

**OPRESSÕES DE GÊNERO E TERRITÓRIOS DE FRONTEIRA NO CINEMA
LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO REALIZADO ENTRE ARGENTINA,
BRASIL, PARAGUAI E URUGUAI**

**OPRESIONES DE GÉNERO Y TERRITORIOS FRONTERIZOS EN EL CINE
LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO REALIZADO ENTRE ARGENTINA,
BRASIL, PARAGUAY Y URUGUAY**

**GENDER OPPRESSIONS AND BORDER TERRITORIES IN
CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMA MADE BETWEEN ARGENTINA,
BRAZIL, PARAGUAY AND URUGUAY**

DOI: <http://doi.org/10.9771/gmed.v15i3.57003>

Francieli Rebelatto¹

Resumo: Este artigo se propõe a entender o cinema como produto social que nos convoca à reflexão sobre as opressões de gênero em nosso continente, a partir das dinâmicas sociais impostas por territórios de fronteiras entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Analisamos um conjunto de filmes sobre histórias de mulheres que se deslocam entre estas fronteiras desvelando contradições impostas pela sociabilidade capitalista. Filmes como *Mulher do Pai*, *Guarani*, *Pela Janela* e *Pasajeras* contribuem para debatermos as contradições do sistema capitalista-opressor e a manifestação destas opressões nas relações territoriais e intergeracionais, sendo a arte um espaço privilegiado para a reverberação desta realidade.

Palavras-chave: cinema latino-americano. Opressões de gênero no cinema. Cinema e fronteiras.

Resumen: Este artículo pretende entender el cine como un producto social que nos llama a reflexionar sobre la opresión de género en nuestro continente, a partir de las dinámicas sociales impuestas por los territorios fronterizos entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Analizamos un conjunto de películas que traen historias de mujeres que se mueven entre estas fronteras, revelando contradicciones impuestas por la sociabilidad capitalista. Películas como *Mulher do Pai*, *Guarani*, *Pela Janela* y *Pasajeras* contribuyen a debatir las contradicciones del sistema capitalista-opresor y la manifestación de estas opresiones en las relaciones territoriales e intergeneracionales, siendo el arte un espacio privilegiado para la reverberación de esta realidad.

Palabras clave: Cine latinoamericano. Opresión de género en el cine. Cine y fronteras.

Abstract: This article aims to understand cinema as a social product that calls us to reflect on gender oppression on our continent, based on the social dynamics imposed by border territories between Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay. We analyze a set of films that bring stories of women who move between these borders, revealing contradictions imposed by capitalist sociability. Films such as *Mulher do Pai*, *Guarani*, *Pela Janela*, and *Pasajeras* contribute to debating the contradictions of the capitalist-oppressive system and the manifestation of these oppressions in territorial and intergenerational relations, with art being a privileged space for the reverberation of this reality.

Keywords: Latin American cinema. Gender oppression in cinema. Cinema and borders.

O cinema como produção social: imagens e imaginários sobre mulheres em deslocamento por territórios de fronteiras

Toda obra cinematográfica é uma leitura histórica, filosófica, ética e teórica que o(a) realizador(a) tem sobre uma determinada realidade e sobre o contexto no qual tal realidade se coloca. Mesmo em se tratando de filmes de ficção, entendemos que não podemos partir do descolamento do texto fílmico de leituras da matéria-prima que é a realidade do mundo e suas contradições. Não é diferente o papel do(a) analista e do(a) pesquisador(a) que, no encontro com os filmes, por diferentes caminhos teórico-práticos realiza abordagens que corroboram para entendermos determinados tempos históricos, espaços geográficos e aquilo que marca a sociabilidade que se inscreve nas histórias sustentadas pelos distintos personagens no cinema e seus enredos.

O que pavimenta as histórias das personagens mulheres que aparecem nos filmes que serão analisados neste artigo são tentativas, formas e buscas das(os) cineastas de expressar, no quadro cinematográfico, as nuances de uma sociabilidade capitalista, patriarcal e opressora em territórios de fronteira ou de passagem por elas. Mais do que isso, é o foco na construção das intersubjetividades dessas personagens femininas que nos permite ver as diferentes expressões destas opressões. As mulheres, nesse sentido, terão uma centralidade fundamental na análise política das obras cinematográficas *Mulher do pai* (2017), de Cristiane Oliveira; *Pela janela* (2017), de Caroline Leone; *La patota* (2016), de Santiago Mitre; *Guarani* (2015), de Luis Zorraquín e *Pasajeras* (2021), de minha autoria.

Interessa-nos refletir sobre como essas obras cinematográficas articulam a apreensão das contradições da realidade de territórios de fronteira, dão forma a elas – a partir das especificidades da linguagem cinematográfica –, e oferecem elementos para a leitura da realidade concreta de uma sociedade de classes, onde se expressam todas as formas de exploração e opressões. Partimos da compreensão de que o conhecimento artístico e o conhecimento científico têm o mesmo objeto, que é a realidade objetiva, mas que cada um desses conhecimentos apreendem o real de formas distintas e é na articulação destes conhecimentos que tratamos de tecer esta reflexão entendendo o filme como uma forma artística e uma produção social.

Os filmes foram gravados nas últimas duas décadas nos territórios entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai e tem como centralidade a história de mulheres – adolescentes, jovens e adultas –, que são provocadas ao deslocamento territorial e afetivo diante de situações de violências de gênero que se manifestam em questões relacionadas à precarização do trabalho, na opressão às distintas expressões da sexualidade, a reprodução dos papéis sociais historicamente atribuídos às mulheres, quais sejam, da mulher predestinada ao casamento e à maternidade e aos cuidados da casa, dentre outras manifestações.

O filósofo Alain Badiou (2015), em seu texto “*O cinema como experimentação filosófica*”, nos apresenta uma pertinente formulação para pensar o papel do cinema como uma arte de massas, melhor dizendo, como uma arte capaz de apresentar novas sínteses a partir da leitura e da depuração da realidade. Nas palavras do autor: “A meu ver, o cinema provocou uma reviravolta, no centro da qual estava a criação de novas sínteses. Novas sínteses no tempo, novas sínteses entre as artes, novas sínteses de arte e não arte, novas sínteses nas operações de representação da moral. (BADIOU, 2015, p.53).

Alain Badiou (2015), ao entender o cinema como uma arte impura que demanda a depuração dos materiais da realidade, acrescenta que a arte cinematográfica parte do material dado da realidade, daquilo que pode ser chamado de “repertório contemporâneo das imagens”, reelaborando-o e criando essas novas sínteses. O autor cita, como exemplo, o excesso de imagens no cinema, com a presença marcante do automóvel, da pornografia, da figura do gângster, dos tiroteios, do folclore urbano, a corrupção, os ruídos, ou seja, tudo que compõe o imaginário social contemporâneo. Cabe ao cinema e aos cineastas aceitarem a complexidade infinita deste acúmulo de matéria-prima e tirar alguma pureza disso para a produção de novas sínteses. Isso significa dizer que, ao invés de refutar este excesso de matéria-prima da realidade, o cinema, desde sua gênese, visa transformar esse material, quiçá, transformar a própria realidade.

Para produzir essas novas sínteses no cinema, a partir da depuração dos materiais da realidade, as condições de fabricação são muitas e inteiramente singulares. Mobilizam-se recursos técnicos e materiais complexos e heterogêneos. Conforme descreve, ainda, o autor, “são necessários locações, cenários naturais ou construídos, espaços. Um texto, um roteiro, diálogos, ideias abstratas. E preciso dispor de corpos de atores e, num estágio posterior, de uma química e de um sistema eficiente e coordenado de aparelhos de montagem” (Badiou, 2015, p.67). É possível que o cinema, ao atingir uma síntese artística, revele este processo de reelaboração da matéria-prima ordinária a partir da luta que é o processo de depuração a que submete os seus materiais.

O intento com este trabalho, com isso, é entender o processo de depuração da matéria-prima, ou seja, das contradições da própria realidade das fronteiras territoriais e culturais, as manifestações de violência de gênero e sobre o processo de criação dos filmes para a elaboração das novas sínteses cinematográficas que tratem dos territórios e suas contradições, em diálogo com a história de personagens mulheres nos diferentes contextos de produção e nos contextos históricos que determinam a conformação destas fronteiras ao sul do nosso continente.

Ainda, no sentido de refletir o papel do cinema como meio de expressão e de reflexão, encontramos com Walter Benjamin (2012), no texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Benjamin afirma que é no interior de grandes períodos históricos que a forma de percepção das coletividades humanas pode se transformar, ao mesmo tempo que seu modo de reprodução da vida. O modo pela qual se organiza a percepção humana depende do meio em que ela se dá e não é ele apenas condicionado naturalmente, mas historicamente. O cinema não está deslocado deste condicionamento histórico e se constrói a partir de bases materiais e subjetivas que

atravessam determinados períodos onde ocorrem as novas elaborações sobre esta base concreta que constitui a reprodução da vida humana. E são as elaborações dos cineastas, nas contradições do tempo presente, que nos interessa analisar nestas diferentes filmografias.

Sergio Dias Branco em “O Trabalho das imagens, estudos sobre cinema e marxismo” (2020) nos convoca à compreensão de que “as obras de arte surgem no interior da teia de relações sociais, num determinado momento histórico, e como tal são também marcadas pelo conflito de classes quer na sua origem quer nas diversas interpretações e apropriações a que estão sujeitas” (2020, p.50). Por isso, é fundamental olharmos para a obra de arte, neste caso, para os filmes, e entendermos como a vida social os influencia e se reflete neles, pois, mesmo que os artistas possam recusar as influências havidas, será difícil refutá-las.

O pesquisador recorre aos estudos de Marx e Engels, especialmente na obra “Manuscritos econômico-filosóficos” de 1844, para sustentar o reconhecimento da arte como produção social, pois é da filosofia marxista que foram construídas ferramentas para compreendermos que, a existência de uma base objetiva e material - ao nos impor muitas determinações-, não exclui a configuração subjetiva das produções sociais. Para o autor,

A subjetividade embora não seja arbitrária nem desligada do concreto, é certamente o campo de atividade própria de caráter reativo, reflexivo e criativo. O marxismo e seu humanismo unem o conhecimento artístico ao conhecimento histórico, o valor da obra de arte ao processo da história. O valor cognitivo da arte não tem apenas, nem sobretudo, a ver com sua capacidade de representação, mas com o seu potencial de mostrar as percepções da humanidade sobre ela própria como ser histórico, mesmo não recorrendo à representação figurativa. (Dias Branco, 2020, p. 24-25)

A partir da compreensão do papel do cinema em mostrar as percepções da humanidade sobre ela própria, nos aproximamos das histórias dos filmes que aqui serão analisados com o intuito de perceber as determinações que configuram os esforços de representação e de formulação de um pensamento estético sobre os territórios de fronteira que manifestam a complexidade das relações históricas e sociais que marcam as obras. Ou seja, a partir da base material objetiva das filmografias, percebemos como o processo de produção de subjetividade, constitutivo do fazer artístico, nos convoca a outros pensamentos sobre as fronteiras no presente, com especial destaque para o processo de subjetivação das mulheres em deslocamento por estes territórios.

Podemos afirmar, com isso, que o cinema carrega em si determinações de classe, raça, gênero, sexualidade, dentre outras. Em especial, quando pensamos nas dimensões da ideologia, que é um problema ativado nas obras cinematográficas no domínio da representação, mas também na construção de um discurso sobre o mundo, com isso, na inscrição do mundo – ao se colocar como “natural” para os(as) espectadores(as) – pode se tornar inconsciente, do ponto de vista político, constituindo modos de enxergar o mundo que não correspondam a sua totalidade. É o caso dos discursos hegemônicos, os quais são apresentados pela mídia sobre os territórios de fronteira e que,

em sua maioria, associam estes territórios a imagens e imaginários de contravenção social, violência, contrabando, imigração indevida, entre outros estereótipos que, se, por um lado, carregam elementos constitutivos da realidade das fronteiras, por outro, não ampliam o espectro de entendimento da fronteira para além deste escopo da contravenção, não expressando outras dinâmicas sociais, culturais e políticas que podem alargar a compreensão desta realidade.

Ao falarmos do trabalho criativo e técnico que gera um filme, nos propomos a entender um grupo de relações muito mais complexas no que tange ao modo de produção cinematográfica e à expressão do pensamento sobre a forma como se escolhe narrar determinadas histórias, o tempo histórico no qual elas se inscrevem, como também naquilo que concerne às influências da reprodução da vida social.

O cinema e suas possíveis sínteses sobre as fronteiras territoriais

As fronteiras territoriais têm sido tema recorrente no cinema, entretanto, em nosso continente, as produções se concentram, majoritariamente, na fronteira entre o México e os Estados Unidos. É daquela fronteira que encontramos um longo debate teórico sobre as produções realizadas nestes territórios. Uma das principais pesquisadoras, com a qual travamos diálogo, é a professora da Universidade de San Diego, Norma Pietro Iglesias. Conforme a autora:

Las fronteras, como demarcaciones entre Estados Naciones, como límite simbólico entre culturas y personas diferentes, o como conjunto de experiencias a manera de tejido inter-subjetivo, han sido temas recurrentes en el cine mundial. Quizá la atracción está vinculada con la gran variedad de posibilidades que estas **locaciones, situaciones, condiciones e identidades** permiten especialmente para el desarrollo de **la trama, de los personajes y de la estética de la película**. (PIETRO-IGLESIAS, 2010, p.1, grifo nosso)

Além da expansão das possibilidades de distintos enredos, personagens e propostas estéticas que os territórios de fronteira tem oferecido à produção cinematográfica contemporânea, consideramos que o cinema é capaz de movimentar novas percepções sobre a realidade destes territórios, ou seja, se, em alguns momentos, utiliza-se somente da fronteira como locação, em outros casos, as condições de fronteira e as distintas identidades destes territórios são tematizadas nos filmes alargando o pensamento artístico e político sobre elas. O cinema, dessa maneira, tem contribuído para ampliarmos os conceitos e debates sobre a fronteira, partindo do espaço concreto territorial e físico, mas também revelando as fronteiras culturais e simbólicas, o que tem sido muito flagrante no cinema contemporâneo que tem se centrado na construção de narrativas a partir de situações cotidianas, histórias que se focam em elementos das identidades individuais e coletivas e menos nos grandes temas da nação, como é o próprio tema da fronteira territorial e seus conflitos políticos históricos, mesmo que eles possam estar no pano de fundo de algumas filmes.

Entendemos que o cinema, neste sentido, carrega em sua gênese a produção de novas sínteses, que perpassa a compreensão e a apropriação de diferentes temporalidades históricas e do

real, bem como intervém sobre o espaço; com isso, não só produz diferentes “tempos construídos”, mas também diferentes “espaços construídos” na relação com a própria geografia e com os deslocamentos de mulheres trabalhadoras por estes espaços geográficos.

É por esta perspectiva, de entender como o cinema se apropria do espaço geográfico, que tentamos ler, nas obras cinematográficas contemporâneas, realizadas em regiões de fronteiras, quais são as novas sínteses acerca destes territórios e as personagens em deslocamentos, que encontramos nos filmes: **Mulher do Pai** (2017), de Cristiane Oliveira; **Pela janela** (2017), de Caroline Leone; **La patota** (2016), de Santiago Mitre; **Guarani** (2015), de Luis Zorraquín; e **Pasajeras** (2021), produção própria.

Brevemente apresentados as obras e suas fronteiras. No filme *Mulher do Pai* (2017) da diretora e roteirista Cristina Oliveira conhecemos a história da adolescente Nalu que vive num pequeno povoado do interior do Rio Grande do Sul próximo da fronteira com o Uruguai. A adolescente tem que cuidar do pai cego a partir do momento que sua avó paterna morre. Com isso, pai e filha começam a se aproximar e conhecer-se mutuamente. A adolescente vive o dilema entre se deslocar para a capital gaúcha para estudar ou permanecer na pequena cidade onde vive. É neste momento da vida que ela começa a descobrir seus desejos e a própria sexualidade, no descompasso com o cuidado do pai que se impõe como uma nova realidade.

Já, na obra *Pela Janela* (2017), da diretora e roteirista Caroline Leone conhecemos a história da operária de São Paulo, Rosália. A trabalhadora é demitida do emprego de forma inesperada depois de trinta anos. Deprimida com esta nova realidade de uma mulher sem o cotidiano do trabalho fora de casa, ela é convidada pelo irmão para viajar de São Paulo até à cidade de Buenos Aires de carro. Neste percurso entre o Brasil e a Argentina, Rosália recomeça sua vida ao se confrontar com a força e a magnitude das águas das cataratas e o mundo desconhecido do outro lado da fronteira.

No filme *Guarani*, do diretor e roteirista Luiz Zorraquín, conhecemos a relação entre a adolescente Iara e o avô Atílio. Ambos vivem com a família numa pequena casa em frente ao grande Rio Paraná no Paraguai. Iara ajuda o avô na lida das atividades com a pescaria, no entanto, o avô gostaria de ter um neto homem para lhe auxiliar, visto que, cabe as mulheres da família o trabalho doméstico e a maternidade. Iara, no entanto, não se reconhece naquela realidade das mulheres da casa e tensiona esta condição. Ao lado do avô, eles viajam juntos até à cidade de Buenos Aires para encontrar a mãe de Iara que migrou há alguns anos para a capital.

O filme *Pasajeras* (2021), trata da vida de diversas mulheres da fronteira que trabalham com transporte de mercadorias entre um país e outro, além de várias outras atividades que acumulam no decorrer dos dias. Acompanhamos no filme as travessias das personagens Soledad, Maria, Felícia e Suzy. Mulheres paraguaias, brasileiras, indígenas makás que, ao cruzar a fronteira, carregam mercadorias, artesanatos e vários conflitos que compõe suas dinâmicas de vida em família e na sociedade em geral neste território da fronteira entre Brasil e Paraguai.

Mulheres, Mujeres, kuñas² e seus deslocamentos territoriais e afetivos no cinema

A narrativa fílmica, sendo uma construção discursiva e um produto social, carrega em si diferentes expressões de corpos que os definem ou definiram no percurso histórico das imagens. Como o território físico das fronteiras, o idioma e seus enviesamentos, também o pensamento sobre a representação dos corpos femininos na linguagem cinematográfica, é um campo de disputas ideológicas, políticas e estéticas, que permeiam as questões de classe, raça, gênero e sexualidade.

Sabemos hoje que, desde o início da produção das imagens no cinema, já contávamos com a cineasta Alice Guy-Blanchés, por exemplo, colocando as mãos em uma câmera e assumindo o protagonismo na construção do cinema de ficção, tendo apresentado, em suas obras, importantes questões sobre a realidade do seu tempo que seguem sendo contradições do tempo presente, como é o caso da produção do filme ‘As consequências do feminismo’ (1906)⁴ que a partir do humor, a cineasta refletia a inversão dos papéis de sexo no cotidiano. Mas a cineasta Alice Guy-Blanché foi apagada por décadas da história do cinema mundial e, junto com ela, foram muitas outras mulheres invisibilizadas ou que não puderam acessar este campo da direção cinematográfica, em especial.

Segundo a autora Ana Maria Veiga (2019), a década de 1970 foi um momento privilegiado para que a crítica feminista reivindicasse, juntamente com os movimentos de mulheres, o reposicionamento do papel das mulheres nas produções fílmicas. Por um lado, dando destaque para outras formas de representação das personagens femininas, mas também, no que diz respeito às mulheres pegando na câmera e fazendo seus próprios filmes. É neste período que se organizaram os diferentes movimentos de “cinema de mulheres” no bojo das lutas do movimento feminista pelo mundo. Conforme a autora:

A década de 1970 foi fundamental para a história dos movimentos feministas e de mulheres, que se viram representados no campo da produção fílmica pela idéia e pela prática de um ‘cinema de mulheres’ (films des femmes, women’s cinema, cine de mujeres). Foi nesses anos que grande parte das jovens cineastas que tiveram acesso ao domínio das câmeras passou a colocar em nossa cena subjetividades diversas, que dialogavam com aquilo que era então denominado a ‘condição feminina’. (VEIGA, 2019, p. 261-262)⁵

No entanto, o movimento de luta pela emancipação das mulheres e também por outro pensamento sobre suas representações no cinema não se iniciou necessariamente no Ocidente. O livro “Cinema soviético de mulheres” (2021), organizado por Marina Cavalcanti Tedesco e por Thais Carvalho Senna, traz diferentes abordagens sobre o papel central da Revolução Russa de 1917, que colocou em outro patamar o debate sobre o papel da mulher na sociedade, com isso, encorajando mulheres cineastas a realizarem esta reflexão também no cinema. É o caso da cineasta

soviética Esfir Chub que a partir do trabalho de montagem de materiais de arquivo, esteve ao lado do cineasta Eisentein, e contribuiu sobremaneira para a teoria e a prática da montagem cinematográfica naquele período.

O artigo “Mulheres, projeto não realizado de Esfir Chub” (2021), de Marina Tedesco, revela o esforço da cineasta Esfir Chub em propor um roteiro que articularia, na realização e na montagem, o papel da mulher na nova sociedade socialista. Já, Thais Carvalho Senna, em seu texto “Entre a antiga e a nova mulher: uma análise de As babas de Riazan” (1927), da diretora soviética Baby Riazanskie, reforça o papel das cineastas soviéticas em pensar a “nova mulher”, nascida a partir das transformações da pós-Revolução de outubro de 1917. Em outras palavras, os temas sobre as condições de vida das mulheres na sociedade patriarcal-capitalista e a forma como as mulheres aparecem no quadro cinematográfico nos acompanham desde o início da história do próprio cinema. Em ambos os casos, permanecem as estruturas que se sustentam nas diversas formas de exploração e de opressão e que se fortalecem em imagens e imaginários estereotipados.

O cinema, nesse sentido, tem sido uma das áreas mais importantes a debater a representação das mulheres nas artes, com destaque para a cineasta e feminista Laura Mulvey que, também nos anos de 1970, articulou feminismo, marxismo e psicanálise. No texto “Visual pleasure and narrative cinema” (1989), a autora buscou, na teoria psicanalítica, os fundamentos para uma profunda crítica da imagem, sobretudo daquela produzida no contexto do cinema hollywoodiano, como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. Para a autora, a teoria psicanalítica é utilizada como uma “arma política” para desmascarar as formas como “o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema” (MULVEY, 1989. p.14). Este texto serviu - mesmo tendo sido atualizado diversas vezes pela própria autora-, como material fundante do pensamento feminista e sua articulação com o campo das artes.

No artigo inaugural, Mulvey (1989) faz uso de conceitos freudianos, dentre eles, a escopofilia, o voyeurismo, o complexo de castração, o narcisismo e, especialmente, o fetichismo. A autora se propõe a entender qual seria o mecanismo de prazer do cinema narrativo de ficção e como poderia ser destruído este mecanismo e a produção de uma “nova linguagem do desejo”. Para Mulvey, as posições masculina e feminina e a divisão heterossexista, baseada na concepção do ativo e passivo, significam entender que o homem é o olhar e a mulher é a imagem. Mulvey (1989) formula na época que o inconsciente masculino apresenta dois caminhos para escapar dessa necessidade de castração, colocando a mulher em uma posição de desvalorização, de uma pessoa que deve ser salva ou punida, ou, na perspectiva da negação da castração, substituindo ou transformando a figura feminina pelo fetiche.

Já, em seu artigo posterior, “Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema” (1999), a autora apresenta duas novas questões para análise, quais sejam, a mulher como espectadora das imagens e a personagem feminina como centro da narrativa. No artigo, que tem como foco a análise do filme *Duel in the Sun* (1946), e na ambiguidade da heroína feminina, os pressupostos

centrais do texto inaugural são mantidos. Mas, neste caso, a autora tematiza a mulher na audiência e aprofunda a compreensão de que o olhar masculino, mais do que o “olhar do homem”, representa uma posição. Neste caso, quando a autora se propõe a questionar o “olhar masculino”, ela está falando da masculinização da posição do espectador, sendo assim, da masculinidade como ponto de vista e, com isso, a mulher na posição de espectadora, muitas vezes, assumindo o lugar masculino do olhar e do prazer, reelaborando o que, para a psicanálise, é o aspecto perdido de sua sexualidade, em outras palavras, a fase ativa, fálica e pré-simbólica da vida sexual.

Outra abordagem importante que tensionou a construção das personagens femininas nas histórias aparece no texto “The heroine’s journey” (1990), da escritora e psicóloga Maureen Murdock, que foi a primeira autora a trazer uma visão alternativa para a “Jornada do herói” (1949), de Joseph Campbell. Murdock discordava da ideia de Campbell, em que “As mulheres não precisam fazer a jornada. Em toda a tradição mitológica, a mulher está lá. Tudo o que ela tem a fazer é perceber que ela é o lugar que as pessoas estão tentando chegar” (CAMPBELL, 1981).

Por conta desta discordância, Murdock criou a “Jornada da heroína” (1990). Em sua proposta, a autora faz uma revisão do modelo de Campbell (1949), pelo ponto de vista da mulher, ou seja, ela vai dissecando diversas formas de representação da mulher nas narrativas ficcionais. Chega, então, à síntese de que a personagem feminina não deve seguir um objetivo restrito, como na jornada do herói, masculino, mas avança às voltas com uma estrutura mais circular, onde a narrativa é composta por círculos no entorno das personagens, ou seja, não é um arco definido para resgatar um ideal específico, por exemplo, o “resgate de um soldado” ou a necessidade de “desenterrar ouro”, mas é um arco dramático que vai se montando aos poucos e na interação com outros círculos narrativos, isso significa dizer, com uma complexidade de motivos da personagem que a tornam uma jornada mais dialética e, quem sabe, menos maniqueísta.

Dialogamos ainda com as contribuições teórico-práticas da pesquisadora mexicana Glória Anzaldúa que, a partir de diversas publicações, expressou a relação entre fronteira física, classe, sexualidade, raça e outras formas de opressões que são latentes nas realidades fronteiriças, em especial, na fronteira em que ela viveu, entre o México e os Estados Unidos. A relação entre territórios de fronteira e a condição das mulheres perpassa por indagações relacionadas à violência sexual, ao tráfico de pessoas, à prostituição, ao trabalho informal, à migração (seja ela legal ou ilegal), e a outras dimensões que balizam situação de exploração e opressão. Há vários trabalhos que abordam essas dimensões tanto no sentido de denúncia quanto no sentido de problematizar esta condição nas artes. Gloria Anzaldúa, mulher mestiça chicana é uma dessas referências teóricas que, desde sua práxis, tem tensionado este lugar e reivindicado outra forma de existência e resistência, conforme ela menciona:

Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam

privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra. Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entrelugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade. (ANZALDÚA apud COSTA e ÁVILA, 2005, p. 691)

O tema das fronteiras sempre esteve presente na vida de Anzaldúa. Isso é muito visível em seus escritos, dentre eles, destacamos “This Bridge called my back: writings by radical women of color” (1983), “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo” (2000) e “Borderlands/La Frontera: the new mestiza” (2012). A partir de suas formulações, ela não trata apenas da fronteira territorial entre o México e os Estados Unidos, local onde viveu, mas utilizou dessa tensão, ‘situação de fronteira’, para se entender e se posicionar, articulando os conflitos entre território, cor, sexualidade e identidades, com isso, reposicionando o seu lugar no mundo e de suas reflexões. São nesses termos que ela constrói suas formulações, a partir de uma perspectiva cultural e política, isso quer dizer que Anzaldúa utiliza a fronteira como marca simbólica e emocional, por meio da qual, é possível apreender a complexa experiência de uma pessoa mestiça.

O pensamento interdisciplinar sobre as fronteiras é fundamental para Anzaldúa a fim de dar sentido a novas elaborações sobre a teoria da identidade, já que a fronteira tanto na perspectiva geográfica quanto da construção de identidades integra sua vida, seu trabalho e sua relação com o mundo. A fronteira é, nesse sentido, para a autora, geográfica, identitária e metafórica, provocando um caráter híbrido e dinâmico, que é fundamental para entendê-la como local de mudança e de revisão dos elementos contraditórios que a compõem, versando, assim, sobre os limites e os encontros entre nações, pessoas e culturas.

Podemos perceber, nos filmes em análise, que a fronteira física, que delimita e marca o início ou fim de um país, está colocada como pano de fundo das histórias, sendo reivindicada, por um lado, como espaço territorial para situar melhor os conflitos sociais, econômicos e culturais que atravessam a vida das personagens, como é o caso dos filmes *La patota* (2016) e *Pasajeras* (2021). De outro modo, é apenas atravessada pelas personagens, sem necessariamente delimitar ou impedir suas passagens, entretanto, permeiam suas reflexões e seus deslocamentos afetivos, como é o caso do filme *Pela janela* (2017), quando a personagem Rosália é tocada pelas Cataratas do Iguazu, ou então, no caso do filme *Guarani* (2015), quando, depois da fronteira entre o Paraguai e a Argentina, Iara e seu avô Atílio iniciam um processo de maior cumplicidade. Ainda, na obra *Mulher do Pai*, na qual a adolescente Nalu depois de visitar a fronteira com o Uruguai, junto com sua professora e o pai, entende que há uma nova mulher ‘ocupando’ este lugar da mãe ausente e com isso, começa seu processo de deslocamento do local onde nasceu.

Na nossa compreensão, são as fronteiras culturais que se manifestam de forma mais explícita nos textos fílmicos e na relação de vida das personagens que, em regiões de fronteiras

territoriais, iniciam algum processo de deslocamento afetivo, ou seja, é nestes espaços geográficos, a partir do encontro com suas paisagens e as diferentes percepções sobre elas, que “algo novo e diferente” surge, representando um disparador de mudanças na vida das mulheres em deslocamento.

Que imagens, imaginários e realidades nos provocam as personagens mulheres nos filmes realizados entrefronteiras?

Todas as personagens dos filmes em análise, empreendem algum tipo de deslocamento. O deslocamento territorial é central em todos os casos, pois a passagem entre um país e outro acontece em todas as histórias, mesmo que de diferentes formas e motivações. Algumas personagens realizam um deslocamento cotidiano por viverem na fronteira, outras apenas cruzam a fronteira quando motivadas por uma viagem. No entanto, esses deslocamentos territoriais vêm acompanhados de deslocamentos afetivos que perpassam, entre outros temas, as questões históricas de opressão de gênero, conflitos geracionais, nuances sobre a sexualidade na adolescência, a maternidade, a ausência de uma mãe, etc. São filmes que nos apresentam várias possibilidades de pensar a diversidade das realidades de mulheres latino-americanas nestes territórios ao sul.

Quando iniciamos a pesquisa do filme *Pasajeras* (2021), queríamos trazer à tona a condição das mulheres trabalhadoras entre a Argentina, o Brasil e o Paraguai. Este interesse nasceu da percepção que tivemos, durante a graduação e o mestrado, nos deslocando e realizando trabalho de campo entre estes vários países. A realidade que encontramos nestes territórios é de uma forte economia informal que literalmente é “carregada nos ombros e nas costas” de mulheres trabalhadoras, mais conhecidas como “*paseras*”, “*formigas*”, “*laranjas*”, etc. Mesmo que os homens também possam desempenhar estes papéis e atravessar a fronteira transportando mercadorias, sempre nos chamou a atenção o maior quantitativo de mulheres trabalhadoras informais nessas regiões.

A primeira personagem que conhecemos foi Soledad Barret que é uma mulher paraguaia, comerciante, bailarina e professora de dança. Soledad unia dois mundos importantes para pensar na construção dos diversos papéis assumidos pelas mulheres nesta região específica: a jornada constituída pela relação com o comércio de fronteira, bem como, o trabalho como bailarina. Soledad, igualmente, é professora de dança tradicional paraguaia na Ciudad del Leste, onde ensina meninas e jovens a dança típica paraguaia, como a “*danza de las botellas*”, quando as bailarinas podem dançar com até sete garrafas sobre a cabeça usando longos vestidos tradicionais.

Soledad cruza a fronteira todos os dias, de diversas formas, mas, mais do que isso, ela representa a expressão concreta de uma dupla jornada de trabalho que é recorrente na vida das mulheres trabalhadoras no continente. Soledad também é mãe e cuida da casa onde vive com a filha, com o marido e a mãe.

Já Dona Maria, conhecemos por meio da sua filha taxista, Cleide, que faz parte de um universo expressivo de mulheres taxistas na cidade de Foz do Iguaçu. Maria é “*pasera*” há trinta

anos, desde que chegou em Foz do Iguaçu para trabalhar. Destacamos o encontro com as personagens mulheres do filme *Pasajeras* (2021), porque todas elas nos ajudam a montar este quebra-cabeças de contradições e de “situações de fronteira” que são o terreno fértil para a construção de imagens e de imaginários para o cinema e que podem contribuir também para a compreensão dos conflitos que se colocam nos outros filmes, sem necessariamente eles estarem assentados na mesma perspectiva do espaço territorial, mas que são amalgamados a partir das histórias das personagens femininas que se cruzam de alguma forma, seja pela precarização do mundo do trabalho ou elas relações intrafamiliares e os papéis de gênero assumidos.

No entanto, a proposta do filme *Pasajeras* (2021), sempre foi extrapolar os limites da representação de uma vida marcada por essas violências, pobreza, ilegalidade, por mais que esses também elementos estruturantes da vida dessas mulheres. Nos deslocamos, com isso, para uma abordagem que expressasse as relações intrafamiliares, a vida comunitária no bairro, as relações solidárias entre as famílias, etc. Neste sentido, a ideia era complexificar essa representação da jornada dessas mulheres que além de serem pasajeras, mães, donas de casa (Imagens, abaixo) que carregam mercadorias todos os dias também carregam sonhos, ensejos de uma vida mais justa, carregam desejos de emancipação, mesmo que estes não estejam tão explicitamente colocados em seus discursos e relatos.

Figuras 1. Frames do filme *Pasajeras* (2021)



Direção de fotografia de Luciana Baseggio.

No filme *Mulher do pai* (2017) encontramos-nos com a adolescente Nalu que está diante da principal decisão da sua vida; a de permanecer no povoado junto ao pai cego ou, então, migrar para a capital do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e seguir seus estudos acompanhando sua melhor amiga. Na obra, a diretora Cristiane Oliveira busca elementos que compõem uma realidade social marcada pelo patriarcado e pelo machismo, por isso, a escolha pelo isolamento de uma pequena Vila rural no Pampa. Temos a presença de um pai que pouco conhece e dialoga com a filha, ao passo que Nalu vai descobrindo sua sexualidade e seus desejos, ao iniciar uma relação com um jovem uruguaio. A distância entre pai e filha é algo central no filme e que, aos poucos, vai diminuindo, o que gerou, inclusive, por parte do público conservador do sul do Brasil, um grande incômodo, pois consideram que, no filme aconteceu um incesto, devido ao fato de pai e filha começarem a se tocar, se conhecer e, com isso, a ter maior intimidade.



Figura 1 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017)

Direção de fotografia de Heloisa Passos

As duas imagens acima são um exemplo nítido da relação entre pai e filha no filme. Na primeira imagem, a porta da casa separa os dois, logo após a morte da avó. São duas pessoas estranhas e distantes que terão que aprender a conviver. Este enquadramento é uma característica da fotografia de Heloisa Passos que demarca bem esse distanciamento de pai e filha por meio destes subterfúgios, de enquadrá-los de forma distanciada, entremeados por portas e janelas. Já na segunda imagem, o pai cego toca no rosto da filha pela primeira vez na vida de ambos e, com isso, consegue reconhecer os traços da mãe de Nalu que morreu no parto.

A ambientação da história de Nalu e do pai na Vila São Sebastião agrega muito significado ao enredo, visto que se trata de uma região isolada no Pampa, onde ainda é possível encontrar a figura mítica do gaúcho, homem do campo que lida com gado e que se desloca sobre um cavalo. Conforme relata a diretora Cristiane Oliveira (2020), o filme *Mulher do pai* (2017) nasceu da sua vontade de falar sobre uma aproximação de pai e filha:

Essa relação da mulher com o pai que é sempre essa primeira referência masculina tem a ver com a minha experiência de ter crescido no Rio Grande do Sul que sempre me trouxe uma sensação de uma cultura comum foco muito grande na figura masculina. Não só do folclore, dessa imagem do gaúcho que é um folclore inventado, criado e formalizado. (...) Depois a gente vai crescendo e vai entendendo de onde vem as coisas e a gente sente como a mulher é muito vista em função do homem em diversas situações e como na própria adolescência como a relação com o homem é muito definidora de um grupo. (OLIVEIRA, 2020. Entrevista concedida para o programa Charlas Fronteiriças)⁶

A partir da compreensão das questões centrais que moviam a história da personagem principal do filme *Mulher do pai* (2017), Cristiane Oliveira decidiu deslocar a história para a região da fronteira, por entender que ali era um espaço geográfico propício para investigar como ainda hoje se manifesta essa cultura gaúcha, centrada na figura masculina, e, por isso, bastante opressora para as mulheres.

Cristiane Oliveira não desejava fazer um filme centrado em uma personagem, ou seja, com um roteiro que não permitisse mudanças na personagem principal, podendo ser mudanças afetivas ou mudanças em seus itinerários. Ao contrário, a diretora teve contato com o trabalho de Maureen Murdock (1990) que apresenta as diversas contradições das formas de representação da mulher nas

narrativas ficcionais e, com isso, a personagem não precisa necessariamente seguir um objetivo restrito, mas pode avançar com uma estrutura mais circular.

São muitas tensões que permeiam a vida da adolescente Nalu, dentre elas, a percepção da sua sexualidade, a presença da sua professora de artes que passa a ocupar o papel de companheira do pai e, com isso, o lugar da mãe que sempre esteve ausente durante toda sua vida. Ainda, a necessidade de decidir deixar a Vila São Sebastião e partir para a capital, por fim, o desaparecimento do jovem uruguaio que, depois de ter uma breve relação com ela, foi embora da vila sem se despedir ou dar notícias.

Todas essas tensões e conflitos íntimos e sociais são assentados neste espaço geográfico de fronteira, próximo do Uruguai, que prefiguram diante das várias fronteiras impostas pelas diferenças geracionais e de gênero entre pai e filha. Melhor dizendo, são essas dimensões de fronteira, na perspectiva territorial, cultural e simbólica, que se impõem na vida de Nalu fazendo com que ela possa, no decorrer da sua jornada circular, ir aos poucos descobrindo sua própria identidade que, por certo, não será definitiva.

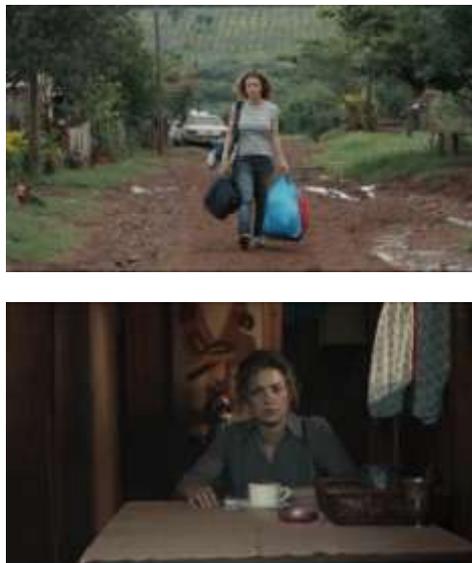
No filme *La patota* (2016), Paulina decide voltar de Buenos Aires para o interior do país, mais precisamente para a cidade de Posadas que está localizada em frente a cidade de Encarnación, no Paraguai. Logo no início do filme, o pai de Paulina julga sua decisão, o que para ele corresponderia a “fantasias românticas de una mochilera”. A jovem advogada responde ao pai o chamando de “dogmático, conservador, reacionário, classista y elitista”. Ambos durante a discussão defendem os papéis assumidos na região. O pai de Paulina é o juiz da província de Misiones e, na perspectiva dele, sua atuação impede que o governador avance com o processo de militarização da fronteira, inclusive, com a possível deportação de muitos migrantes que são alunos de Paulina na escola rural. Paulina, mesmo diante do questionamento do pai - que a considera super qualificada para a tarefa na escola-, acredita que é fundamental estar no chão da sala de aula e colaborar para implementar o projeto de direitos humanos com os jovens da região.

A divergência entre pai e filha se acentuará durante o filme, em especial, quando Paulina é vítima de um estupro coletivo por parte de seus estudantes que a confundem com outra mulher, a Vivi, ex-namorada de um dos rapazes. Paulina, mesmo reconhecendo seus agressores, decide não denunciar os jovens paraguaios, pois antes gostaria de entender os motivos que os levaram a tal ato de violência. A advogada considera que a justiça institucional não respeita o direito das pessoas, em especial, pessoas pobres. A situação se agrava quando a personagem descobre que está grávida e decide não abortar o bebê, contrariando mais uma vez o pai que lhe garante todas as condições econômicas e o apoio psicológico para tal. Mais um tema candente à condição da vida das mulheres é abordado, o direito aborto relacionado exclusivamente as mulheres com situação econômica favorável.

Paulina empreende sozinha uma jornada para entender os motivos que levaram aqueles jovens a estuprá-la. Ela procura o rapaz responsável pela ação. O jovem é um trabalhador paraguaio de uma madeireira da região. Essa “jornada” solitária leva Paulina a ocupar o centro do quadro cinematográfico do filme. Ou seja, a vemos, de forma mais frequente e solitária no centro da imagem, tanto em

momentos de deslocamento pelo bairro periférico onde decide viver com a amiga e colega Laura, ainda em diversas cenas que a personagem está introspectiva e em silêncio (figura 3, abaixo).

Figura 3 - Frames do filme "La patota" (2016)



Direção de fotografia de Gustavo Biazzi

Paulina assume o centro do quadro, assim como assume a responsabilidade sobre suas decisões, pela não acusação dos jovens, pela não realização de um aborto, pelo fim do relacionamento com seu namorado e, ainda, pela recusa em identificar os jovens estupradores. Essa jornada materializou a distância do seu pai, já que ele se mostrou profundamente inconformado diante das decisões da filha.

O filme apresenta várias contradições daquela região, desde os questionamentos de Paulina quanto ao papel da abordagem da violência da polícia, a partir da lógica do punitivismo. A violência a que estão submetidas as mulheres, considerando que, além de Paulina, a personagem Vivi foi vítima de estupro, realizado por um tio dela, quando ela tinha 14 anos de idade. Além disso, é num diálogo com a tia de Paulina que vemos a reflexão sobre o avanço das plantações de pinus na região, o que mudou a paisagem e intensificou a depredação da natureza restringindo a presença da Selva Misioneira no local e intensificando, assim, a presença das madeireiras onde a mão de obra dos migrantes paraguaios é absorvida por condições precárias.

No filme apresentam-se duas formas de representar a história de Paulina. A primeira é a relação de conflito entre pai e filha que, em muitos momentos, repete a perspectiva do tensionamento numa estrutura de plano e contraplano que sempre mantém pai e filha no quadro, um fazendo referência à presença do outro (Figura 4, abaixo). Ou, ainda, os dois estando no mesmo quadro, um em frente ao outro, nitidamente numa postura de enfrentamento, em breves momentos de acolhimento.



Figura 4 – Frame do filme *La patota* (2016)

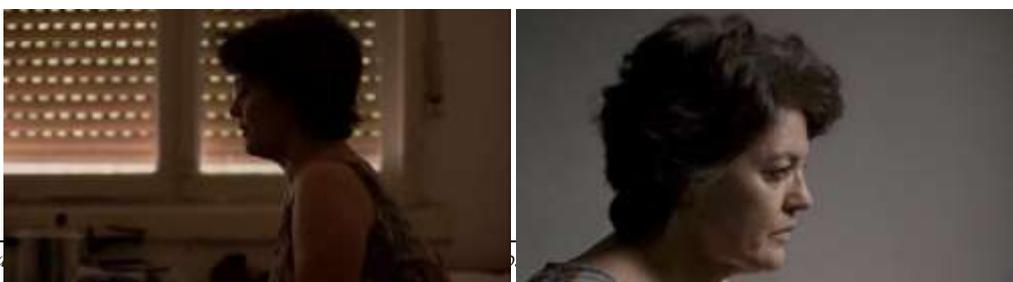
Direção de fotografia de Gustavo Biazzi

As especificidades da linguagem cinematográfica nos ajudam a intensificar as tensões intrínsecas ao enredo e a relação entre os personagens. Ao mesmo tempo, as fronteiras culturais, de gênero e geracional são fundamentais no desenrolar da história. Mais uma vez temos um final da obra em aberto, não sendo previsível o destino da personagem Paulina. Temos apontamentos que partem de suas decisões, sempre relacionadas com o seu contato com as demais histórias, as quais se apresentam paralelas, sejam estas histórias das mulheres que encontra na jornada, seja aquela do pai ou, ainda, a história dos jovens agressores.

Já, Rosália é uma mulher de mais de cinquenta anos que todos os dias cumpre a mesma rotina. Ela coordena a equipe de trabalho para atingir as metas de produção numa fábrica de reatores em São Paulo. Depois, no retorno à casa, lava roupas, as estende no varal e faz o jantar, enquanto seu irmão coloca a mesa. Logo após o jantar, em seu quarto, com luz baixa, ela faz um bordado, enquanto o irmão, no quarto ao lado, assiste televisão. O filme *Pela janela* (2017), de imediato, consegue nos capturar para a compreensão de que todos os dias da operária Rosália são exatamente assim.

O despertador toca cedo, ela se senta na lateral da cama e abre a janela. Esse despertar da cama sempre está carregado por um cansaço e pela cabeça cabisbaixa de Rosália. Na cozinha, ela prepara o café e a marmitta que vai levar para o trabalho, enquanto escuta músicas no rádio. Mais uma vez, temos a sensação de que todos os dias a mulher segue estes mesmos rituais. A escolha dos enquadramentos é reiterada no filme. A câmera se posiciona a um ângulo de 90 graus da personagem, enquadrando-a a partir da contraluz da janela ou, então, mesmo quando a cama não está posicionada em frente a janela, o rosto de Rosália é iluminado pela luz que entra da janela, como é o caso da cena em que ela e o irmão se hospedam em um hotel na fronteira. (Sequência de imagens, abaixo)

Figura 5 - Frames do filme "Pela janela" (2017)



Direção de fotografia de Claudio Leone

A história de Rosália, no filme *Pela Janela* (2017), traz questões importantes, como a dupla jornada de trabalho realizada por esta mulher, fora de casa e depois nos afazeres domésticos. Rosália não tem marido ou filho(s), mas é de responsabilidade dela o cuidado da casa que divide com o irmão. Ao mesmo tempo, descobrimos no desenrolar do enredo, que ela foi responsável por cuidar da mãe até sua morte.

Rosália se sente “velha” e o tema da idade também aparece no filme. Nota-se, ainda, a perspectiva de uma vida solitária, dedicada ao cuidado: o cuidado com as metas a serem cumpridas na fábrica, o cuidado com a casa, com a mãe e o irmão. Nesta solidão que habita os dias de Rosália, talvez, ela se cuide pouco. Essa questão fica mais nítida durante a viagem realizada na trama. A primeira mudança no seu “estado de espírito” e no seu humor se dá logo depois da forte emoção de conhecer a exuberância das Cataratas do Iguaçu, quando Rosália troca o seu medo da viagem por lágrimas e risos junto ao irmão. Depois, já no percurso até Buenos Aires, eles vão se encontrando com grupos de pessoas idosas daquele país em diversas confraternizações. Música, dança e a sociabilidade coletiva chamam a atenção de Rosália que no início se sente muito desconfortável, seja pela sua dificuldade de compreensão do espanhol, mas também por identificar que se trata de um tipo de socialização, no qual ela não estava acostumada.

Outra marca muito presente na forma de enquadrar a personagem Rosália é ela de costas no quadro cinematográfico, quando a câmera está a 180 graus do rosto da personagem. Ou, ainda, em diversas cenas, onde ela aparece com seu rosto invertido, em reflexos na água (do tanque de reatores; do tanque em casa; ou na bancada da lanchonete ainda em São Paulo). (Figura 6, abaixo).



Figura 6 - Frames do filme “Pela Janela” (2017)

Direção de fotografia de Claudio Leone

Rosália, uma mulher quieta, solitária, que se considera “velha” e nos parece sempre se esconder da frontalidade da lente do diretor de fotografia Cláudio Leone. Seu rosto mais brando começa a ser centro da imagem, quando ela já está na Argentina e passa a ter uma outra atitude diante da vida, percorrendo as ruas da capital argentina sozinha, conversando com a mulher mais jovem de Misiones e

seus filhos na pousada, participando de uma festa de aniversário de uma mulher mais idosa, onde a música é marcante no ambiente.

Temas como a solidão da mulher, a dedicação aos diferentes tipos de cuidado, a dupla jornada de trabalho e a falta de socialização para além do mundo do trabalho se constituem como elementos que evocam algumas das questões que marcam o texto fílmico de *Pela janela* (2017) e nos traz novas percepções sobre este emaranhado de histórias latino-americanas no filme que, mais uma vez, se configuram como narrativas que atravessam fronteiras físicas, culturais e simbólicas.

No filme *Guarani* (2015), o avô Atílio e sua neta Iara, ao se deslocarem juntos pelo Rio Paraná, começam uma jornada que os aproxima e os coloca, lado a lado, no quadro cinematográfico (Imagens abaixo). Antes desta viagem, foram muitos os enfrentamentos entre os dois. A adolescente ajudava todos os dias o avô no trabalho de pesca e transporte pelo Rio Paraná, mas ele considerava que isso era um tipo de trabalho para homens e carregava a frustração de não ter nenhum neto homem. Ele vivia rodeado de mulheres, na sua casa simples, localizada na beira do Rio.

O avô é profundamente arraigado nas tradições da cultura do Paraguai, por um lado, pela marcante expressão do machismo presente na divisão sexual do trabalho; por outro lado, pela necessidade de afirmar o guarani como a principal língua falada em sua casa. Iara, no entanto, é de uma outra geração, gosta de escutar *rock'roll* em seu *walkman* enquanto se desloca de bicicleta pela vila e dialoga com as pessoas que encontra se expressando muito bem entre o guarani, o espanhol e oportunhol.

Iara tem sua vida marcada pela ausência da mãe que migrou para Buenos Aires atrás de emprego. Ao receber a notícia de que sua mãe estaria grávida e ela teria um novo irmão, Iara chorou sozinha no banheiro de casa. Mas não esperava, no entanto, que seu avô decidiria viajar com ela, pelo Rio Paraná, para buscar seu neto homem. Atílio acreditava que o menino deveria nascer no Paraguai e pretendia ensiná-lo a trabalhar no rio, como todos os outros homens da vila de pescadores onde moravam.

Figura 7 - Frames do filme "Guarani" (2015)





Direção de fotografia de Diego de Garay

Os debates teóricos-práticos que pavimentam às lutas das mulheres trabalhadoras: nossas lentes sobre o cinema e as mulheres no quadro cinematográfico

Conforme a pesquisadora Menara Guizardi, em seu texto “Las Mujeres y las regiones fronterizas latino-americanas. Movilidades, violências y agencias” (2020)⁷, ao tratarmos da relação entre mulheres e regiões de fronteiras, temos que recuperar algumas definições mais gerais das dinâmicas de circulação nesses territórios, pois as fronteiras são regiões complexas, heterogêneas e com uma diversidade constitutiva que seria um equívoco defini-las da mesma forma. No entanto, há algumas questões que permeiam, segundo a pesquisadora, a especificidade estruturante desses territórios, quais sejam:

Primero, estas áreas suelen ser poco o mal conocidas desde los centros de decisión de cada país. La concentración del poder político en ciudades o regiones por lo general alejadas de las fronteras configura estas últimas como zonas periféricas. Sus demandas, necesidades y particularidades son, en el mejor de los casos, mal interpretadas, y en el peor (y más frecuente), **ignoradas desde los centros de decisión nacionales.** (...) Segundo, las disputas territoriales, económicas, políticas y sociales entre naciones colindantes afloran en las relaciones cotidianas en las fronteras y son parte constitutiva del modo de vida, de las identidades y de los procesos de producción y reproducción social. El día a día de quien habita en estos territorios depende de la movilidad constante entre espacios nacionales. **La intensidad de estas movilidades se configura de manera específica en cada frontera y entre diferentes grupos sociales.** (GUIZARDI, 2020, p. 73-74, grifo nosso)

Ao mesmo tempo em que essas regiões são invisibilizadas pelas políticas nacionais, em especial, os serviços públicos disponíveis para atender às necessidades básicas da população, é correto afirmar que nestes territórios encontramos maior presença militar estatal. Para a pesquisadora Guizardi (2020), isso tem implicações para a mobilidade das mulheres, visto que são elas que se encarregam de resolver questões familiares, principalmente, no tocante às necessidades de proteção social, como as demandas relacionadas com saúde, documentação, educação e mesmo em relação ao trabalho informal. Acrescenta a autora:

Así, las relaciones se van ajustando dinámicamente y los contactos entre unos y otros van cruzan - do los límites entre cercanía y distancia, legalidad e ilegalidad, formalidad e informalidad, pertenencia y desarraigo. Consecuentemente, las identidades en estos territorios suelen ser camaleónicas: se adaptan a las circunstancias e interacciones, mientras las diferenciaciones culturales (menos fluidas que las identidades) parecen volver una y otra vez a las disputas nacionales. (GUIZARDI, 2020, p. 74)

As formulações da pesquisadora Menara Guizardi (2020), que integra o grupo de pesquisa interdisciplinar latino-americano “Mujeres & Fronteras”, nos ajudam a entender as dinâmicas sociais e culturais que perpassam e complexificam esses territórios de fronteiras na América Latina e, com isso, alargam as possibilidades de interpretação da realidade e como as histórias do cinema, a partir das personagens mulheres, podem imprimir, em suas histórias documentais ou ficcionais, alguns destes conflitos. A partir do que nos pontua a autora, é possível materializarmos essas questões da mobilidade, da ausência das políticas públicas nestes territórios à parte, em especial, nos filmes *La Patota* (2016), *Guarani* (2015), *Mulher do Pai* (2017), e ainda, centralmente no filme *Pasajeras* (2021).

A questão das tensões territoriais relacionadas à perspectiva de gênero, seja pela presença do pai ou avô mais conservadores e arraigados ou pela presença de um espaço territorial marcado pelo machismo ou pela violência, mesmo que diante de uma intensa militarização por parte dos Estados Nacionais, se manifestam nos filmes, mesmo que não tendo uma centralidade tão expressiva, como é o caso do filme *La Patota* (2016) e *Guarani* (2015) que exploram isso com maior nitidez.

As condições precárias da vida das mulheres trabalhadoras segue sendo um grande tema da humanidade, no entanto. Mesmo antes de serem representadas nos filmes, as mulheres, sob as marcas do patriarcado que, no capitalismo, encontra o solo fértil para prevaricar ainda mais suas condições de existência, já estavam em luta para avançar em um projeto de mundo que pudesse acolher seu direito e fazê-las existir com igualdade. Se, no presente, os estudos de várias áreas, assentados pelas lutas feministas, voltam-se com mais força para a articulação entre território, violência e gênero, neste caso, ainda, agregando a produção de imagens, já no final do século XIX, ao estudar as contradições do sistema capitalista, Marx e Engels, em suas mais diversas obras, nos davam pistas para entendermos o que estrutura esse sistema que se ancora na exploração e na opressão.

A pesquisadora Ana Carolina Brandão Vazquez, em seu texto “A revolução será feminista ou não será?: o legado marxista para a emancipação das mulheres” (2021), destaca que os estudos de Marx sobre a sociedade burguesa se relaciona várias vezes à “apropriação da mulher pelo modo de produção capitalista”, e que, mesmo o autor não tendo avançado para as questões específicas da opressão e da exploração das mulheres, seus estudos foram o ponto de partida para que outros(as) autores(as) pudessem aprofundar o tema, entre eles(as), as mulheres revolucionárias Alexandra Kollontai ou Nadiéjda Krúpskaia, contemporâneas no contexto pró-revolucionário de 1917, na Rússia, e que tiveram a possibilidade de, a partir de um processo radical de intervenção na realidade social por meio da construção do socialismo, forjar experiências na relação entre teoria e prática para se pensar em um novo papel da mulher na sociedade.

Seguimos rente ao texto da autora para também compreender a profícua relação entre Marx e Engels, texto este que se propõe a atualizar os estudos de Marx, “localiza a opressão da mulher intimamente ligada à instituição família monogâmica e da propriedade privada, conferindo um caráter material à opressão capitalista” (Vazquez, 2021, p. 11). A autora inicia considerando o papel da obra “A ideologia Alemã” (1846) em que os autores vão construir o entendimento acerca do papel da família como sendo a primeira unidade produtiva, o que é fundamental para a conformação de uma

sociedade de classes, isso significa dizer que, no interior da família, se consolida um sistema de hierarquização, a partir da relação com o trabalho. Destacando da obra dos autores:

Com a divisão do trabalho, na qual estão dadas todas estas contradições, e a qual por sua vez assenta na divisão natural do trabalho na família e na separação da sociedade em famílias individuais e opostas umas às outras, está ao mesmo tempo dada também a repartição, e precisamente a repartição desigual, tanto quantitativa como qualitativa, do trabalho e dos seus produtos, e portanto a propriedade, a qual já tem seu embrião, a primeira forma, na família, onde a mulher e os filhos são os escravos do homem. A escravatura latente na família, é a primeira propriedade, que de resto já aqui corresponde perfeitamente à definição dos modernos economistas, segundo a qual é o dispor de força de trabalho alheia. (MARX; ENGELS, 2007, p. 36)

Conforme nos sinaliza Vazquez (2021), é na produção bibliográfica “Sobre o Suicídio”(1846) que Marx aprofunda a compreensão sobre a opressão patriarcal que sustenta, para ele, a sociedade burguesa. Tendo como base o estudo de vários suicídios, o autor traz a dimensão subjetiva ligada aos aspectos materiais e objetivos desta opressão, pois percebe que grande parte dos suicídios estudados na época foram de mulheres e, neste caso, incluindo mulheres de origem proletária e burguesas.

Logo, Vazquez (2021) segue em seus estudos sobre a opressão da mulher na teoria marxista destacando a obra “O Capital: crítica da economia política” (1867), na qual, mais uma vez, Marx menciona a questão da apropriação do trabalho feminino pelo modo de produção capitalista. Para a autora:

Com o desenvolvimento das forças produtivas, a força muscular torna-se imprescindível, possibilitando a incorporação massiva de mulheres e crianças em franca substituição à mão de obra masculina, desvalorizando a força de trabalho e, portanto, aumentando o mais-valor. (VAZQUEZ, 2021, p. 15)

Por fim, é no livro “A origem da família, da propriedade privada e do Estado” (1884), elaborado por Engels, que o autor trará a dimensão da monogamia e da propriedade privada como a origem principal da opressão sobre a mulher. Ou seja, partindo de estudos realizados anteriormente por antropólogos, entre ele Lewis H. Morgan, sobre sociedades que tinham como características relações de parentesco e familiares baseados na poligamia e na poliandria, o autor, observou que “os papéis atribuídos socialmente para homens e mulheres ganharam novos contornos e, em certa medida, uma verticalidade, uma hierarquia em que o trabalho doméstico ganhava status de subalternidade” (Vazquez, 2021, p. 17), a partir da ordem capitalista e burguesa.

É a partir deste referencial teórico do marxismo, em consonância com o período histórico de transformação da base material e subjetiva de uma sociabilidade capitalista para uma sociedade socialista em construção, que as mulheres revolucionárias Alexandra Kollontai e Nadiéjda Krúpskaia assentaram seus esforços para a luta da emancipação das mulheres. Com isso, trataram de diferentes perspectivas da construção desta “nova mulher” partindo das opressões mais latentes advindas da relação entre o patriarcado e o modo de produção capitalista. Elas também travaram este diálogo com Lenin, líder da Revolução de Outubro de 1917, que também dava atenção às demandas das mulheres.

Kollontai (2017) dedicou-se a formular sobre a moral sexual da burguesia, sobre as delimitações

da família e o controle da própria sexualidade. A revolucionária pondera a necessidade de construção de uma nova moral sexual que deve surgir da “necessidade da classe operária em constituir-se enquanto classe para si, forjando os meios de sua emancipação. Sob essa perspectiva, os moldes da família burguesa e o ideal de feminilidade exigida por tal não comportam as condições de emancipação tanto da mulher quanto do conjunto da classe trabalhadora” (VAZQUES, 2021, p.19). Uma das formas de avançar na construção desta nova moral sexual, a partir da sociabilidade socialista em construção, era o debate sobre igualdade de direito entre os sexos, por exemplo. E, ainda, conforme defendia Lenin (2007), era necessário avançar na socialização do trabalho doméstico, no sentido da libertação da mulher.

Logo, é fundamental destacar o papel central do debate de Nadiéjda Krupskaja, que esteve focada na construção do projeto de educação para a nova sociedade socialista, ou seja, a construção de uma pedagogia socialista. Krupskaja avançou na proposta de Lenin, da socialização do trabalho doméstico, como uma medida estruturante para a libertação da mulher, no entanto, para a revolucionária, isso também dependia de um avanço relacionado à desvinculação deste trabalho à responsabilidade feminina. E, por isso, ela destaca o papel da educação para a formação de geração de novos homens e mulheres que não sejam orientados para a divisão sexual restrita do trabalho, isso significa dizer que, para Krupskaja, era necessário “ensinar ‘coisas de mulher’” aos meninos. Isso significa dizer, nas palavras da autora, que “É preciso que meninos e meninas aprendam da mesma forma a fazer todo o necessário no trabalho necessário no trabalho doméstico e não se considerem indignos de realizá-lo” (KRUPSKAIA, 2017, p. 90).

Pois bem, com essas lentes teóricas e revolucionárias, retornamos aos anos 2000, marco histórico onde foram concretizadas as obras audiovisuais em análise. Mais de um século depois dos debates travados pelo campo marxista, desde uma perspectiva teórica, mas também a partir de uma experiência concreta de intervenção da realidade, qual seja, a Revolução Russa de 1917, lemos, nos filmes *La Patota* (2016), *Guarani* (2015), *Mulher do pai* (2017), *Pela janela* (2017) e *Pasajeras* (2021), os mesmos dilemas e contradições latentes, assentados, claro, em outros contornos e realidade do nosso continente.

Nas histórias das mulheres protagonistas, em deslocamento pelos territórios de fronteiras, ao sul do continente, se materializam contradições do papel central da família tanto no que tange à divisão sexual do trabalho e às questões que norteiam a moral sexual burguesa. Basta vermos as histórias que atravessam as vidas das adolescentes Nalu e Iara, como também da trabalhadora adulta Rosália, por exemplo. De um lado, temos duas adolescentes, ambientadas em famílias patriarcais, onde a figura do homem é central, seja na perspectiva do provedor e do detentor do poder de controle, ainda na perspectiva do homem como cerceador da própria sexualidade das mulheres. Rosália, de sua parte, expressa a representação ideal da mulher que carrega as demandas da dupla ou tripla jornada de trabalho e do cuidado. Com isso, dialogamos com a pesquisadora Elen Scheneider:

Desde que temos a compreensão de que as mulheres são sujeitos-trabalhadoras é consenso o uso do termo “dupla jornada de trabalho”, e ele representa o trabalho realizado em duas esferas em um mesmo dia ou semana: 1) a doméstica, que

envolve os trabalhos de cozinha, de limpeza, de lavanderia e de cuidado de crianças, idosos e doentes e 2) aquela realizada no espaço público e/ou considerada produtiva e geradora de valor econômico, mercantil. As duas esferas são, geralmente, consideradas distintas e até opostas na sociedade atual, na qual o trabalho assalariado tem um papel central e o doméstico um papel invisibilizado ou romantizado. (SCHENEIDER, 2020, p. 27)

No pano de fundo de grande parte dos filmes, o papel das mulheres associado ao trabalho doméstico, está colocado, assim, reforçamos o caso da trabalhadora Rosália que, durante o dia, se ocupa com seu trabalho na fábrica e, ao final do dia e à noite, aos trabalhos domésticos. Isso é tão marcante em sua vida que, durante a viagem com o irmão para a Argentina, ao chegar num local na beira da estrada onde é possível comprar souvenirs de viagem, ela só consegue comprar uma panela de pressão. A panela a acompanha até a cidade de Buenos Aires, quando, então, depois de um deslocamento afetivo e o encontro com a realidade de outras pessoas de sua idade, ela resolve deixar a panela na cidade argentina no retorno para casa.

Da mesma forma, é marcante no filme *Mulher do pai* (2017), o papel assumido pelas mulheres no trabalho com o cuidado. Antes, era a avó de Nalu que cuidava do pai cego e, com a morte repentina da avó, passa a ser ela a encarregada em cuidar do seu pai, logo, quando ele conhece sua professora de artes e ambos iniciam um relacionamento afetivo, a nova “mulher do pai” passa a cuidá-lo e, com isso, Nalu pode se mudar para Porto Alegre para seguir seus estudos. Não são diferentes as questões de fundo do filme *Guarani* (2015), quando são as mulheres responsáveis pela casa, por servir o avô Atilio na mesa de jantar, ou por estarem, lado a lado, no momento do nascimento de uma nova criança na família.

Sendo assim, destacamos nas narrativas as várias expressões das formas de exploração e de opressão das mulheres que, em solo latino-americano, em especial, nos territórios de fronteira, ainda marcam a vida concreta das mulheres e o processo de construção de suas subjetividades, com isso, suas identidades.

Rosálias, Jacintas, Paulinas, Iaras, Nalus, uma tia, uma irmã, a mulher do pai, outras tantas mulheres que vamos encontrando nos percursos dos filmes em análise e que vão tecendo um emaranhado de histórias, de desejos, de inquietações e de percepções de como se estruturam, se arraigam, permanecem ou são tensionadas as mazelas do patriarcado, do machismo, da violência, do silêncio e dos conflitos que marcam os corpos e as trajetórias destas mulheres. Ao mesmo tempo em que Soledad, Suzy, Maria e Felícia, mulheres trabalhadoras reais e personagens do filme *Pasajeras* (2021), vão forjando no seu cotidiano a luta pela sobrevivência na fronteira, também marcada pelas contradições de nossa socialidade que se estrutura na lógica da exploração e das opressões.

Estes filmes deslocam, de várias formas, a representação das mulheres no cinema, ou seja, não se tratam de narrativas que exploram as mulheres numa perspectiva de hipersexualização de seus corpos, ou que destinam a elas apenas o papel de coadjuvantes de histórias masculinas, ou melhor, da representação linear da jornada do herói em busca de algum “tesouro perdido”, mas são histórias mais complexas, do nosso ponto de vista, mais dialéticas, que nos colocam diante de várias contradições e

tantos outros arranjos das condições materiais da realidade, ao passo que problematizam com centralidade as questões subjetivas destas mulheres.

É fato que poderíamos olhar para estes filmes com uma perspectiva reducionista de que neles vemos a expressão de um tempo histórico que tem as subjetividades humanas construídas a partir da lógica do indivíduo como centro de sua própria história, ou a partir de questões essencializantes na conformação das identidades, no entanto, partimos de uma leitura materialista, histórica e dialética e, com isso, defendemos que esses filmes trazem um emaranhado de complexidades sociais, econômicas, culturais e intersubjetivas que nos ajudam a tematizar e a aprofundar o debate sobre os territórios da fronteiras, a relação com o pensamento sobre a relação com este espaço geográfico.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/Lafrontera:thenewmestiza**. 4 ed. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.

A.G. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Tercero Mundo**. Trad. Édina de Marco. Estudos Feministas, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

A. G; MORAGA, Cherríe (Ed). **This Bridge called my back: writings on radical women of color**. New York: Kitchen Table: Women of color Press, 1983.

BADIOU, Alain. **O Cinema como experimentação filosófica**. In: YOEL, Gerardo (org). Pensar o Cinema. São Paulo: Imagem, Ética e Filosofia, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1. Série Obras Escolhidas. Editora : Brasiliense; 8ª edição, 2012

DIAS BRANCO, Sérgio. **O Trabalho das imagens, estudos sobre cinema e marxismo**. Ed. Lisboa: Página a Página, 2020

GUIZARDI, Menara. **Las Mujeres y las regiones fronterizas latinoamericanas. Movilidades, violências y agencias**. Nueva Sociedad, n. 289, septiembre-octubre de 2020, ISSN: 0251-3552. Disponível em: . Acesso realizado em: 03 jan. 2021.

IGLESIAS-PIETRO, Norma. **Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine**. In: FORUM FOR INTER-AMERICAN RESEARCH (FIAR). Cine y Frontera. Vol. 32, nov. 2010. ISSN: 1867-1519. Disponível em: Acesso realizado em: 01 set. 2023.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **A ideologia alemã**. Editorial Boitempo: Rio de Janeiro, 2007.

MARK, K. **O Capital: crítica da economia política. O processo de produção do capital**. Editorial Boitempo: Rio de Janeiro, 2011.

MULVEY, Laura. **Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”**. Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). *Feminist Film Theory: a Reader*. Edited by Sue Thornham, NYU Press, 1999, pp. 122-130.

MURDOCK, Maureen. **The heroine's journey**. Boulder: Shambhala, 1990.

SCHNEIDER, Élen Cristiane. **A violência das múltiplas jornadas de trabalho atribuídas às mulheres**. In: TONATTO, Regiane Cristina; OLIVEIRA, Renata de Peixoto (orgs). *Por elas e por nossas lutas: igualdade e justiça nos debates de gênero e diversidade nas sociedades contemporâneas*. 1ª Edição. Editora Adunila, Foz do Iguaçu, 2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; SENNA, Thais Carvalho (orgs). **Cinema soviético de mulheres**. Nau Editora, Rio de Janeiro, 2021.

TEDESCO, M.C. **Mulheres, projeto não realizado de Esfir Chub**. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti; SENNA, Thais Carvalho (orgs). *Cinema soviético de mulheres*. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2021.

VAZQUEZ, Ana Carolina Brandão. **A revolução será feminista ou não será’: o legado marxista para a emancipação das mulheres**. In: TEDESCO, Marina; SENNA, Thais Carvalho (orgs) *Cinema Soviético de Mulheres*. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2021.

VEIGA, Ana Maria. **Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento**. In: Holanda, Karla (org.) *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

Notas

¹ Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (2022). Professora de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7293392895460265>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6213-9196>. E-mail: francieli.rebelatto@unila.edu.br

² Kuñas é a tradução de mulheres do idioma guarani. Trago esta referência para o texto para ampliar essa diversidade cultural e linguística que atravessa nossa fronteira territorial, mas também as histórias das mulheres personagens dos filmes.

³ Podemos conhecer sua história no documentário *Alice Guy-Blanché: A história não contada da primeira cineasta do mundo* (2018), da diretora Pamela B. Green.

⁴ O filme pode ser assistido pelo seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=bCeJsdMJzyA>

⁵ VEIGA, Ana Maria. *Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento*. In: HOLANDA, Karla (org.) **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

⁶ Entrevista de Cristiane Oliveira concedida para o Programa *Charlas Fronteiriças*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0c19GEEeSU&t=1615s>. Acesso realizado em: 03 jan. 2023.

Recebido em: 04 de out. 2023

Aprovado em: 26 de dez. 2023