ao ponto de não ser mais necessário que hajam marcas, que não hajam grupos.

A representação da minha imagem é uma prova da força e da determinação que herdei de minha mãe, uma mulher que enfrentou as adversidades da vida com coragem, mesmo quando tudo parecia estar contra. Ela me ensinou a importância do trabalho árduo, da resiliência e, sobretudo, do valor de nunca desistir dos meus sonhos, por mais distantes ou improváveis que pudessem parecer.

Cada passo que dei foi motivado pela vontade de fazer a diferença, de marcar a história de alguma forma, não apenas para mim, mas para todas as mulheres que, como eu, lutam diariamente para serem vistas e reconhecidas em um mundo que muitas vezes nos subestima. Ser uma mulher sul-americana, filha de uma mulher sul-americana, moldou meu olhar para o mundo e despertou em mim o desejo de compreender e questionar a forma como somos retratadas e percebidas.

Ao olhar para trás, vejo que cada dificuldade, cada desafio superado, me trouxe até aqui, fortalecendo minha convicção de que é possível mudar o mundo, mesmo que de forma silenciosa e gradual. Minha trajetória como “professorazinha” mostra que, com determinação e paixão, podemos ultrapassar os limites impostos a nós e alcançar o reconhecimento merecido. Não me tornei apenas uma professora, mas uma mulher consciente do seu papel e da sua força, pronta para continuar lutando e inspirando outras mulheres a fazerem o mesmo. Afinal, a história ainda está sendo escrita e eu quero ser mais uma voz ativa nessa narrativa.

Minha jornada até aqui, a escrita deste texto, as pessoas que conheci, os textos que li, os lugares por onde passei, tudo está conectado. Enquanto lia teorias de cinema, gênero, decolonialidade, representação da imagem da mulher, também li Osho, *Compaixão: o florescimento supremo do amor* (2007) e lá encontrei uma passagem que me ajudou a concluir o porquê desta pesquisa. Nós somos uma pequena parte de uma longa cadeia infinita, em mim todo o passado existe e todo o futuro também. As minhas ações gerarão resultados e desses resultados outros resultados e desses resultados outras ações. Eu perecerei, mas qualquer coisa que eu tenha feito continuará.

Por fim, este estudo não apenas ilumina a representação do feminino no cinema sul-americano, mas também contribui para uma compreensão mais ampla das conexões entre gênero, história e poder. Espero que esta pesquisa inspire novas investigações e reflexões sobre como a imagem da mulher é representada nas narrativas cinematográficas, não apenas na América do Sul, mas em todo o mundo. Através deste trabalho, procuro reafirmar a importância de questionar e reimaginar as representações que moldam nossa compreensão do feminino, desafiando as normas estabelecidas e promovendo uma visão mais inclusiva e crítica da realidade.

REFERÊNCIAS

- AHMAD, Aijaz. **A Retórica Da Alteridade De Jameson E A “Alegoria Nacional”**. Tradução de João Moura Junior. Revista Social Text, nº 17 (Verão de 1987). Disponível em: <https://wisley.net/ufrij/wp-content/uploads/2015/03/images_pdf_files_AHMAD_a_retorica_da_alteridade.pdf> Acesso em jul/2024.
- ALBERDI, Maite. Otros mundos, de Gonzalo Aguilar. **La Fuga**, 6, 2008. Disponível em: <<http://2016.lafuga.cl/otros-mundos-de-gonzalo-aguilar/236>> Acesso em out. 2024.
- ALLEN, Paula Gunn. **The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions**. Boston: Beacon Press, 1992.
- ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da Mulher Moderna no Ocidente Moderno 1: Bruxas e Tupinambás Canibais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2º edição, 2021.
- _____. **Imagens da Mulher Moderna no Ocidente Moderno 2: Maria e Maria Madalena**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2º edição, 2021.
- ANDRADE, Catarina. Vênus Negra: o corpo como afirmação de identidade e resgate de memória, *in*: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições ICV, 2019, p. 42 – 56. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/341089402_Cinemas_Pos-Coloniais_e_Perifericos_volume_1> Acesso em: jun/2024.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 229, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>> . Acesso em: 25 jun. 2024.
- ARAUJO, Marcella Grecco. **Representações do Feminino no Cinema Brasileiro de Ficção: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa**. Dissertação de mestrado – UNICAMP, 2015. São Paulo – SP. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482669>> Acesso em out. 2024.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. Brasília, **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº11, maio-agosto 2013, pp. 89 – 117.
- BAUTISTA, Juan José. Decolonialidad del poder. Códigos Libres, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: Out. 2024.
- BARRETO, Ana Carolina. O Eu em ruínas: identidade e feminino nos romances Estorvo, Benjamim e Budapeste de Chico Buarque. Revista **ContraPonto**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1,

p. 187-203, jul.2011. Disponível em:
<<https://periodicos.pucminas.br/index.php/contraponto/article/view/2246>> Acesso em
Set/2024.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.** In: Obras Escolhidas, Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 3ª edição, 1987.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo : Martins Fontes, tradução Paulo Neves, 2ª edição, Coleção tópicos, 1999. Disponível em:
<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4407114/mod_resource/content/1/BERGSON%2CH.Matéria_e_memória..pdf> Acesso em: jul/2024.

BRITO, Vanessa Helena Montenegro. *El “giro historiográfico” en los estudios sobre el cine: rupturas y continuidades.* Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB: **Em Tempo De Histórias.** Brasília-DF, n. 37, p. 709-724, jul./dez. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/34342/28078>> Acesso em: jun/2024.

BURTON, Julianne. *The social documentary in Latin America.* Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1990.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. In: **Culturas híbridas, poderes oblíquos.** São Paulo: EDUSP, p.283-350, 1997. Disponível em:
<<https://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf>> Acesso jul/2024.

CORSEUIL, Anelise Reich. *et al.* **Cinema e América Latina: debates estético-historiográfico culturais.** In: **Cinema e América Latina: estética e culturalidade.** Org.: Anelise R. Corseuil, Fabián Nuñez e Karla Holanda, São Paulo, Editora Socine, 2016.

COSTA, Ana Lucia Ribas Correa da. **Panorama do novo cinema na América Latina e a fundação do ICAIC – Instituto cubano del arte e indústria cinematográficos.** **Akrópolis,** Umuarama, v. 18, n. 3, p. 219-225, jul./set. 2010. Disponível em:
<<https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/viewFile/3186/2229>> Acesso em out. 2024.

DOS SANTOS, Maurício Inácio.; DIAS EUGÊNIO RESENDE, Rosária Aparecida. **O lugar das ideias na construção da identidade na América Latina e o perigo de uma história única.**

Devir Educação, [S. l.], v. 7, n. 1, p. e-724, 2023. DOI: 10.30905/rde.v7i1.724. Disponível em: <<https://devireducacao.ded.ufla.br/index.php/DEVIR/article/view/724>>. Acesso em: 15 jul. 2024.

DUSSEL, Enrique. Eurocentrismo y modernidad (introducción a las lecturas de Frankfurt). In: **Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo**. Org Walter Mignolo, Argentina: Duke University-Ediciones del signo, 2001, pp. 59-70.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª edição, 1999. Disponível em: <https://www.academia.edu/27240147/Jeanne_Marie_Gagnebin_História_e_Narração_em_Walter_Benjamin> Acesso em: out./2024.

_____. *Le printemps adorable a perdu son odeur*. **Alea: Estudos Neolatinos**, 9(1), 64-74, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/alea/a/fLbvDtwW659y7qr9VhnwF7d/?lang=pt#>> Acesso em: out/2024

GARCÍA, Alejandro R. **Cinema e Nação: Identidades e Representações**. Editorial Universitária, 2019.

_____. *El Laberinto del Fauno y la Alegoría Política*. **Revista de Estudos de Cinema Latino-Americanos**, vol. 12, nº. 3, 2021.

GASS, Wiliian Howard. **A ficção e as imagens da vida**. Tradução de Edilson Alkmim Cunha, São Paulo, Editora Cultrix, 1974.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, 2008, p. 115-147.

GUERÍN, Juan Luis. **O Olhar Cinematográfico: Alegoria e Narrativa**. Editorial Universitária, 2015.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Educação & Realidade*. jul/dez. 1997. p. 15-46.

HOUNTONDJI, Paulin Jidenu. Conhecimento de África: Conhecimento de Africanos: duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In: Santos e Meneses (Orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina/CES, 2009.

JUNKES, Lauro. O Processo de Alegorização em Walter Benjamin. Santa Catarina, *Revista Anuário de Literatura*. v. 2, n. 2, p. 125-137, 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361>>. Acesso em: out/2024.

JUNQUEIRA, Lília. A Noção De Representação Social Na Sociologia Contemporânea. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, 18/19, 145-161, 2005.

KAPLAN, Ellen Ann. **A mulher e o cinema**: dois lados da câmera. Rio Janeiro: Rocco, 1995.

_____. A mulher no cinema segundo Ann Kaplan. Revista **Contracampo**, RJ, UFF, nº 07, 2002, p. 209-217.

KRATJE, Julia & SETTON, Román. *Deviations and Displacements of Motherhood*: On Ana Katz's *Mi amiga del parque* (2015). *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 2 (1): 86-101, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.21827/mistral.1.39917>> Acesso em jun./2024.

LAURETIS, Teresa de. "A Tecnologia do Gênero" in: **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Org.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LEITES, Bruto; *at all*. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n.48, p.6-21, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/213863>> Acesso em: abril/2024.

LOURO, Guacira Lopes de. Gênero, História e Educação: construção e desconstrução. **Revista Educação e Realidade**, Jul. Dez, 1995.

_____, WEEKS Jeffrey, BRITZMAN Deborah, HOOKS bell, PARKER Richard, Butler Judith. **O corpo educado**: Pedagogias da sexualidade. Organizadora: Guacira Lopes Louro, Belo Horizonte, 2ª edição, 2000.

_____. Gênero e Sexualidade: Pedagogias contemporâneas. In: **Pro-Posições**, v. 19, nº 2 (56), maio/agosto, 2008.

LUGONES, María. **Colonialidad y género**. Tabula Rasa. 2008, pp. 73-101. Verificado: 14/04/2014. Disponível em: <http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/colonialidad_y_genero_maria_lugones.pdf>, acesso em out./2024.

_____. Subjetividade esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. In: **Pensando los feminismos en Bolivia, La Paz**, Bolivia: Conexión Fondo de Emancipaciones. 2012, pp. 129-140.

MAR, José Matos. **Desborde popular y crisis del Estado**: El nuevo rostro de la sociedad peruana. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, Coleção Cinema no mundo; volume 2, 2007. Disponível em: <<https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/2021/02/Cinema-no-Mundo-Industria-Politica-e-Mercado-America-Latina-Org-Alessandra-Meleiro.pdf>> Acesso em: abril/2024.

MIGNOLO, Walter. Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina, em CASTRO GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (coords.). **Teorías sin disciplina**:

latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

_____. **Historias locales/disenos globales:** colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003.

_____. **Desobediencia epistémica:** retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

_____. **O pensamento decolonial: para um outro pensamento da identidade, da cultura e da política.** Tradução de Sérgio Lessa. 1. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa; *et all.* **Tejiendo de otro modo:** Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala / Editoras: Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz – Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

MORENO, Patrícia Ferreira. **América em Transe:** cinema e revolução na América Latina (1965-1972). Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011, 232 f. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1343.pdf>> Acesso em out/2024.

OLIVEIRA, Dinazilda Cunha de. Epistemologias do Sul e saberes de(s)coloniais: pela valorização da produção de conhecimento em África e Abya Yala. Revista Epistemologias do Sul, v. 7 n. 1, 2023. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3181>> Acesso em: jul/2024.

O'DONNELL, Guillermo Alberto Ure. **Modernization and Bureaucratic-Authoritarianism:** Studies in South American Politics. Berkeley: Institute of International Studies, 1993.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina.** Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PIZARRO, Ana. *Palavra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales.* In: PIZARRO, Ana (Org.) **América Latina:** Palavra, literatura e cultura. Campinas: UNICAMP, Vol. 1, pg. 19 – 37, 1993.

_____. **O Espaço Ficcional como Dispositivo de Representação Cultural.** Editora Acadêmica, 2023.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad-racionalidad”. In: BONILLO, Heraclio (comp.) Losconquistados. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, pp. 437-449. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/36091067/Anibal-Quijano-Colonialidade-e-Modernidade-Racionalidade#>> Acesso em out/2024.

_____. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of world systems research**, v. 11, n. 2, 2000, p. 342-386.

_____. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. *In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 201-246.

QUIJANO, Anibal & WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system. *International Social Science Journal*, v. 44, n. 4, 1992, p. 549–557.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Entrevista para o Canal Curta! 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=S7VQ03G2Lpw> > Acesso em: out/2024

ROCHA, Galuber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1989.

_____. **O Século do Cinema**. Rio de Janeiro. Alhambra, 1985.

_____. **A Revisão Crítica do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1963.

_____. Estética da Fome. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify. pp. 63-67, (2004 [1965])

SAID, Edward. *Orientalismo*. Tradução de Sérgio Tellaroli. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTAOLALLA, Isabella. The Transnational Heroine: Gender and Globalization in Contemporary Hispanic Cinemas. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 21, no. 3, 2012, pp. 289-309.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina/CES, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec. 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Fisiologia da composição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SHAW, Deborah. *Contemporary Cinema of Latin America: Ten Key Films*. Continuum, 2003.

SILVA, Maria Ivonete Santos. **Literatura: espaço fronteiro**. / Maria Ivonete Santos Silva, Maria Elisa Rodrigues Moreira, organizadoras. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017. Disponível em: < https://www.academia.edu/36675203/Literatura_espa%C3%A7o_frontereiro%C3%A7o >, Acesso em: out/2024.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução a teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello, São Paulo: Papirus, 5ª edição, 3ª reimpressão, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TAVARES, Mirian. Da ruína como discurso: Apontamentos sobre cinematografias pós-coloniais. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, PLCS 36/37 (Outono 2021/Primavera 2022). Disponível em: <https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS36_37_Tavares_page257> Acesso em: jul/2024.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero*. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 39-62, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/23945/19394>> Acesso em nov/2024.

TIBURI, Marcia. **Filosofia prática: ética, vida cotidiana, vida virtual**. Petrópolis: Vozes, 2014.

VEIGA, Ana Maria. **Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas**. Caderno de Pesquisas Interdisciplinares em Ciências Humanas, Florianópolis, v.11, n.98, p. 111-127, jan/jun. 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/download/13334/12835>> Acesso em: out/2024.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O cineasta Glauber Rocha e a América Latina **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 182-190, jan.-abr. 2017. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/25138/15452/110156>> Acesso em jul/2024.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. 2 edição, revisão ampliada. São Paulo: EDUSP, 1994.

XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier: Visões em cena, concedida a Mariluce Oura e Neldson Marcolin. São Paulo, **Revista FAPESP**, Edição 94, p. 84-89, dezembro 2003. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/visoes-em-cena/>> Acesso em: out/2024.

_____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Editora: Paz e Terra, 3ª edição, 2005

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Entrevista com Ismail Xavier, concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. Rio de Janeiro, **Revista Estudos Históricos**, vol. 26, nº 51, p. 213-238, janeiro-junho de 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/eh/a/vGYmzqBkC7jccxZPmQcf9gC/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: out/2024.

Referências filmográficas

FILHO, Kleber Mendonça. **Aquarius.** Brasil, 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/rJyav910Zoc>>

KATZ, Ana. **Mi Amiga del parque.** Uruguai, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/RaRK-ucj6_k>

LELIO, Sebastián. **Gloria.** Chile, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/ExtZr-ub3RA>>

MARTEL, Lucrécia. **La ciénaga.** Argentina, 2001. Disponível em: <

MARTINESSI, Marcelo. Las herederas, Paraguai, 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/mbDvUmzr9aA>>