

A crítica feminista de fronteira em “Que tan lejos”, “Entre nós” e “Sonhos Roubados”.

MARIA CELIA ORLATO SELEM*

1. Introdução

Desde a década de 90 – que no Brasil foi palco da chamada “Retomada” - as mulheres estão cada vez mais visíveis no lugar de diretoras de cinema, fato atribuído às conquistas dos feminismos, que, durante o século passado (e de diferentes maneiras), questionaram, afrontaram e resistiram aos discursos de verdade que tentavam despotencializar a vida das mulheres em nome da “ordem social”.

Como lembra Rago (2004:40), as lutas feministas foram fundamentais para a transformação das relações de gênero na atualidade, propiciando “grandes mudanças nos códigos morais e jurídicos, nos valores, nos comportamentos, nas relações estabelecidas consigo e com os outros, nos sistemas de representações e no modo de pensar”. Assim, é possível falar de um “aporte feminino/ista específico, diferenciador, energizante, libertário, que rompe com um enquadramento conceitual normativo” (RAGO, 1998:10), que pode ser estendido para o campo das artes.

Uma rápida olhada nas programações dos festivais de cinema (nacionais, latino-americanos e internacionais) pode nos dar uma dimensão da extensa criação cinematográfica feminina na atualidade. Conseqüentemente, aparecem outros sentidos para o feminino nas artes, antes fortemente marcado pelo fetichismo do olhar masculino, e proporcionando, no caso do cinema - tendo em vista a inserção de temáticas femininas e do deslocamento do olhar da câmera - novas possibilidades de produção e recepção¹.

Assim, é possível dizer que as imagens em movimento, além dos seus encantos, estabeleceram a “disputa” política do olhar. Quem movimenta a imagem? Para quem? Essas são questões já levantadas e aprofundadas de alguma maneira no Brasil e outros países da América Latina pelo movimento do cinema novo - em sua crítica ao discurso cinematográfico hegemônico, suas estéticas, temáticas e estratégias de mercado e, são também, questões muito profícuas para a elaboração de uma crítica feminista de cinema na América Latina.

O cinema de mulheres na América Latina que interessa aqui é aquele que realiza uma intersecção entre gênero e colonialidade. Os feminismos pós-coloniais tem apontado para essa intersecção, como é o caso de Navaz que, utilizando o conceito de governabilidade de Foucaultⁱⁱ, sugere seu uso para pensar que os países latinoamericanos “foram um âmbito privilegiado desse modo de governo” (2008:29). A “governabilidade colonial” teria ainda localizado as mulheres como outro, com base na diferença sexual, excluindo-as dos espaços públicos. Por isso mesmo, os feminismos precisam partir da premissa de que o “eu autêntico” é efeito do conhecimento moderno, “uma das heranças mais profundas da governabilidade na era colonial”, diz Navaz (idem:42).

Nessa direção, esse artigo pretende analisar três filmes dirigidos por mulheres na América Latina: “Que tan lejos”, de Tania Hermida, “Entre nós”, de Paola Mendoza e Gloria de La Morte e “Sonhos roubados”, de Sandra Werneck. Busco identificar pontos de comunicabilidade entre essas três produções, situando-as como “narrativas de fronteira”, sugerindo que estas se conectam com a política feminista latino-americana contemporânea que, de alguma forma, promovem diálogos entre feminismo e pós-colonialidade. Embora sejam diferentes em suas narrativas e estéticas, esses filmes esboçam lampejos de uma política feminista no contexto atual de crise das identidades nacionais e sexuais, mas ainda permeado por um imaginário patriarcal. O conceito “borderlands/la frontera”, da feminista chicana Glória Anzaldúa é utilizado aqui como um ponto de partida para o que estou chamando de crítica feminista de fronteira no cinema latinoamericano.

2. A metáfora da fronteira como ponto de partida para uma política feminista no cinema

Ao sugerir que talvez não se possa falar de uma sensibilidade cinematográfica especificamente feminina e comum a todas as mulheres, o crítico brasileiro de cinema José Carlos Avelar disse que, no Brasil, “nos últimos anos os filmes nascidos sob um olhar feminino têm se inclinado a definir o contexto em que vivemos como aquele em que o diálogo é impossível, em que a língua se perdeu e cada um de nós fala um dialeto incompreensível pelo outro” (AVELLAR, 2002). Compartilhando desse entendimento,

penso que essa é uma tendência que se pode ampliar para o cinema feito por mulheres na América Latina, e, indo mais além, sugiro que tal impossibilidade de diálogo diz respeito ao lugar de “outro” conferido às mulheres nos Estados democráticos modernos.

Ao historicizar o feminismo francês, Joan Scott, na década de 90, expôs com propriedade o paradoxo que o embasou: o problema do discurso da igualdade e a produção da diferença sexual no advento da Revolução Francesa no final do século XIXⁱⁱⁱ. Assim, a crítica feminista desse modelo de democracia nos deixa pistas para pensar que a exclusão das mulheres da vida pública foi inerente ao projeto de modernidade ocidental e que, constituído no paradoxo igualdade/diferença da democracia moderna, o feminismo ocidental conquistou lugar para “cidadãs paradoxais”, com direitos conquistados no próprio sistema e mediante uma identidade que as diferenciou e excluiu. Nessa perspectiva, é oportuno dizer que não há um lugar confortável para as mulheres fora das hierarquias de gênero no projeto moderno de democracia, o que faz com que elas estejam em constante reinvenção. É possível dizer então que, como um paradoxo nesse sistema, as mulheres falam a partir do “não lugar”, ou, como sugeriu Irigaray, do lugar de “outro”.

Uma década antes de Scott, e um pouco nessa direção, a feminista chicana Gloria Anzaldúa, em sua autobiografia “Borderlands/La frontera”, desenvolveu a teoria da “consciência mestiça”, que seria também uma “consciência de fronteiras” e uma “consciência de mulher” (ANZALDUA, 2007:99). Essa consciência seria produzida pelo choque de múltiplas vozes e múltiplos lugares, resultando em “estados mentais de perplexidade”, por uma “inquietação psíquica” que impossibilitaria o conforto das identidades fixas e normatizadas. Ela dialoga com o pensamento do mexicano José Vasconcelos – que, junto a outros contemporâneos na primeira metade do século XX, se insurgiu contra as teorias de superioridade racial que idealizavam uma América branca. A provocação de Anzaldúa vai além ao localizar a mulher como o ponto de inadequação no modelo de governabilidade patriarcal.

A noção de fronteira, na perspectiva de Anzaldúa, mais que o simples limite geográfico entre nações, é transposta em seu texto como metáfora ao lugar de desconforto que interpelam os indivíduos que de alguma forma não estão completamente adequados/integrados às normas sociais, por meio da recusa e/ou da exclusão. A fronteira é pensada por ela como o espaço de possibilidades para outras

subjetividades em sociedades autoritárias que determinam um lugar fixo e hierárquico para o feminino e o masculino, o branco e o não branco, o conhecimento erudito e o popular. Assim, em suas palavras,

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

A questão da diferença, tão paradoxal aos feminismos para Scott, aparece em Irigaray como um ponto positivo para as mulheres, que, ao cultivá-la, definiria mediações próprias para seu gênero (IRIGARAY, 2002). Assim, ao reivindicar um lugar para as mulheres como o outro sexo, Irigaray pretende uma recusa do sujeito humanista masculino, branco, heterossexual, ocidental. A “outredade” é então uma espécie de política do lugar de outra, para Irigaray um conceito novo que não reivindica o status do sujeito do humanismo, sendo, portanto, um conceito ainda por ser desenvolvido. Sua proposta é então, como mulher, “ser considerada realmente uma “outra”, irreduzível ao sujeito masculino”, que possibilitaria, “libertar o sujeito feminino do mundo do homem” (Idem). Esse sujeito feminino seria “mal definido, sem contornos nem bordas, sem normas nem mediações”, sendo que lhe resta a tentativa de defini-lo sem cair no assujeitamento, fugir de um “poder genealógico único”, tirando do esquecimento as “genealogias femininas”, ainda incompletas. Em suma, marcar a diferença como potência, dotando “a mulher, as mulheres, de uma linguagem, de imagens, de representações que lhes conviesse (...)”. (Idem)

Essa “outredade” do feminino encontra eco junto às teorias pós-coloniais, que localizam pontos de ruptura no conhecimento e estética fora dos cânones ocidentais. Como ressalta Castilho e Navaz (2008:08), o conceito de pós-colonialismo não se refere ao momento da produção intelectual, mas é uma “proposta intelectual de descolonizar o conhecimento e desvelar as maneiras em que as representações textuais {...} se convertem em uma forma de colonialismo discursivo que não apenas da conta da realidade, mas que também a produz”. É pensada então como uma “aspiração descolonizadora do conhecimento” (Idem).

Aliada aos feminismos, tal perspectiva possibilitou realizar uma crítica aos nacionalismos masculinistas, apontando para o racismo e seus vínculos com as

exclusões de gênero, “tornando-se muito relevantes na América Latina a partir do impacto que os movimentos indígenas e afro-decendentes tem tido nas agendas políticas nacionais” (Idem:09). Nesse sentido, os feminismos pós-coloniais empenham-se também na crítica aos nacionalismos culturais, ressaltando que estes “não são apenas ideologias de orgulho cultural e unidade social ou religiosa, mas construção de gênero que disciplinam e controlam os corpos das mulheres”.

Como propõe Anzaldúa, construir uma consciência mestiça é uma maneira de resistir aos poderes que ameaçam a liberdade das mulheres e essa consciência surge frente às inúmeras possibilidades fora da identidade:

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

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

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

A personagem Esperanza (Tania Martinez) parece intrigada com a leitura do livro emprestado por Tristeza (Cecília Vallejo), sua companheira de viagem no caminho de Quito para Cuenca. O texto lido é de Octavio Paz^{iv} e versa sobre a escritora, poetiza e dramaturga mexicana Soror Juana Ines, que desafiou a ordem patriarcal corrente no século XVII, escrevendo obras sobre liberdade e igualdade das mulheres. Essa leitura é extremamente emblemática no filme “Que tan lejos” (2006), roteirizado e dirigido pela

equatoriana Tânia Hermida, pois, a história de Juana atualiza o não lugar das mulheres nas sociedades organizadas pela ótica da democracia moderna – que reverbera no contexto atual das personagens já mencionadas.

Tristeza é uma jovem quitenha sisuda e intelectual, que, após concluir uma pesquisa universitária sobre o feminino em contos equatorianos, começa a entrar em um processo de sofrimento por descobrir que o namorado cuencano está prestes a se casar com uma moça da elite agrária local. Após várias tentativas de diálogos fracassados pela internet e pelo telefone, ela resolve encontrá-lo pessoalmente a fim de dissuadi-lo da idéia do casamento, que acredita ser uma imposição familiar. Esperanza é uma jovem turista espanhola comunicativa e despolitizada, mas que experimenta a liberdade em suas aventuras pelo mundo. Do lugar de “gringa”, ela tenta significar os acontecimentos que vão se seguindo desde sua chegada no país até a viagem de carona com Tristeza: o taxista que fica com seu troco porque, segundo ele, os espanhóis roubaram o tesouro dos incas; o hotel chamado “Gringa loca”; a senhora autoritária no ônibus que a chama de “gringinha”; o rapaz que lhes dá carona na estrada e diz que ela “não entende nada”, o cuencano Iguana que ironiza sua ânsia européia de fotografar o “exótico” e a própria Tristeza, que, desde o início, estabelece com ela uma relação de alteridade, ridicularizando sua condição de turista deslumbrada e descendente dos colonizadores.

Em uma entrevista, a diretora Tania Hermida explica sua decisão pelo encontro entre as duas jovens:

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

O que é importante destacar neste filme é o caráter feminino da narrativa, cuja perspectiva se dá pelo olhar dessas duas personagens principais. Mesmo quando as jovens são capturadas pela câmera numa perspectiva de fora, elas são narradas por meio de uma voz *off* feminina. Não há apelo sexual nas personagens nem mesmo no momento de privacidade dentro do banheiro, pois a única exposição a que são submetidas é a narração da de suas fichas médicas e dados dos seus registros de nascimento. Nesse momento, podemos relacionar a idéia cinematográfica de Hermida com a teoria

foucaultiana sobre as dinâmicas dos biopoderes. Ela nos confere possibilidades de perceber indícios das dinâmicas disciplinadoras dos corpos e da vida humana sob gerência do Estado, que, na administração da população e demarcação de fronteiras, regulamenta as formas de viver, empobrecendo-as sob categorias estanques. E, ainda nessa perspectiva, como tem destacado os feminismos, por representar uma ameaça à ordem patriarcal burguesa, as mulheres foram alvo dos discursos médicos, religiosos e jurídicos nos últimos séculos, que as excluiu do esquema saber/poder.

O poder disciplinar, tão bem discorridos por Foucault quando trabalha o conceito de governamentalidade^{vi}, foi largamente exercido na tentativa de produção de corpos dóceis para a nova ordem social e, especificamente, no caso das mulheres, para a manutenção do feminino subalternizado, que, no entanto, ofereceu muita resistência no decorrer da história. Assim, se em Foucault “a raça, o racismo é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização” (2006a:306), os estudos feministas acrescentam que a diferença sexual também foi naturalizada e utilizada em prol dos nacionalismos, estabelecendo, por exemplo, um lugar feminino como “guardiãs da tradição” e “mães da pátria” (CASTILLO, 2008:73).

Durante a viagem, Tristeza e Esperanza são interpeladas por discursos que explicitam a hierarquia de gênero nos diferentes espaços por onde passam. A passageira do ônibus as alerta do perigo de duas mulheres pedirem carona; os jornalistas que lhes oferecem carona tentam convencê-las a desistir da viagem e seguir com eles para uma noitada, o primo do namorado de Tristeza objetifica as mulheres ao telefone, os indígenas falam que mulheres equatorianas não andam sozinhas, etc.

A sexualização do feminino e a questão da maternidade em contextos subalternizados são preocupações frequentes no cinema feito por mulheres. Ambas permeiam a narrativa de “Sonhos roubados”, da diretora brasileira Sandra Werneck. Esse filme é uma adaptação do seu documentário “Meninas”, baseado no livro “As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes do Brasil”, de Eliane Trindade e conta a história de três meninas adolescentes moradoras de uma periferia: Jéssica (Nanda Costa), Daiane (Amanda Diniz) e Sabrina (Kika Farias), que tentam se reinventar frente a dificuldades econômicas, afetivas e sonhos impossíveis. As abordagens dos contextos das favelas nos cinemas, longe de serem consideradas uma novidade^{vii}, destacam-se aqui pelo protagonismo feminino das

personagens, em constante reinvenção frente ao paradoxo das exigências do mundo do consumo e seus padrões de beleza versus as marcas coloniais e a precariedade financeira que constitui suas realidades.

Apesar da permanência de certas marcas masculinistas que alavancam a comercialização dos filmes brasileiros, “Sonhos roubados” inova ao conferir voz às meninas que estão fora dos centros ou distante da arte validada pela elite cultural. Como lembra a diretora, “a história dessas meninas acontece o tempo todo em muitas comunidades de qualquer região brasileira”^{viii}. Viver na periferia de uma grande cidade como o Rio de Janeiro não impede que elas sejam interpeladas por diferentes agências do mundo do consumo e pelos desígnios de uma feminilidade que requer uma produção visual dispendiosa para se efetivar. “Tem que ralar muito para ser gostosa”, diz a personagem Jéssica, interpelada pelo desejo de adquirir uma calça da moda que não cabe no seu orçamento. Assim, o esforço das meninas no trabalho eventual e precarizado, na prostituição e até em pequenos furtos compõem o cotidiano para satisfazer os desejos de consumo que viabilizam o feminino valorizado, erotizado, que pode ser passaporte para uma vida amorosa e para a aceitação social.

Todo o incremento para o exercício de uma sexualidade não institucional, vivido de maneira distinta pelas três, torna-se inócuo diante de eventos como uma incontornável maternidade vivida por Jéssica, a ansiedade de Daiane por uma festa de 15 anos junto ao pai que não se reconhece como tal e frente ao anseio romântico de Sabrina por ser a namorada “oficial” de um “quadrilheiro” que a renega quando ela engravida. A narrativa, dessa maneira, é toda permeada pela fronteira entre as formalidades familiares e sociais (trabalho, laços familiares, escola) e as tentativas de liberação da difícil rotina de privações em que vivem (romance, sexo, drogas e bailes). Nesse vai e vem, o romance, muitas vezes, cede lugar para o sexo-mercadoria, como sobrevivência e possibilidade de consumo que promove um status, ainda que periférico. Alguns lampejos do ideal da família burguesa são conquistados mediante barganha, como no caso de Daiane, que negocia uma valsa com o pai para não cobrar o reconhecimento da paternidade na justiça.

A narrativa aborda, assim, velhos e atuais problemas brasileiros, mas, por uma perspectiva que diz respeito às problemáticas levantadas pelos feminismos na atualidade, como, por exemplo, o agravamento da violência quando o fato de ser mulher

soma-se a questões raciais e contextos de pobreza. Embora as meninas consigam certa diversão e autonomia por meio da prostituição, também percebem-se expostas a uma série de violências, pois, sob o patriarcado, o espaço público ainda é restrito às mulheres frente à ameaça do estupro, eficaz na manutenção das diferenças sexuais. Como lembra Swain, a instituição social de corpos das mulheres faz parte de um imaginário patriarcal, imaginário este em que “está naturalizada a apropriação dos corpos femininos, utilitários instrumentos de prazer, de usufruto, de produção, de trabalho. As mulheres são apropriadas pelo simples fato de serem mulheres, humanos “diferentes” (SWAIN, 2009).

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

Apesar de “Sonhos Roubados” apresentar uma cena de estupro que repete o padrão coercitivo ratificador do poder masculino em diferentes obras no cinema - propagadoras do pânico social que limita a autonomia das mulheres - ele pode ser pensado aqui por outra perspectiva. O estupro na obra de Werneck, se analisado na perspectiva de Guillaumin (1978:11), intencionalmente lembra que a maioria das mulheres, nas sociedades patriarcais, não encontram um lugar totalmente isento das apropriações - individual ou coletivamente. Nesse sentido, a saída (política) de Jéssica acabou por recair na escolha pela apropriação individual (aceitando a proposta de segurança oferecida por Ricardo), mantendo, assim certa proteção contra a apropriação coletiva nas ruas, radicalizada por meio do estupro.

Ainda em “Sonhos Roubados”, a amizade entre as jovens é o ponto de convergência de suas angústias e conflitos em um espaço quase sempre esquecido pelo poder público. O Estado aparece ali em forma de repressão: um Conselho Tutelar que não permite que Jéssica entre com “roupa de baile funk” para resolver o problema da guarda da filha, a delegacia que some com sua bicicleta após sua detenção por causa de uma discussão com a ex-sogra, a violência da revista íntima à qual ela é submetida para encontrar Ricardo (Mv Bill). As relações familiares e amorosas também estão distantes do discurso cinematográfico tradicional. Elas constroem, assim, umas nas outras, um fortalecimento para resistir aos problemas e privações do cotidiano, relações essas invisibilizadas pelos discursos da rivalidade feminina que permeia o imaginário patriarcal. “Podemos dizer que Sonhos Roubados também é um filme sobre a amizade”, diz Werneck^{ix}. As relações de amizade como potência para o feminino tem sido abordadas pelos estudos feministas com base na teoria foucaultiana da estética da existência, que pensa a amizade como resistência aos modelos de relações institucionalizados, como possibilidade para outros modos de vida frente aos processos de subjetivação (FOUCAULT, 2006b).

Em “Que tan lejos”, como explica Hermida, o foco da narrativa está na memória dos nomes e o sentido da viagem no filme – já que se trata de um *Road Movie* – diz respeito à impossibilidade de nomear uma experiência, pois

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

Os ruídos de comunicação que parece acompanhar as duas personagens intensificam-se com a interrupção da viagem devido ao bloqueio das estradas por uma manifestação contra o Plano Colômbia^{xi} e assim, elas decidem seguir de carona por caminhos alternativos. Essa decisão vai propiciar às protagonistas emergirem em um cenário cada vez mais inabitado, construindo a impressão de distanciamento, intencionalmente estabelecida na narrativa, a fim explicitar a idéia de esvaziamento de sentido das personagens, inclusive dos sentidos sobre o amor e as hierarquias sexuais.

Esse encontro com o outro permite às duas personagens - ainda considerando a abordagem da estética da existência de Foucault – construir uma ética para si mesmas, onde é preciso confrontar o tempo todo com as certezas construídas ao longo da vida, inclusive jogando com o simbolismo do próprio nome.

Tristeza acaba por se interrogar sobre o tipo de sentimento amoroso que nutria pelo namorado, sobre sua noção de identidade nacional e sobre o próprio Equador. Percebe que, apesar do seu feminismo, acabara idealizando o namorado mochileiro e ecologista – um projeto no qual ela apostava - descobrindo que ele optou por seguir o agronegócio do pai e por estabelecer uma família tradicional. Ao invés de dar seqüência à tristeza provocada pela separação, ela passa a sentir-se fortalecida em seus ideais e a cultivar sua autonomia desenvolvida na viagem com Esperanza, e, assim, após desenvolver uma ética para si mesma, acaba por revelar seu verdadeiro nome, Tereza. Esperanza também se potencializa pelo encontro e, guiada por Tereza, que conhece os caminhos do Equador, entra em contato com paisagens e pessoas reais, percebendo diferenças e hierarquias - vivências que não poderiam ser capturadas por sua câmera de turista. “Isso é o Equador”, diz Tereza apontando a inscrição do pára-choque de um caminhão.

“Que tan lejos” foi considerado um fenômeno no Equador, pois foi recorde de bilheteria, levando 200 mil equatorianos/as ao cinema (FARIA, 2007). A diretora, em uma entrevista, fala que seu filme é a realização de um desejo antigo de trabalhar com a paisagem do Equador que a constituiu (os Andes e a costa do Pacífico). “Desde criança, viajo muito, dentro e fora de meu país, e este 'estar em viagem' me dá a sensação de ser o momento mais fértil para a aprendizagem, porque te obriga a colocar em dúvida todas as suas certezas”, diz ela (idem). Como observa Ycaza, “Qué tan lejos é uma expressão coloquial que tem a ver com os limites da experiência humana: ‘até onde alguém pode chegar’” (YCAZA, 2006).

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

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

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

O roteiro de “Entre nós” é uma adaptação da história de vida da própria mãe de Paola Mendoza, que partiu da Colômbia ao encontro do marido nos Estados Unidos, quando a diretora ainda era uma criança de seis anos. A personagem acumula um histórico de deslocamentos e privações, pois já havia morado em diferentes países no objetivo de seguir o marido, até chegar à Nova York. Após o sumiço de Antônio, Mariana - que chegara a apenas duas semanas no país - fica abandonada à própria sorte e precisa sobreviver com os dois filhos pequenos em um lugar hostil, onde ela não domina a língua e os códigos culturais. Mesmo assim, a personagem segue a empreitada do “sonho americano”, tentando a todo custo manter a integridade da família. Diante de todas as dificuldades ela ainda expressa sua culpa por não estar sendo uma mãe nos padrões tradicionais: “Perdão por não estar alegre nos últimos dias”, diz ela para a filha. Culpa que só aumenta na medida em que ela precisa ausentar-se cada vez mais para tentar trabalho, deixando as crianças sozinhas em casa.

A protagonista é, assim, bastante interpelada pelas tecnologias do gênero, que, segundo Di Lauretis (1994), produz corpos femininos adaptados ao sistema patriarcal. Apesar de ser uma mulher forte e determinada, ela vive uma constante falta pela

ausência do marido - que a mobilizou nas muitas mudanças para encontrá-lo até finalmente acabar em Nova York. Essa falta nos remete ao pensamento de Pateman (1993), em sua crítica à teoria contratual, onde ela aponta como essa teoria exclui as mulheres do chamado contrato social, conferindo-lhes condição de existência apenas pelo casamento e pela maternidade.

Culturalmente, as mulheres foram constituídas na tarefa do cuidado do outro, o que, para as feministas da diferença, como Irigaray, é um ponto positivo para construção de outras subjetividades e outros mundos possíveis para além do individualismo capitalista. Entretanto, a maternidade como imposição cultural e responsabilidade exclusiva das mulheres para com os filhos, assim como a criminalização do aborto, não deixa de ser uma forma de controle patriarcal, que continua produzindo desejos femininos atrelados ao imaginário da mulher-mãe. Como ressalta Swain, “a regulamentação da fecundidade, as leis que decidem sobre o aborto e gerem os corpos femininos, a normalização dos comportamentos, a noção de ‘instinto materno’, tão cara ao senso comum, a ênfase e a importância dada à célula familiar são também mecanismos de construção dos corpos” (SWAIN, 2007:226).

Nessa perspectiva, apesar de não encontrar eco nas suas expectativas, a personagem permanece empenhada no papel que a constitui, esperando o retorno de Antonio. “Entre nós” é uma constante expressão das contradições vivenciadas por Mariana: mãe, esposa, dona de casa, mas que, no país estrangeiro se vê às voltas com outros lugares de existência: imigrante, chefe de família, catadora de material reciclável. Quanto mais ela se distancia do mundo de esposa em que vivia, mais aumenta sua condição de incomunicável, inclusive os amigos colombianos mudam sem deixar recado. Seus únicos interlocutores após a partida de Antônio são os filhos pequenos. A personagem passa sistematicamente os dias tentando se comunicar pelo telefone com o marido ausente, sem êxito. O filho de 10 anos, emblematicamente, é uma ponte de comunicação entre Mariana e o mundo exterior, pois ele aprendera um inglês de sobrevivência e consegue fazer-se entender.

Uma cena divisória no filme é a pergunta do filho em um momento de extrema dificuldade da família após um despejo: - “Mãe, porque tivemos que deixar a Colômbia?”. E, depois de um momento de hesitação, sua resposta soa estranha para ela própria: - “Por seu pai”. A partir daí ela parece começar a perceber a necessidade de

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

Mendoza, que é jornalista e documentarista e vive nos Estados Unidos, disse que sua história não é uma história pessoal, mas uma história vivenciada por muitas pessoas em muitos lugares. Sua militância em prol de questões sociais estende-se aos seus trabalhos, tanto que no final da narrativa há um convite as/os espectadoras/es a visitarem o blog do filme, onde há um espaço para manifestar apoio à revisão da lei de imigração norte-americana. Em entrevista, ela fala de sua sensibilidade para a questão da exclusão social dos imigrantes nos Estados Unidos:

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

Um tempo depois da partida de Antônio, Mariana descobre-se grávida em meio às dificuldades enfrentadas na condição de imigrante colombiana nos Estados Unidos e com dois filhos pequenos sob sua inteira responsabilidade. Sem condições financeiras de interromper a gestação em uma clínica, ela encontra em Preet (Sarita Choudhury), a senhoria do prédio onde mantém um aluguel barato, a interlocução para dividir seu problema. Mesmo não falando a mesma língua, elas se compreendem em suas dificuldades, são cúmplices no processo alternativo e autônomo de interrupção da gravidez como saída para a situação de Mariana. Há um perfeito entendimento entre elas para além das barreiras lingüísticas, uma vez que suas experiências as conectam e falam por elas, como no diálogo abaixo:

- *Es que...Baby*
- *I know.*
- *Yo necesito ajuda...help.*
- *Ok, how many months?*
- *uno, dos...*
- *good! Good! And what you to do?*
- *no puedo...no...no...*
- *no. ok!*
- *Mariana, doctor...3.000 dólares..mucho...*
- *si...*

- *but another way...in house...na casa...*
- *aqui? Tu lo haces?*
- *I help you*
- *ok, yo tengo que pensar...think*
- *oh, think, of course*
- *Mariana...have to decide soon..poco...*

A aproximação das duas mulheres no empenho por resolver o problema da interrupção da gravidez - que no cotidiano feminino, na maioria das vezes, acaba por ser resolvida entre amigas - estabelece um espaço de cumplicidade na narrativa que não é muito recorrente no cinema tradicional. Esse encontro nos limites da linguagem promove ainda uma “política latino-americana”, cuja marca é a preservação da língua em resistência à língua oficial. A linguagem é o terreno onde “os latinos agitam sua política cultural enquanto ‘movimento social’” (FLORES e YÚDICE, 1992:72) e, como tal, ameaçam a unidade e a segurança nacional dos Estados Unidos com o “fantasma” de uma futura “nação mestiça”. Assim, mais uma vez é possível perceber a militância política de Mendoza com relação à questão da política da imigração nos Estados Unidos.

Após esboçar outra tentativa de ligar para Antônio, Mariana se convence, definitivamente, de que precisa decidir sozinha sobre a questão da gravidez e acaba voltando para o quarto da amiga, e, antes que lhe comunique a decisão do aborto, esta já começa a lhe preparar o chá abortivo. O ritual de preparo do chá traz a tona os conhecimentos ancestrais das mulheres sobre seus corpos e sobre a gestação, expropriados pelo saber médico em pleno desenvolvimento no século XIX - período em que se desenvolveram as especialidades médicas, dentre elas, a ciência da mulher, responsável pelo aparelho reprodutivo feminino.

Na partilha desse momento de intimidade, Mariana questiona Preet sobre o pai de sua filha, e assim, ambas também se percebem mulheres cujos maridos imigrantes foram embora deixando-as sozinhas com a responsabilidade da maternidade, resultando em um momento de cumplicidade.

O filme de Mendoza e De La morte trabalha de forma bastante convincente a dor silenciosa de Mariana, de confissão católica, no processo de abortamento que se cercou de culpa. É uma cena demorada, onde o sangue que escorre pelo ralo parece convergir a dor de todas as perdas acumuladas pela personagem no processo de imigração, esvaziando-a para um possível recomeço. Do lado de fora a filha se comunica com a

mãe e, sentada no chão e encostada na porta do banheiro, parece sentir sua agonia e confortá-la: “- mãe, não consigo dormir, está muito quente...você já está terminando?”

Kaplan, em sua análise sobre o lugar das mulheres no cinema, reflete sobre as diferentes maneiras de abordar as questões femininas nas telas. Diz que algumas diretoras acreditam que o simples fato de abordar experiências e mostrar imagens cotidianas de mulheres já promove mudanças no imaginário patriarcal; outras acreditam que tudo o que se pode fazer é revelar o lugar opressivo que as mulheres ocupam na arte e na cultura e “levantar questões sobre a repressão do feminino fora das imagens patriarcais” (KAPLAN, 1995:281). Assim, acredito que as diretoras conseguem fazer as duas coisas nesses filmes: abordar experiências femininas, levantando questões caras aos feminismos, como os discursos identitários e as hierarquias e violências por eles estabelecidas nas chamadas democracias modernas.

Nesse empenho, elas utilizam da problemática da fronteira enquanto limite territorial para construir narrativas e estéticas que ressaltam a “outredade” feminina no sistema patriarcal, dotando-a de potência criativa, esboçando uma crítica feminista localizada, que, pela proposta de Haraway, pode ser pensada aqui como uma crítica feminista de fronteira, explicitada na introdução desse ensaio.

Notas:

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em História/IFCH/Unicamp sob orientação da Prof. Dra. Margareth Rago e bolsista do Cnpq.

ⁱ A importância da participação das mulheres nas diferentes etapas de produção cinematográfica na desestabilização do fetichismo do olhar masculino é estabelecida por Kaplan em seu livro “A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera”, onde ela analisa a construção da crítica feminista de cinema nos EUA nas décadas de 70 e 80. KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

ⁱⁱ A noção de “governamentalidade” desenvolvida por Foucault faz muito sentido nessa perspectiva, uma vez que aponta para as transformações dos procedimentos de controle na contemporaneidade, que passaram a operar no âmbito da subjetividade a fim de produzir “sujeitos governáveis”. FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder, 1979, pág.292-293

ⁱⁱⁱ Analisando a contradição do Estado moderno francês em sua proposta de igualdade com restrições aos direitos civis das mulheres, Scott expõe os feminismos ocidentais como sintomas das contradições nos discursos políticos que o produziram: individualismo, direitos e obrigações sociais do indivíduo, norteadores da organização da instituição democrática francesa (p.25). Assim, o paradoxo é a matéria constitutiva do feminismo ocidental, já que as feministas estiveram por muito tempo empenhadas em apontar as incoerências dos limites aos direitos individuais com base na diferença sexual, e com isso acabaram por expor as contradições do sistema republicano francês, pautado no liberalismo individual (38). Entretanto, ao reivindicarem participação na democracia liberal, tiveram que comprovar que também eram indivíduos, a despeito do problema que isso significava para a pluralidade. SCOTT, Joan. A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem. Editora Mulheres,

Florianópolis, 2002 (Tradução do original *Only paradoxes to offer*, publicado em 1996).

- ^{iv} Trata-se da leitura de um trecho do livro desse autor, intitulado Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe, editado pelo Fondo de Cultura Económica.
- ^v Trecho de entrevista com Tania Hermida, por Jordi Motlló Borrella / Cien de Cine, Barcelona, setembro de 2007.
- ^{vi} Foucault identificou o desenvolvimento da biopolítica como reconfiguração dos poderes na entrada do século XIX. A consolidação das sociedades democráticas modernas, nessa perspectiva, se daria menos sob a imposição de um poder ostensivo e mais na esfera do discurso de proteção da vida, coesão social e bem estar da população.
- ^{vii} Uma vez que abordar as subjetividades nos contextos das favelas tem sido uma marca do cinema brasileiro desde, pelo menos, o cinema de Nelson Pereira dos Santos, na década de 50.
- ^{viii} Entrevista com Sandra Werneck. Disponível em <http://filmesonhosroubados.blogspot.com/2009/09/entrevista-com-sandra-werneck.html>
- ^{ix} Entrevista com Sandra Werneck. Em: Pensamentos do cotidiano. Disponível em <http://andre1979.wordpress.com/2010/10/27/entrevista-com-sandra-werneck/>
- ^x Entrevista de Raquel Ruiz con Tania Hermida, cineasta y autora de la película ecuatoriana ¡Qué tan lejos! Disponível em <http://www.portal7.ch/interviews/interviews/Hermida.html>
- ^{xi} O chamado Plano Colômbia é a intervenção dos Estados Unidos na Colômbia e regiões fronteiriças, com o pretexto de combater o narcotráfico no continente americano. Iniciado em 2000, o Plano sofreu muitas críticas dos movimentos sociais e intelectuais de esquerda, que o caracterizaram como uma ação autoritária e imperialista com interesses políticos e econômicos, tendo suas ações resultado em um elevado número de casos de violações de direitos humanos.
- ^{xii} Entre o jornalismo e o cinema. Documentário: o lugar da partilha. Jornalismo e Jornalistas. N. 40. Lisboa: Clube de Jornalistas, Outubro/dezembro de 2009, p. 15.

Referencias bibliográficas

- ANZALDÚA, Gloria. La consciéncia mestiza. Borderlands/La frontera. The new mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books. 3ª. ed., 2007:99
- AVELLAR, José Carlos. A língua provisória. Escrever cinema. Textos e notas críticas de José Carlos Avellar, 2002. Disponível no site http://www.escrevercinema.com/A_lingua_provisoria.htm Acessado em 13 de março de 2011.
- CASTILLO, Rosalva A. & NAVAZ, Liliana (org) Descolonizando el feminismo: Teorias y practicas desde los márgenes. Madrid: Ediciones Catedra S.A, 2008
- DI LAURETIS, Tereza. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FARIA, Alan. A nova era do cinema no Equador. Audiovisual América Latina. **Trópico**. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2890,1.shl> Acessado em 19 de março de 2011.
- FLORES, Juan e YUDICE, Jorge. Fronteiras vivas/Buscando América: as línguas da formação latina. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org) E nosotras latinoamericanas? Estudos sobre gênero e raça. São Paulo:Memorial, 1992. P. 72
- FOUCAULT, Michel (a). Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 2006.
- _____ (b) A ética do cuidado de si como prática de liberdade. Ética, sexualidade, política. Ditos e Escritos, vol V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- GUILLAUMIN, Colette. Pratique du pouvoir et idée de Nature. Le discours de la Nature, Questions féministes, No3, mai, 1978.

-
- IRIGARAY, Luce. A questão do outro. *Labrys*, Estudos Feministas, número 1-2 julho/dezembro de 2002.
- KAPLAN. E. Ann. A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: LIMA, Claudia Costa e SHIMIDT, Simone Pereira (orgs). Poéticas e políticas feministas. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2004.
- _____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Também disponível em http://www.nutead.org/gde/downloads/epistemologia_feminista.pdf
- SCOTT, Joan. A cidadã paradoxal. As feministas francesas e os direitos do homem. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.
- NAVAZ, Liliana Suárez. Colonialismo, gobernabilidad y feminismos coloniales. In: NAVAZ, Liliana Suárez y CASTILLO, Rosalva Aída H (Orgs). Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes. Espanha: Cátedra, 2008.
- Entre o jornalismo e o cinema. Documentário: o lugar da partilha. *Jornalismo e Jornalistas*. N. 40. Lisboa: Clube de Jornalistas, Outubro/dezembro de 2009.p. 15.
- PATEMAN, Carole. O Contrato Sexual. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- PEDRO, Joana Maria (org). Práticas proibidas: práticas costumeiras de aborto e infanticídio no século XX. Florianópolis: Cidade Futura, 2003.
- SWAIN, Tania. O grande silêncio. A violência da diferença sexual. *Revista Labrys*, janeiro-junho, 2009. Disponível em <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys15/women%20rights/anahita.htm>
- _____. Meu corpo é um útero? Em STEVENS, Cristina (Org). Maternidade e feminismo. Diálogos interdisciplinares. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007
- YCAZA, Carlos A. Las imágenes flotantes de Tania. Ocho y medio. Artículos de opinion. Outubro de 2006. Disponível em <http://www.ochoymedio.net/2006/Las%20imágenes%20flotantes%20de%20Tania-oct2006.1.pdf> em Acessoado em 17 de março de 2011.