



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PRODUÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**RENATA LOPO ARAUJO**

**O NOVO LUGAR DA MULHER NO CINEMA**  
**A REALIDADE PERUANA E CLAUDIA LLOSA**

Salvador  
2009

**RENATA LOPO ARAUJO**

**O NOVO LUGAR DA MULHER NO CINEMA  
A REALIDADE PERUANA E CLAUDIA LLOSA**

Monografia apresentada ao Curso de graduação em Produção em Comunicação e Cultura, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Produção em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Linda Rubim

Salvador  
2009

Agradeço à minha família pela paciência e apoio incondicionais,  
e à professora Linda Rubim pela inspiração e suporte.

## RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma análise sobre a problemática das desigualdades de gênero no cinema. Apoiado em um arcabouço teórico pertinente ao tema, como os estudos de gênero e os aportes da crítica feminista, é traçado um panorama sobre as tensões e as transformações da posição ocupada pela mulher dentro de uma sociedade tradicionalmente patriarcal. A presença feminina é analisada não apenas enquanto imagem pré-determinada e plasmada nas telas, mas também como sujeito produtor por trás delas. O trabalho aproxima-se da realidade latino-americana, através de uma investigação da cinematografia dessas latitudes, levantando informações e dados sobre as suas dificuldades sócio-político-econômicas e a expressividade dos discursos produzidos por mulheres nesses países. Além disso, a pesquisa se debruçou de maneira específica sobre a realidade do cinema peruano, e, em especial, da participação feminina, trazendo como problema central a trajetória e a obra de Claudia Llosa, cineasta representativa de um coletivo feminino emergente na América Latina, estreitando a discussão sobre o protagonismo feminino nos seus filmes.

**Palavras-chave:** mulher, cinema, Peru, Claudia Llosa.

## ABSTRACT

The present work develops an analysis about the problematic of inequality of gender in the film industry. In a theoretical part on gender, referring to some gender studies and feminist critics, the tensions and changes of the women's position within a traditionally patriarchal dominated society are shown. The presence of women is not only analyzed as a picture in front of the camera but also in its role behind the camera as producer and director. Further, the situation of Latin-American cinema was investigated by gathering information and data on the social-economical and political environment with its difficulties on the one hand, and by showing the importance of recent discussions held by women in these countries on the other hand. Within Latin America, a specific focus was led on the Peruvian cinema and the appearance of women. In particular, the films and career of Claudia Llosa, representative film director of an emerging Latin America female movie collective, is pointed out in detail, including the analysis of her female protagonists.

**Keywords:** woman, cinema, movie, Peru, Claudia Llosa.

## SUMÁRIO

<b>1. Apresentação</b>	<b>6</b>
<b>2. O Novo Lugar da Mulher no Cinema</b>	<b>8</b>
2.1 Alicerces para a compreensão da realidade feminina no cinema	8
2.2 Reflexos da dominação masculina	10
2.3 Pode o olhar ser feminino?	14
2.4 Crescimento e afirmação da autoria feminina	19
<b>3. Aproximações do Cinema Latino-Americano e Peruano</b>	<b>22</b>
3.1 O empoderamento feminino nos cinemas latino-americano e peruano	28
<b>4. O Protagonismo Feminino no Cinema de Claudia Llosa</b>	<b>34</b>
4.1. <i>Madeinusa</i>	34
4.2. <i>Fausta</i>	41
<b>5. Considerações Finais</b>	<b>47</b>
<b>6. Referências Bibliográficas</b>	<b>49</b>
<b>7. Referências Filmográficas</b>	<b>51</b>

## 1. Apresentação

O lugar da mulher no cinema, em uma abordagem universal, sempre foi o de *estrela* ou, a partir de determinado momento, o de responsável, por exemplo, pela produção executiva, devido à sua atenção e dedicação aos detalhes. Tal dimensão simbólica surge impregnada pelas funções tradicionais impostas historicamente à mulher, como o cuidado da casa e a educação dos filhos. Esse estereótipo do gênero feminino permeia todos os campos da sociedade, dificultando o acesso e o êxito das mulheres em áreas consideradas, pelo grupo masculino dominante, alheias às suas aptidões.

As pesquisas em torno deste tema estão cada dia mais elaboradas e precisas. Os estereótipos, assim como as representações sociais, assumem uma significativa importância no cenário científico, e, ao mesmo tempo, respondem a questões do cotidiano dos seres humanos. Eles são construídos a partir de uma reunião de características que refletem e procuram perpetuar determinados juízos de valor, que, relacionados a um processo de reconhecimento, produzem uma identidade cultural.

É de extrema validade aproximar os estudos acadêmicos do campo da comunicação àquelas áreas onde a produção cinematográfica ainda é reduzida, mas nem por isso carece de valor simbólico ou de transcendência internacional. Através do conhecimento da experiência peruana, será possível entrar em universos antes ignorados. Ao pesquisar a realidade da mulher como construtora da sua própria imagem no cinema peruano, poder-se-á compreender dentro desse contexto de que forma o cinema contribuiu, e, principalmente, ainda pode contribuir para o desenvolvimento da mesma em lugares e posições antes reservadas aos homens. Ao analisar a mulher enquanto produtora de sentido, registraremos o seu histórico, as dificuldades encontradas e os meios por ela utilizados para desempenhar uma função reservada aos homens desde tempos remotos, ou melhor, desde o surgimento do cinema.

A pretensão dessa investigação não é ser apenas uma revisão dos estereótipos femininos manipulados pela indústria cinematográfica. Entretanto, é evidente que a representação fílmica de personagens femininos marcantes, estimulou a construção e a perpetuação de distintos clichês, como será averiguado no primeiro capítulo. Os

rótulos de *femme fatale* e mãe sofredora, entre outros, penetraram de maneira insistente no inconsciente das pessoas, e forjaram sinais de uma existência determinada e equivocada do feminino.

A proposta desafiadora de inúmeros cineastas e estudiosos de gênero é verificar como uma visão autoral pode refletir sobre a desigualdade entre os sexos, através de histórias e personagens que revelem aspectos da condição real da mulher nas sociedades atuais, suas formas de tratar o erotismo, seus mecanismos de submissão e reação, sua visão sobre o estabelecimento de vínculos afetivos, etc. Foi a partir da abordagem de Claudia Llosa enquanto mulher e cineasta, através da realização dos seus filmes com um marcante protagonismo feminino, que pôde-se refletir sobre a condição feminina, problematizando a severidade dos esquemas culturais da identidade de sexo.

A mulher, objeto em outros discursos, abre espaço para a mulher como sujeito do seu próprio discurso.

## 2. O Novo Lugar da Mulher no Cinema

### 2.1 Alicerces para a compreensão da realidade feminina no cinema

Para compreender o lugar ocupado pela mulher no cinema contemporâneo é necessário refletir primeiramente sobre a perpetuação do seu papel enquanto objeto, os caminhos trilhados e as condições dispostas para o surgimento das suas novas funções na sociedade, ou melhor, da sua “recente” condição social e identitária enquanto sujeito. Para tanto, faz-se essencial uma análise teórica direcionada sobre as questões de gênero, associando-as ao cinema sempre que possível, na tentativa de pontuar de maneira satisfatória a sua pluralidade de estudos e considerações.

O aprofundamento teórico em discursos elaborados por mulheres tem permitido um resgate histórico de personalidades femininas que antes passavam despercebidas pelo universo científico, e exerciam uma influência mínima sobre a sociedade. A possibilidade de transitar em um terreno que antes lhe era negado, pelo fato de ser mulher, passou a viabilizar o reconhecimento e o desenvolvimento das discussões de gênero, e o posicionamento da mulher como sujeito da ação. Brandão (1994) observa que a perspectiva histórica em que os indivíduos estão inseridos está em constante mutação, assim como a experiência da condição feminina e o poder que as mulheres vão descobrindo em si mesmas. Nesse contexto, ela cita Rosiska Darcy de Oliveira<sup>1</sup>:

Quando as mulheres se voltam para o passado e se reconhecem na cultura feminina, não é ao feminino como essência que se referem, mas ao feminino como experiência. Essa experiência passada encontra hoje novas vivências e exigências e é nesse processo de mutação que o feminino vai ganhando forma nova. (OLIVEIRA, 1991 apud BRANDÃO e BINGEMER, 1994, p.17).

Antecipando a discussão que será levantada no próximo capítulo sobre o cinema peruano, deve-se abrir um pequeno parêntese, para questionar a afirmação de uma realidade embrionária sobre a problemática da mulher no cinema desse país. A falta de expressividade que permeia historicamente essa área, não se aplica às questões do empoderamento feminino como uma totalidade, já que, nos estudos de gênero, o Peru

---

<sup>1</sup> Rosiska Darcy de Oliveira trabalhou com Paulo Freire e Darcy Ribeiro, foi presidente do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, e é presidente do Centro de Liderança da Mulher.

pode, inclusive, ser considerado um dos pioneiros na América Latina, através do trabalho de Flora Tristán<sup>2</sup>, considerada precursora indiscutível do movimento feminista latino-americano (BRANDÃO, 1994).

Percorrendo posturas acadêmicas imprescindíveis à temática, deve-se observar que a prática da dominação de gênero está corporificada no cerne da economia dos valores simbólicos, caracterizando tanto as mulheres quanto os homens como componentes passivos dessa estrutura. Os próprios limites do corpo determinam as disputas de poder, e é nesse espaço físico e conceitual que o capital cultural da sociedade está inscrito; é ele o seu registro, existem homens ou mulheres (BOURDIEU, 1999). Tal determinismo pode ser esclarecido pela sentença de que o sexo institui e constitui o papel de dominador ou dominado. Essa concepção admite as representações sociais originadas pelo capital simbólico como determinantes de um gênero feminino menos capaz por natureza. A permanência desta submissão é também justificada pelo fato do grupo inferiorizado se incorporar nessa relação de poder, sem ter a consciência de sua própria dominação. Bourdieu (1999) acredita que a prática dessa hegemonia masculina ganha poder de forma camuflada, através do que ele chama de violência simbólica.

[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 1999, p.7).

Sua teoria, de fato, explora de forma meticulosa a complexidade da dominação masculina, porém, considera também como de natureza biológica elementos que se configuram como construtos sociais naturalizados. Como reflexo de tais postulados, o cinema reproduziu desde o seu surgimento essa estrutura de dominação, e, salvo exceções exíguas, proclamou uma realidade ideologicamente patriarcal. Para citar um exemplo, Kaplan (1997) chama a atenção para os signos no cinema de Hollywood, identificando as suas estratégias de sustentação das estruturas sociais definidoras de uma mulher específica dentro de um inconsciente patriarcal.

---

<sup>2</sup> Flora Tristán nasceu na França, mas seu pai era peruano. *A União Operária* (1843) e *A Emancipação da Mulher* (1846) foram as obras que marcaram a sua militância política feminista.

Também Vianna e Setton (2008) tratam da dominação simbólica, usando o cinema como ferramenta de reflexão sobre o rompimento de um modelo generalizante da condição feminina, questionando a sua suposta posição de inferioridade, e buscando as possíveis contradições e heterogeneidades. Ainda que o enfoque seja a sociologia da educação, através da análise do filme *Lanternas Vermelhas* (1991), as autoras observam a forma como o diretor Zhang Yimou tenta se afastar dos estereótipos de gênero, sem cair na dicotomia do “submeter-se ou emancipar-se”. Porém, mesmo a educação e os novos horizontes vislumbrados pela protagonista, não foram o bastante para livrá-la das obrigações dos valores coletivos da sua cultura. Cabe ressaltar que a realidade concernente ao universo oriental é infinitamente diversa da vida capitalista do ocidente, mas nem por isso, deixa de refletir as preocupações dos estudos de gênero. Ao contrário, a rigidez da sua tradição torna mais valiosa a análise do feminino, e mantém o problema sempre sob a tutela do contexto.

O fatalismo presente em Bourdieu impossibilita a alteração da situação exemplificada, e compreendida como hegemônica. A hegemonia, no entanto, não pode ser examinada como uma forma de dominação passiva, ela é um processo constitutivo e constituinte das relações sociais, culturais, políticas e econômicas. Williams (1979) desenvolve essa idéia de movimento, pensando o caráter hegemônico através de processos de conquista, e não de domínio estanque. Como um dos expoentes dos estudos culturais, seu pensamento possibilita que as relações de gênero sejam encaradas como situações, e não como instituições cristalizadas. Ainda que o cotidiano revele uma estrutura de continuidade na diferenciação dos gêneros, as mudanças ocorridas no universo feminino provocam uma consciência cada vez maior da participação ativa da mulher na sociedade.

## **2.2 Reflexos da dominação masculina**

Considerar as desigualdades entre os sexos como algo natural reflete apenas uma estratégia de poder, que objetiva manter a organização e a estrutura social tradicionais. Todo o histórico de patriarcalismo e dominação masculina, que reverbera de distintas maneiras até a contemporaneidade, é construído socialmente,

através de paradigmas relacionados ao sexo e à família. É a partir dos interesses de grupos dominantes (nesse caso, o homem), que o valor simbólico de certos comportamentos e características é determinado, constituindo “desigualdades onde antes havia apenas diferenças” (COUTINHO,1994, p.50). Os paradigmas cristalizados operam com generalidades, e destroem a singularidade, levando em conta pré-julgamentos que são refletidos nas relações e na comunicação entre os grupos envolvidos.

[...] a ‘identidade feminina’, longe de ser natural, é, antes, construída a partir de um discurso social que visa atender e se adequar às necessidades e mitos de uma sociedade determinada em um momento histórico específico. Tal discurso tem desempenhado um importante papel na construção da subjetividade das mulheres e, conseqüentemente, tem servido para mantê-las na posição de subordinação em que a muito se encontram. (COUTINHO, 1994, p.48).

O enfoque da discussão de gênero trazida por Lipovetsky (1997) provoca o entendimento de que a emancipação feminina se dá em termos de uma revolução social. O diálogo estabelecido entre o passado de “servidão imemorial” e moral severa, e o então ocidente do século XX, deixa evidente o surgimento de uma “nova figura social do feminino”, que o autor chama de a 3ª. *Mulher*. Essa nova mulher passa a ocupar cargos e títulos “masculinos”; reivindicar igualdade política; ter liberdade sexual como direito de cidadania; e deixa de ser pré-determinada socialmente, tornando-se livre para governar-se individualmente. Mesmo que esse discurso pareça um pensamento tanto quanto ingênuo , as transformações no feminino representaram um marco incontestavelmente positivo e real na história do século XX.

O mais importante a ser destacado, porém, é que a manifestação dessa nova mulher como sujeito social, não supõe o desaparecimento da diferença social dos sexos. Os papéis são relativamente mantidos. O que ocorre é uma atualização dessa desigualdade, na qual a tradição consegue sintonizar-se com os novos referenciais de autonomia individual.

É chegada a hora de renunciar a interpretar a persistência das dicotomias de gênero no seio de nossas sociedades como arcaísmos ou “atrasos” inevitavelmente condenados a desaparecer sob a ação emancipadora dos valores modernos. O que se mantém do passado não é inexpressivo, mas trazido pela dinâmica do sentido, das identidades sexuais e da autonomias subjetivas. [...] é a partir do

próprio interior da cultura individualista-democrática que se recompõem os percursos diferenciais de homens e mulheres. (LIPOVETSKY, 1999, p.13).

O amor é um exemplo curioso, por espreitar o íntimo do indivíduo, e, por isso, ainda mais interessante, para demonstrar a dessemelhança de gêneros se perpetuando na história da humanidade. A mulher, seja ela da era antiga ou personagem das sociedades modernas, possui um vínculo com o sentimento amoroso terminantemente diverso do estabelecido pelo gênero masculino. Também no amor se reproduz a idéia de um gênero feminino limitado a um universo privado, que supostamente se satisfaz com a simples existência da figura masculina, e legitima uma vida sem autonomia. Essa divisão normativa dos papéis afetivos relega o sexo feminino a uma representação social naturalmente dependente do homem. Essa visão do amor, confirmada pela literatura “para mulheres”, como os melodramas e as fotonovelas, bastante evidenciada a partir do final do século XIX, é desbancada por conferir à mulher uma realização vinculada unicamente ao status de esposa, mãe e dona de casa. “Mulvey conclui que se por um lado o melodrama é importante por trazer à tona contradições ideológicas e por ser dedicado ao público feminino, no final os fatos nunca se reconciliam de modo a beneficiar a mulher” (KAPLAN, 1995, p.47).

Um possível questionamento a ser feito sobre a desconstrução dessa realidade de ideal suprido pelo sentimento amoroso é que a contestação do mesmo ocorreu através da negação radical do afeto, e fez com que a importância na representação das relações sociais entre os sexos fosse transferida do universo sentimental para o sexual. De qualquer forma, as conquistas que libertavam a mulher das posições tradicionais de dependência, permitiram a percepção do forte papel de influência da cultura de massa nas reproduções da figura feminina, e passaram a criticar os estereótipos perpetuados pela mesma (LIPOVETSKY, 1999).

Trazendo à tona a ardilosa luta feminina por uma existência mais politizada, é necessário reiterar a determinação da dominação masculina em manter as mulheres fora do poder político e econômico, limitando-as a um lugar de prestígio apenas na esfera privada. Tal concepção, considerada tradicionalmente natural, há muito vem se dissolvendo e provocando a indignação da sociedade civil (LIPOVETSKY, 1999).

O filme *A História Oficial* (1985), do argentino Luiz Puenzo, que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1986, pode constituir-se um interessante exemplo dessa transformação do feminino, que, partindo de motivações pessoais, atinge esferas públicas de atuação. Durante a época do regime militar argentino, Alicia é uma professora de história que costuma acreditar inocentemente nas versões contadas pelos livros didáticos (as oficiais), e as ensina para os seus alunos. Veiga (2008) não compreende o comportamento conformista de Alicia, personagem principal do filme, como reflexo único da sua ingenuidade, mas como a aceitação silente de uma estrutura previamente estabelecida, através da organização dos lugares cabíveis a cada gênero dentro de uma sociedade machista. Sem refletir sobre os possíveis acontecimentos da sua própria história, a personagem reforça o absurdo perpetuado de que *mulher não fala nem de negócios nem de política*, sentença presente em um diálogo do filme. Somente a mobilização, através de pressões exercidas por colegas e amigos, faz com que Alicia comece a investigar prováveis discrepâncias dentro da sua realidade, inclusive sobre a atividade profissional do seu próprio marido, agente do governo militar, ou sobre as origens da sua filha adotiva Gaby. O filme mostra ainda que nesse mesmo momento se propagava, em Buenos Aires, o movimento das mães da Plaza de Mayo, que, reivindicando seus filhos e netos desaparecidos, eram consideradas um perigo para a estabilidade social da nação.

A ocupação prática de grupos femininos em espaços públicos sempre foi problematizada, e classificada como uma tendência à desordem. Michelle Perrot (1998) observa que “o homem público, sujeito eminente da cidade, deve encarnar a honra e a virtude. A mulher pública constitui a vergonha, a fonte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria” (apud VEIGA, 2008, p.106). Sem a possibilidade de voltar atrás na metamorfose da sua consciência, Alicia se revolta contra a realidade dominante, e coloca-se do lado das comunidades injustiçadas.

No cruzamento de cenas domésticas e públicas, entre os dramas e sofrimentos pessoais e os problemas políticos, Puenzo põe em circulação a politização da maternidade. Ou, ainda, ao trazer para a cena fílmica o movimento das mães da Plaza de Mayo incidindo sobre a história de Alicia, possibilita a reflexão sobre outras formas de mobilização política que escapam ao partidarismo. (VEIGA, 2008, p.109).

### 2.3 Pode o olhar ser feminino?

A igualdade e a emancipação de ordem político-econômica, para além do emocional, reivindicadas pelo movimento feminista, estavam distantes de qualquer tipo de representação pelos meios de comunicação de massa. Trazendo novamente à tona a indústria de sonhos de Hollywood, e utilizando como base um método de análise sociológica que relaciona diretamente a ficção e a sociedade, percebe-se que o cinema, ao invés de constituir-se um reflexo dos conflitos e das conquistas no que tange às questões de gênero, vivenciadas nos diferentes momentos da história moderna, produzia no espectador uma falsa consciência. Ao contrário de exibir exemplos de mulheres “reais”, a maior indústria cinematográfica do mundo capitalista mostrava imagens estereotipadas de um caráter feminino impregnado pela ideologia tradicional, que mantinha as estruturas subjacentes de dominação e submissão (SMELIK, 2001).

O papel social do cinema poderia ter sido mais contundente no que diz respeito às transformações de gênero, tão importantes no século XX, se tivesse projetado nas telas imagens libertadoras, através das quais as mulheres não fugissem da realidade, mas se reconhecessem nela. Essa proposta não tem como objetivo uma simples transferência de viés, do negativo ao positivo, constituindo assim novos estereótipos, através de protótipos idealizados. O que se busca é uma real diversidade de narrativas. Ao invés disso, reacionariamente, os filmes veiculados (talvez seja possível afirmar que até os anos 50) propagavam personagens femininos quase que restritos ao modelo de divas, como Marilyn Monroe ou Greta Garbo, ou reiterando a dicotomia virgem-prostituta, como a personagem de *Marguerite* em *A Dama das Camélias* (1936) (KAPLAN, 1997).

Os meios de comunicação assumiram sem lugar a dúvidas um lugar de fundamental importância na sociedade contemporânea: o de intermediar as relações entre o sujeito e a própria sociedade. Através de seus discursos, eles exercem determinados controles sobre certas problemáticas sociais. A compreensão desse movimento é essencial, pois possibilita a identificação das relações de poder dentro desses discursos, incluídos os de gênero, já que existe uma correspondência intrínseca às

práticas discursivas. O cinema, com a construção de personagens e contextos, provoca o surgimento de “verdades” sobre a identidade dos sujeitos (como também relacionadas às representações sociais do gênero feminino), e, de forma dialética, os seus discursos podem contribuir com a reprodução e perpetuação dessas identidades sociais ou com a sua discussão e transformação. Essa visão do poder como instrumento capaz de instaurar ou controlar o conhecimento coloca-o em uma posição ativa: o poder como algo que se efetua, e se distribui por toda a estrutura social (FOUCAULT, 1987).

Como já foi reiterado, a possível identificação de discursos patriarcais na história dos meios de comunicação, e em especial no cinema latino-americano, contribui para a perpetuação de estereótipos sociais relacionados ao comportamento feminino, propagando padrões e naturalizando diferenças. O poder da dimensão simbólica do cinema é um processo de significação complexo, resultante de inúmeras mediações situadas historicamente, que podem funcionar como elemento estruturante na construção da identidade de gênero da mulher latino-americana. A importância da sua atuação, e a reflexão sobre a sua influência na sociedade foram analisadas por estudiosos das ciências sociais, a exemplo de Martín-Barbero (2001), que investiga o papel social dos meios de comunicação na América Latina (se debruçando por vezes sobre o cinema e por vezes sobre a telenovela). A dimensão midiática se constitui em um tempo e espaço privilegiados na formação da hegemonia. O interesse do mercado se mistura aos avanços tecnológicos, como os recursos informacionais e audiovisuais, para gerar mensagens e propagá-las a um número cada dia maior de pessoas.

Não se pretende com essa discussão investigar as formas de imposição da lógica da dominação, através das ferramentas comunicacionais disponíveis no cinema, ou discorrer sobre os conflitos dos seus ‘efeitos’ na recepção, mas sim, verificar as imagens produzidas por mulheres, e a significação que elas são capazes de transmitir. O primeiro movimento contra o domínio masculino hegemônico surge através da crítica às representações sociais estereotipadas, ao discurso feminino silencioso e à reprodução unicamente de imagens opressoras. O interesse em olhar a partir de uma ótica feminina, seja na criação de um roteiro, seja na narrativa contada através de personagens femininos, é a possibilidade de saber como a mulher se vê, e não como

ela é vista por outros (KAPLAN, 1997). Normalmente, a mulher já é apresentada sob um julgamento masculino, que se considera detentor do conhecimento.

[...] Os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade. (KAPLAN, 1997, p.50).

Esse olhar, tradicionalmente masculino, que dirige as suas atenções estrategicamente ao corpo feminino e às suas representações, conseguiu mobilizar a crítica feminista através do vislumbamento de uma ruptura com os regimes do cinema clássico, e da criação de uma vertente diferenciada, que incluiria a idéia de um cinema feminista. Mulvey (1983) discute o modelo cinematográfico americano, acusando-o de legitimar uma imagem *fetichizada* da mulher, através do domínio exercido pela subjetividade do olhar masculino.

Segundo posturas feministas, o estereótipo da mulher, enquanto objeto de desejo do homem, é transportado a partir do olhar da câmera ao do espectador, que compactua com a idéia, sem nem mesmo perceber o processo de manipulação implícita. Porém, essa manipulação não se dá de forma ingênua. A habilidade atribuída ao cinema narrativo de proporcionar prazer ao espectador “padrão”, perpetua as condições do feminino projetado nas telas, e reafirma as relações embebidas de erotismo entre tal espectador e aquilo que ele vê.

Mulvey (1985), assim como Kaplan (1995), apropria-se da psicanálise como instrumento de análise, a partir do pressuposto de que o cinema tradicional americano é pautado por uma estrutura social patriarcal. E, através de um ponto de vista que privilegia a ideologia dominante, desenvolve a teoria de que o cinema hollywoodiano é enquadrado pelo inconsciente de uma sociedade patriarcal. Dessa forma disposto, o cinema clássico estimula o desejo no olhar (masculino), através da incorporação de conceitos freudianos como voyeurismo, narcisismo e, é claro, fetichismo. Como esclareceu Kaplan (1995), “voyeurismo e fetichismo são mecanismos que o cinema dominante usa para *construir* o espectador masculino de acordo com as necessidades de seu inconsciente” (KAPLAN, 1995, p.53).

Em muitos exemplos é utilizada a obra de Hitchcock, onde o corpo feminino é convencionado enquanto elemento erótico, e o domínio masculino é reafirmado. O objetivo da crítica feminista fundadora é de sugerir uma nova construção narrativa que se distancie do “prazer visual” cultivado pela indústria de Hollywood, rompendo com as convenções tradicionais de representação, e incursione em novas descobertas através de um cinema mais experimental (MULVEY, 1985).

A grande maioria das fantasias sexuais representadas pelo cinema, no entanto, continuam obedecendo o patriarcal modelo de domínio-submissão, com a mulher incorporando sempre a segunda postura. Nesse momento cabe introduzir à discussão a problemática das relações afetivas entre mulheres, tão cara à crítica cinematográfica feminista. Torna-se necessário refletir sobre a normatizada ocupação feminina em ambas as posições, dentro desse mesmo modelo tradicionalmente sedimentado (KAPLAN, 2005). Quando a mulher adota em sua conduta traços tradicionalmente masculinos, logo é rotulada como uma mulher “masculina”. O mesmo ocorre com os homens que apresentam características consideradas tipicamente femininas. Apesar da existência de uma cultura de estereótipos sexistas privilegiar majoritariamente o homem, na realidade, esses construtos engessados afetam negativamente os dois lados, à medida que se constituem padrões ou paradigmas divisionistas, que não permitem o descobrimento, desenvolvimento e expressão de sentimentos e valores próprios do ser humano, sem distinção de sexo.

A grande problemática é a suposição de que estar na posição dominante, significa estar na posição masculina. Abordando essa temática, Kaplan (1995) atribui à força do discurso patriarcal, intrinsecamente associado à heterossexualidade como ideal, o controle da sexualidade feminina, inclusive nas relações lésbicas. E traz ainda como exemplo a seguinte passagem do filme *Dora de Sigmund Freud* (1979): “algumas mulheres achavam que o texto oferecia apenas duas alternativas igualmente repressivas – isto é, Dora podia escolher entre ser um *objeto* feminino do desejo ou tornar-se um *sujeito* masculino do desejo” (KAPLAN, 1995, p.213).

Existem, no entanto, dois pontos de vista a serem explorados sobre a relação mulher-mulher no cinema, além do questionamento do fato de que ambos são regidos por horizontes machistas. A primeira visão defende a idéia da potencial subversividade das uniões femininas, que os filmes tendem a desestruturar para colocar a mulher de

volta ao seu “lugar de fato”, evitando qualquer ameaça ao patriarcalismo (KAPLAN, 1995). Películas como *Tomates Verdes Fritos* (1991) e *Thelma e Louise* (1991) exibem o estreitamento da amizade feminina, estabelecendo inclusive relações de cumplicidade amorosa entre as personagens, sem, no entanto, explicitar nenhum caráter homossexual (SMELIK, 2001). O segundo aspecto chama a atenção para severas críticas, que vêm na ascensão do lesbianismo, enquanto problemática cinematográfica, uma reafirmação dos costumes patriarcais. Isso se dá a partir do momento em que o assunto torna-se “aceitável para todos os tipos de públicos, porque o seu erotismo alimenta o voyeurismo masculino tradicional” (MERCK, 1986; WILLIAMS, 1993 apud SMELIK, 2001, p.498).

Não são poucas as cineastas que, a partir desse movimento, iniciaram processos criativos, buscando novas formas de cinema. Muitas ratificam as teorias feministas, e mesmo aquelas que matizam os seus conceitos, ainda assim, os enriquecem através da descoberta de outros vieses que contribuem para o “aparecimento de uma mulher real” no cinema. Esses diferentes posicionamentos consideram as aspirações do feminino enquanto uma coletividade, que deve reconhecer a importância da luta feminista pela emancipação da mulher, sem com isso rotular-se.

Os filmes feitos por mulheres mostram que todas elas, tratem de questões femininas ou não, consciente ou inconscientemente, estão empenhadas em abordar a reinvenção do papel da mulher na sociedade; talvez menos que isso: em abordar os papéis femininos na dramaturgia do cinema; talvez mais que isso: em abordar a reinvenção da sociedade para transformar o papel da mulher e do homem (tradução nossa). (AVELLAR apud SAN MARTIN, 2008, p.112).

É preciso também destacar, através das palavras das próprias cineastas, que além das suas contribuições referentes à originalidade e diversidade temática, existe outra questão que nunca é chamada em causa na discussão sobre cineastas masculinos, as variadas estratégias que permitem à mulher conciliar a atividade de criação e a responsabilidade doméstica, principalmente relacionada à maternidade (BONFIL, 2005, p.195).

## 2.4 Crescimento e afirmação da autoria feminina

Após um percurso norteador referente a temas de total relevância sobre a representação social do feminino e as suas transformações, e ainda no intuito de estabelecer uma correspondência direta entre esses conteúdos e o cinema peruano, foi pesquisada a trajetória de uma cineasta contemporânea e representativa desse país, Claudia Llosa. No entanto, antes de direcionar o trabalho sobre a sua obra, no contexto do cinema latino-americano, serão explorados alguns estudos desenvolvidos sobre outras diretoras da América Latina, e investigações femininas sobre o cinema dessas latitudes.

Jane Mooney (2007) avança em uma investigação semelhante à pretendida com essa pesquisa, através da análise de obras específicas de quatro diretoras latino-americanas (*A Hora da Estrela* de Susana Amaral, *Camila* de María Luisa Bemberg, *Un Titán en El Ring* de Viviana Cordero e *Sin Dejar Huella* de María Novaro). A pesquisadora desenha um apanhado geral do processo histórico da mulher buscando um lugar de poder dentro do cinema latino-americano, e contribui, de forma significativa, para o estudo da mulher como produtora de sentido no cinema. Para Mooney (2007), a participação da mulher na indústria cinematográfica, que antes acontecia apenas no âmbito da atuação, ou em funções menores, como já foi comentado na apresentação, é necessária na transformação dessa mentalidade. A mulher deve intervir como personagem fundamental na introdução da sua imagem no mundo e na história, para que essa represente a realidade vista através do seu próprio olhar.

[...] nós devemos escrever sobre mulheres, e nos aproximarmos ao ato da escritura, do qual fomos violentamente expulsas assim como de nossos corpos. A mulher deve reinserir-se no texto, assim como no mundo e na história, porém, usando seus próprios meios. Diretoras (...) fizeram o tremendo trabalho de reinserir a mulher no dialogo histórico, mas, primordialmente, rearticularam a mulher dentro dessa história (tradução nossa). (MOONEY, 2007, p.1).

As diretoras analisadas por Mooney (2007), assim como Claudia Llosa, ocuparam a função tanto de roteiristas quanto de diretoras nos seus filmes. Além disso, as histórias são contadas a partir da ótica das protagonistas femininas. Esse fato permite

e garante que a representação do gênero no produto final esteja estreitamente relacionada a um ponto de vista também feminino. É exatamente essa possível ruptura com os personagens femininos estereotipados, tão comuns na cinematografia universal, bem como com a sua influência na construção do imaginário dos indivíduos, que é desejada e alcançada passo a passo através da atividade cada vez maior de mulheres em lugares antes a elas negados.

Em um dos filmes de Maria Novarro, utilizado como exemplo no artigo de Mooney (2007), *Sin dejar Huella* (2000), apesar do desejo da diretora de plasmar nas telas os valores da Idade de Ouro do cinema mexicano, a conquista de uma aproximação das imagens da época através da música, tradição e cenários mexicanos, ainda assim, permitiu à artista distanciar-se das representações sociais familiares dominantes desse momento. As suas personagens principais (Aurélia e Marilú) conseguiram desconstruir o modelo feminino tradicionalmente mantido pela sociedade, e reestruturá-lo em uma imagem de mulher independente em todos os âmbitos da vida.

A construção de uma identidade de gênero e autoria feminina é um processo constituído historicamente, que, reconhecido na esfera pública, permite um distanciamento da posição de exclusão ocupada pelo sexo feminino em todos os tempos. A nova figura social da mulher enquanto sujeito provoca uma outra reflexão sobre gênero, a partir de uma ótica renovadora e transgressora. Ainda que os pressupostos teóricos sejam de fundamental importância nesse processo de transformação social, como os fundadores aportes de Mary Ann Doane<sup>3</sup>, que definiu o cinema feminino “como aquele que opera como uma narrativa fílmica e uma atuação organizadas em função das fantasias femininas, ou bem como a crise da subjetividade ao redor da figura da mulher” (tradução nossa) (SAN MARTIN, 2008, p.108). Deve-se observar também a relevância dos depoimentos das próprias profissionais da área: diretoras, roteiristas, produtoras, que conquistaram espaços, e tornaram públicas as suas percepções de mundo. A segunda perspectiva destaca o fato de que foram as próprias cineastas, que, através de suas obras, permitiram a construção de novos olhares e ideais femininos, tanto sociais quanto políticos (SAN MARTIN, 2008).

---

<sup>3</sup> Mary Ann Doane é a autora do livro **The Desire to Desire**. The Woman's Film of the 1940s, Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Um outro estudo, desenvolvido por Linda Rubim<sup>4</sup>, entra no universo da produção feminina dos cinemas brasileiro e argentino desde a “retomada”, termo que passou a ser utilizado pelos meios de comunicação para abordar o novo momento do cinema nacional, e terminou por transpor as fronteiras do universo acadêmico. *Carlota Joaquina, princesa do Brasil (1995)*, de Carla Camurati, é considerado o marco incontestável dessa retomada do cinema no Brasil, pois, entre outros feitos, foi o primeiro sucesso de público (1 milhão e 300 mil espectadores). Além de Camurati, a pesquisadora aponta inúmeras diretoras emergindo nos cenários brasileiro e argentino, consolidando a existência feminina de forma significativa dentro desse cosmos, que não só em quantidade, mas em importância, vêm marcando sua presença nos cinemas em questão. O estudo localiza filmes inseridos em contextos claramente femininos, e se dedica a personagens femininos tanto nas telas, através dos quais são veiculadas representações sociais da mulher, como também por trás delas, como realizadoras problematizando o lugar da mulher na sociedade.

O que importa nesse estudo específico não é analisar os filmes segundo suas qualidades e/ou carências, sejam elas de produção, direção ou atuação. O que realmente interessa são os argumentos associados à figura da mulher, escolhidos e projetados na tela por outra mulher, sem com isso enquadrá-la em um padrão ou tipo com desejos e necessidades universais.

---

<sup>4</sup> A Dr. Linda Rubim é professora da graduação e pós-graduação da UFBA – Universidade Federal da Bahia. Seu projeto de pós-doutorado *Mulheres em Cena* está disponível no site do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT).

### 3. Aproximações do Cinema Latino-Americano e Peruano

O cinema latino-americano ainda não conseguiu se estabelecer no imaginário dos indivíduos como uma instituição consolidada. São evidentes as dificuldades enfrentadas no estabelecimento dessa conexão, já que as realidades de subdesenvolvimento são extremamente diversas, e praticamente impossibilitam um desenvolvimento homogêneo. Ademais, existem os problemas de circulação e distribuição, que o mantêm ainda muito longe de um mercado articulado.

Referir-se à existência de um cinema latino-americano é recorrer a um termo generalizante que nos ajuda a delimitar o vasto território do qual trataremos; da mesma forma como quando falamos de cinema europeu [...]. No entanto, no caso das cinematografias de origem latino-americana, as afinidades são muito maiores, porque representam aquelas originadas em culturas e línguas muito semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns. (GETINO, 2007, p.25).

Mesmo com todas essas aproximações, o próprio Getino (2007) concorda com as marcantes diferenças político-culturais, a ponto de sugerir a melhor adequação do conceito de “cinematografias latino-americanas”, por compreender a pluralidade dessas realidades. Independente da nomenclatura preferida é fato que o cinema latino-americano compartilhou diversos processos de fluxos e refluxos durante toda a sua história.

Para exemplificar alguns desses ciclos interrompidos ou frustrados, pode-se discorrer sobre a história do Brasil e do México (que junto com a Argentina seguem sendo os países com maior representação cinematográfica), que, através das políticas restritivas da década de 90, reduziram as suas produções em cerca de 50%. Os governos de Fernando Collor de Mello, no Brasil, e de Carlos Salinas de Gotari, no México, foram os grandes responsáveis por essa queda abismal. Nessa mesma época, outros países sofreram crises equivalentes, como o Peru, com a total indiferença dedicada à Lei de Cinema, que será tratada mais a frente, e severos cortes orçamentários ao Conacine. Ainda sobre o Peru, entre os escassos estímulos recebidos, pode-se citar alguns prêmios e créditos estatais, que na verdade seguem leis que são raramente cumpridas (GETINO, 2007). Os obstáculos relacionados ao

financiamento fazem com que a ocorrência desses concursos seja apenas esporádica, e que o montante dos prêmios não seja suficiente para subvencionar os valores estabelecidos (IZCUE, 2007).

O cinema latino-americano, devido às suas sérias restrições orçamentárias, desde o berço, concorre em desigualdade, principalmente com a indústria cinematográfica dos EUA e a produção fílmica europeia e asiática. A total dependência de financiamento pessoal, da participação deficiente do Estado, ou, no caso de alguns países, dos interesses de empresas privadas através de leis de incentivo fiscal, distanciam a América Latina de uma produção em larga escala e de longo alcance. Essa realidade, nos dias atuais, parece passível de mudança. Essas transformações, porém, ainda estão focalizadas em países como Brasil, Argentina ou México, ou a projetos em co-produção com os Estados Unidos ou a Europa – alternativa comumente utilizada por realizadores latino-americanos como reação à restrição dos seus mercados locais. Paranaguá (1985) discorre ainda sobre os obstáculos concernentes à heterogeneidade jurídica e institucional presente entre os países, que vem sendo discutida na contemporaneidade através de órgãos comuns, como é o caso da RECAM (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL e Estados Associados)<sup>5</sup>.

Ao estreitar um pouco mais a análise, para, mais uma vez, aproximar a pesquisa da realidade peruana, deparamo-nos com uma cinematografia que pode ser comparada à própria nação: diversa e pouco integrada (o que corresponde a um reflexo condensado da América Latina). O caso do cinema peruano, apesar de vivenciar atualmente um momento um pouco mais otimista, reflete as crises financeiras do seu país. A penosa economia da década de oitenta afetou gravemente o desenvolvimento do cinema nacional. O filme *Caídos del Cielo* (1990), de Francisco J. Lombardi - ícone do cinema peruano, desenvolve, através de três histórias contadas em paralelo, um completo registro da sociedade limenha durante a presidência de Alán García (1985-1990), período em que o país passou por uma forte crise econômica, acompanhada por um processo de decomposição social.

---

<sup>5</sup> [www.recam.org](http://www.recam.org)

Com o descontrole da inflação, as produtoras tiveram mais dificuldades do que nunca para recuperar os seus investimentos. Por conta de obstáculos como esses, a produção peruana continua sendo, em números, bastante inferior, mesmo quando comparada a produções dentro da própria América Latina<sup>6</sup>. Assim como Cuba, Porto Rico, Equador, República Dominicana e Uruguai, o país estabilizou a sua produção cinematográfica em uma média consideravelmente baixa de 1 a 5 filmes por ano (GETINO, 2007).

Dentro da sua história vale ressaltar o decreto lei de 1972, que, assim como ocorreu em outros países da América Latina que também passaram por governos militares, visava o fomento da indústria cinematográfica segundo interesses específicos. No caso do Peru, os benefícios conseguidos favoreceram mais a produção de curtas-metragens, através da exibição obrigatória e isenção de impostos. Nas duas décadas de vigência da lei, foram produzidos aproximadamente 1200 curtas e 60 longas-metragens. Com o fim desse decreto, em 1994, outra lei foi promulgada, estabelecendo a criação do Conselho Nacional de Cinematografia (CONACINE)<sup>7</sup>, que só foi instalado em 1996, sendo subordinado ao Ministério da Educação, e ligado ao Instituto Nacional de Cultura. O suposto suporte fornecido por esse órgão é, no entanto, extremamente reduzido, pois arrecada apenas 16% do valor real do orçamento que deveria ser-lhe destinado. Além disso, suas atividades são prejudicadas por conta da sua dependência administrativa ao Ministério da Educação (IZCUE, 2007).

Unidas a essas dificuldades, aliam-se outras questões políticas. A diminuição radical de salas de exibição, e o posterior término da setorização do cinema baseada em uma divisão classista, onde os filmes e os preços eram definidos e distribuídos por zonas - em correspondência ao poder aquisitivo dos seus moradores, não deram lugar a alternativas que substituíssem esse sistema deteriorado. Pouco a pouco, a precariedade da situação do cinema no Peru, e ainda mais com o avanço da televisão, foi se agravando.

---

<sup>6</sup> Informações sobre a indústria cultural cinematográfica do Peru – Sistemas Nacionais de Cultura (OEI – Organização dos Estados Ibero-Americanos).

<sup>7</sup> Ibid

Através do desenvolvimento de novos costumes correspondentes ao lazer, foi reafirmando-se como reflexo do patriarcalismo entranhado na sociedade, um paradigma silencioso da desigualdade de gênero: ao homem era reservado a aventura e o sexo dos cinemas de rua, e à mulher as lágrimas e a empatia à sua subordinação nos dramas das telenovelas (a década de 80 representou o auge das telenovelas no Peru, especialmente as brasileiras)<sup>8</sup>.

A indústria cultural não surgiu para a realidade peruana acompanhada das necessidades adequadas (de educação e infra-estrutura básica) para o seu consumo. A exposição inesperada da população imigrante aos ideais propagados pelos meios de comunicação de massa, concebeu um construto simbólico ideal, um estilo de vida por todos desejado. Esses “referentes simbólicos de identificação”, pautados por uma fruição mais superficial, provocaram uma mudança de paradigma também nos realizadores e produtores de cinema, através de uma aproximação às tendências mercadológicas<sup>9</sup>.

Com o surgimento das salas de projeção estilo *multiplex*, a frequência do grande público começou a crescer, e, conseqüentemente, continuaram aumentando em número as salas de exibição, tanto na capital quanto no interior. Javier Protzel (2006) questiona essa deficiente democratização cultural. Se a ampliação do acesso não pode ser negada, como justificar uma assistência estreitamente correlacionada ao poder aquisitivo? É importante ainda associar esse novo sistema de complexos cinematográficos às novas expectativas de consumo geradas pelo capitalismo, e às influências de imaginários coletivos provenientes da publicidade. Para Protzel, o cinema foi destituído do papel que exercia dentro das práticas culturais, e apropriado pelo domínio do entretenimento, considerado a “matriz cultural hegemônica”<sup>10</sup>.

Sobre a possível existência de uma indústria cinematográfica peruana, Ricardo Bedoya<sup>11</sup> afirma que nunca houve, nem haverá. Para o crítico de cinema, a dimensão do mercado é mínima, e a assistência do público não é suficiente para gerar uma

---

<sup>8</sup> Novas Perspectivas do Consumo de Cinema de Longa metragem no Peru (Javier Protzel). Disponível em: <[www.recam.org](http://www.recam.org)>. Acesso em: 30 jul. 2008.

<sup>9</sup> Ibid

<sup>10</sup> Ibid

<sup>11</sup> Ibid. Ricardo Bedoya é crítico de cinema, professor da Universidade de Lima e autor do livro *100 años de cine en Perú: una historia crítica*. Lima, Universidade de Lima, 1992.

produção rentável. Existe, é claro, uma atividade persistente, que pode chegar a oferecer cinco filmes por ano, como foi mostrado pelas estatísticas. Porém, apenas os modelos da indústria hollywoodiana conseguem constituir-se verdadeiros sucessos de bilheteria. Bedoya considera que o essencial é que o cinema crie seu próprio público, diversificado e interessado em distintos estilos, que não apenas busque filmes similares aos americanos<sup>12</sup>.

Deve-se aqui abrir um parêntese para abordar a problemática da pirataria, que prejudica de maneira dramática as indústrias cinematográficas do mundo inteiro, guardadas suas distintas proporções. A discussão da presença efetiva e generalizada dessa prática ilegal, porém legitimada pela cultura informal, é importante para o Peru, assim como para a América Latina. De acordo com investigações realizadas no mercado informal peruano, cada *máster* adquirido de forma ilegal é reproduzido, até familiarmente, em muitos DVDs. Nesse material, que é selecionado de acordo as críticas e a propaganda dos meios de comunicação de massa, estão incluídos filmes que nem sequer estrearam no circuito de cinema peruano. Alguns dados refletem o significativo prejuízo causado por esse comércio ilegal:

As perdas agregadas do áudio-visual (salas de cinema, aluguel e venda de DVDs) causadas pela pirataria foram calculadas por Martín Moscoso (INDECOPI<sup>13</sup>) em uns 20 milhões de dólares entre 1999 e 2003. [...] Ainda que a pirataria se constitua um obstáculo mundial para a rentabilidade da indústria cultural, não deixa de formar parte dela em última instância, principalmente porque colabora muito bem na consolidação do gosto pelo cinema hegemônico (tradição nossa). (PROTZEL, 2006, p.10).

Cabe nessa discussão o questionamento sobre a ineficácia do papel do governo, e não só o peruano, enquanto órgão responsável pela fiscalização e controle desse livre mercado. Ainda segundo Protzel (2006), o que deveria, no entanto, constituir-se como uma das funções do Estado, é a busca por uma realidade que, através de uma legislação efetiva, conciliasse os interesses das multinacionais do ramo a um acesso razoável dos distintos públicos peruanos à variada oferta de bens audiovisuais da atualidade.

---

<sup>12</sup> *La crítica cinematográfica: una entrevista a Ricardo Bedoya*. Disponível em: <<http://nidoderatascoff.blogspot.com/2007/12/la-crtica-cinematogrfica-una-entrevista.html>>. Acesso em: 25 out. 2009.

<sup>13</sup> INDECOP. Gerência de Estudos Econômicos.

É interessante, em se tratando da realidade do cinema peruano, falar sobre o Grupo Chaski, uma associação sem fins lucrativos, na qual, desde 1982, um coletivo de cineastas e comunicadores sociais e audiovisuais utiliza o cinema como ferramenta para o desenvolvimento econômico e cultural das regiões menos favorecidas do país. O trabalho do grupo se estende desde a produção de curtas e longas-metragens (alguns deles ganhadores de prêmios ao redor do mundo – como *Gregório*, 1984 e *Juliana*, 1989, filmes de grande impacto social, que abordam a problemática dos meninos de rua), à difusão cinematográfica nacional e internacional em zonas mais isoladas de Lima, ou do interior do Peru. A partir de 2004, a associação ampliou o leque das suas atividades com a criação da “Red de Microcines”, projeto que visa levar filmes com conteúdos educativos e culturais ao maior número possível de pessoas. O grupo defende a utilidade da propagação de um cinema responsável e comprometido com o cotidiano da população local. Os integrantes do coletivo buscam oferecer uma programação mais diversificada, que dificilmente é disponibilizada através dos meios de comunicação convencionais.

Seleccionamos filmes que contam histórias relacionadas à vida, que nos falem de igual pra igual, no nosso idioma e com protagonistas que pertencem à nossa realidade. São filmes que nos ajudam a ver-nos e conhecer-nos melhor, a refletir e conversar sobre temas que nos importam (tradução nossa)<sup>14</sup>.

Mais uma vez ouve-se falar que, tanto economicamente, quanto culturalmente, o momento peruano é positivo. Em depoimento, a própria Claudia Llosa declara que houve um crescimento no ofício cinematográfico, ou seja, “mais profissionais especializados estão aparecendo, o que ajuda para que haja mais filmes e mais discursos. Até muito pouco tempo, era raro que dois filmes peruanos estreassem simultaneamente no país ou em festivais”<sup>15</sup>. No entanto, ainda há muito caminho por percorrer, mesmo a lei de cinema precisa ser revista, e minimamente respeitada, já que além dela, o Peru não possui nenhum outro tipo de fundo ou ajuda, seja de desenvolvimento, produção, distribuição ou formação em cinema. No que diz respeito

---

<sup>14</sup> [www.grupochaski.org](http://www.grupochaski.org)

<sup>15</sup> [www.lalatina.com.br](http://www.lalatina.com.br)

a festivais, a realidade é também bastante precária com dois eventos de animação, um de curtas, e apenas um festival de âmbito internacional, o Festival de Lima<sup>16</sup>.

### 3.1 O empoderamento feminino nos cinemas latino-americano e peruano

Ao trazer a mulher para o centro dessa discussão, percebe-se que o cinema latino-americano vem se caracterizando por uma tendência real de atuação de figuras femininas em lugares de poder. São inúmeras as realizadoras que surgem, conquistam espaços para seus filmes, e se reafirmam enquanto cineastas. Entre os anos 60 e os 80, apenas 19 filmes de ficção foram lançados nesse mercado por mulheres, nem mesmo 1 filme ao ano. De 1991 até o ano 2000, em torno de 50 filmes foram finalizados. A partir de então até os dias de hoje, mais de 130 filmes de diretoras latino-americanas podem ser contabilizados<sup>17</sup>. Apesar desse crescimento, o cinema feito por mulheres ainda está longe de concorrer em igualdade tanto na América Latina quanto no mundo (essa participação significa apenas 6% da produção total), e por isso essa luta deve ser reverenciada. Algumas diretoras têm conseguido chamar a atenção inclusive internacionalmente, e seus nomes começam a ser utilizados como exemplos de um grupo em emergência. Desse conjunto podem ser citadas Lucrecia Martel e Lucía Puenzo, da Argentina, Tata Amaral e Carla Camurati, do Brasil, e, mais recentemente, Claudia Llosa, do Peru, cuja trajetória e obra são objetos de estudo dessa pesquisa<sup>18</sup>.

Vale a pena ainda ressaltar um fato muito pertinente sobre a realidade feminina na cinematografia brasileira. Avellar (2004 apud SAN MARTIN, 2008) discorre sobre a forma em que as mulheres não só se incorporaram a esse mercado, mas também participaram de maneira atuante para as suas conquistas.

[...] uma indústria que, ameaçada de morte nos anos da ditadura, e em virtual extinção nos anos seguintes, conseguiu reviver vigorosamente a princípios dos 90 justamente com um importante

---

<sup>16</sup> [www.festivaldelima.com](http://www.festivaldelima.com)

<sup>17</sup> Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño <[www.cinelatinoamericano.org/](http://www.cinelatinoamericano.org/)>.

<sup>18</sup> Mais informações sobre as referidas cineastas podem ser encontradas em: <[www.cinelatinoamericano.org](http://www.cinelatinoamericano.org)>

aporte feminino. [...] de um total de 200 títulos nacionais exibidos no Brasil entre 1995 e 2002, mais de quarenta correspondem a filmes dirigidos por mulheres (tradução nossa). (BONFIL, 2005, p.197).

Na tentativa de averiguar a real participação da mulher no cinema peruano, também se deve trazer números. O caso desse país específico, no entanto, é um pouco distinto pela efetiva atuação de uma mulher em especial, que não pode ser ignorada nessa investigação. A partir da década de 60 até o ano de 1990, foram apenas 15 as películas lançadas por mulheres no Peru, sendo que 12 delas foram dirigidas por Nora Izcue. Desde a década de 90 até a atualidade, somente 23 filmes foram feitos por mulheres, dentre os quais, 3 também de Nora Izcue<sup>19</sup>. Além de realizar esses filmes, ante uma realidade controversa, a diretora ocupou cargos de fundamental importância para o crescimento do cinema local, como membro da diretoria da Cinemateca de Lima, presidente da Associação de Cineastas no Peru, Vice-presidente do Conselho Nacional de Cinematografia (CONACINE), e professora da Universidade de Comunicação da Universidade de Lima. Deve-se ainda ressaltar que foi uma das fundadoras da Fundação do Novo Cinema Latino Americano, instituição cultural que tem o objetivo de desenvolver e integrar o cinema da América Latina. Alguns dos seus filmes tratam da vitimada condição feminina em momentos de crise, seja através de problemas econômicos, ou de isolamento social, como em *Color de mujer* (1990) e *El Viento del Ayahuasca* (1982). Seu último documentário, *El Viento de Todas Partes* (2004), retrata o momento de confronto vivido no Peru, no ano 2000, entre a ditadura de Fujimori e uma oposição unida e consciente, que, sem armas, conseguiu derrubar o regime.

Essa expressividade restrita a um universo ínfimo de mulheres começou a expandir-se nos últimos anos. O diretor peruano Josué Méndez (*Días de Santiago*, 2004), atento e interessado nos emergentes projetos da cinematografia peruana, percebeu uma recorrência no aparecimento de nomes femininos. Surpreso pelo acontecimento (já que, historicamente, como foi discutido, a mulher sempre ocupou lugares secundários nesse sistema), e na expectativa do surgimento de um possível “movimento de cinema feminino feito no Peru”, o diretor buscou entrar em contato com essa nova geração de cineastas<sup>20</sup>. Nove dos dez nomes listados, através da conexão estabelecida

---

<sup>19</sup> No caso do Peru, os números apresentados contemplam também documentários, curtas e média metragens.

<sup>20</sup> [www.cineencuentro.com](http://www.cineencuentro.com)

por Josué Méndez, juntaram forças na realização de um projeto unificado: *8 1/2, Ocho Cortos y un Mediometraje de Nuevas Directoras Peruanas* (2009)<sup>21</sup>. O material, que resultou em um DVD, já foi exibido separadamente em mais de 140 festivais, e ganhou 39 prêmios distintos. É curioso apontar que todas essas diretoras continuaram seus estudos em cinema fora do Peru. Justificando essa necessidade de distanciamento do seu país natal, Enrica Pérez (*Taxista*, 2007) critica o machismo das escolas peruanas, que só permitiam às mulheres produzir; “a direção tinha que estar a cargo de um homem”<sup>22</sup>. Além de Enrica Pérez, os nomes a serem citados desse recente coletivo são: Silvana Aguirre (*Ela*, 2007), Rossana Alalú (*Ego*, 2006), Rosario García-Montero (*Te Estás Sintiendo Solo?*, 2003), Gabriela Yepes (*Danzak*, 2008), Marianela Vega (*Conversations II*, 2007), Melina León (*El Paraíso de Lili*, 2009), Valeria Ruiz (*El Rey de Londres*, 2006) e Claudia Sparrow (*El Americano*, 2009). Ainda que não diretamente, mas aludindo a essa nova leva de talentos femininos, Nora Izcue (2007) concorda com a existência de um momento otimista a contrapelo do fomento e do mercado nacional do Peru:

A convicção de que o cinema nacional se encontra em um dos seus melhores momentos [...] deve-se ao surgimento de novos e talentosos realizadores e a um aumento da produção, mas que nos resultados do mercado local, que não dispõe de dispositivos legais para apoiar a distribuição e a exibição do cinema nacional. Essa produção se caracteriza por seu baixo orçamento (entre 300 e 600 mil dólares por longa-metragem), custo que, no entanto, salvo exceções, não consegue ser recuperado nem em 50% dentro do seu próprio mercado. (IZCUE, 2007, p.208).

A décima cineasta dessa lista é justamente Claudia Llosa. Um pouco distanciada das demais pela conquista já efetiva de renome internacional, através dos seus dois longas, a diretora encarna na atualidade a possibilidade de êxito internacional da mulher enquanto cineasta latino-americana.

Claudia Llosa Bueno nasceu em Lima, em 1976, e atualmente mora em Barcelona. Se formou em Ciências da Comunicação pela Universidade de Lima, em 1998, e, como muitas das suas contemporâneas, também continuou sua formação fora do Peru. Em 2001, fez uma pós-graduação em Roteiro de Cinema e Televisão na Escola de Artes e Espectáculos (TAI), em Madrid. Trabalhou com publicidade e televisão para empresas

<sup>21</sup> [www.ochoymediiodvd.blogspot.com](http://www.ochoymediiodvd.blogspot.com)

<sup>22</sup> [www.talcualdigital.com/especiales/Viewer.aspx?id=24134](http://www.talcualdigital.com/especiales/Viewer.aspx?id=24134)

peruanas e também de outros países. Em 2004, conseguiu uma bolsa da Fundação Carolina e da Casa da America, no Curso de Desenvolvimento de Projetos Cinematográficos Ibero-americanos. Foi exatamente durante os anos em que estudou na TAI que escreveu *Madeinusa*. O roteiro ganhou o Prêmio Coral de melhor roteiro original no Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana, Cuba (talvez junto ao Sundance/NHK Award, seja o prêmio mais cobiçado pelos cineastas latino-americanos), através do qual a diretora formou uma aliança com a produtora espanhola Wanda, e começou a produção do filme<sup>23</sup>.

Vivencia-se algo distinto na atualidade. Através do trabalho da cineasta Claudia Llosa, o Peru tornou-se o centro das atenções do mundo inteiro. A notoriedade conquistada pela diretora de *Madeinusa* e *A Teta Assustada*, ainda que bastante questionada no seu país natal, seduz tanto no âmbito acadêmico, quanto no mercadológico. Segundo depoimento da cineasta, *Madeinusa*:

[...] foi vendido a 27 países da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos, principalmente. Para alguns em película, para outros em DVD, e em épocas de lançamento diferente [...]. No Peru, teve 85 mil espectadores em sala, o que é um feito para um filme nacional, e se estima que 500 mil cópias piratas foram vendidas. Também estreou na televisão. No mercado internacional, não tenho os números de espectadores, mas o DVD original foi lançado em versões diferentes nos Estados Unidos, na Espanha e na Suíça. O que eu considero mais interessante de tudo é que no Peru e no Equador, em especial, o filme gerou um enorme debate, por estar relacionado às comunidades indígenas e ao tema da religião<sup>24</sup>.

A diretora vem recebendo severas críticas da imprensa livre do Peru, como foi comentado pela mesma em entrevista para os meios de comunicação. Para esses jornalistas e críticos, o fato de ser branca, ter os olhos claros e morar atualmente na Europa, a distancia da realidade andina, e faz com que a mesma represente os seus habitantes através de um esoterismo estereotipado e, por fim, exponha uma imagem negativa e falsa desse povo. Além disso, algumas reportagens classificam a sua obra como “filmes feitos para festivais”, e para um público internacional, sem se preocupar com os grupos locais<sup>25</sup>. Também é correto afirmar que os Festivais Internacionais de

---

<sup>23</sup> Portal del Cine y el Audiovisual Latinoamericano y Caribeño – <[www.cinelatinoamericano.org](http://www.cinelatinoamericano.org)>.

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> *La crítica cinematográfica: una entrevista a Ricardo Bedoya*. Disponível em: <http://nidoderatascoff.blogspot.com/2007/12/la-critica-cinematografica-una-entrevista.html>

Cinema instituem-se “foros privilegiados de exibição e premiação de sua qualidade, mas isso está longe de garantir o seu lançamento comercial em outro países, e mesmo dentro do próprio continente” (IZCUE, 2007, p.211). Essa realidade se deve mais que nada à dificuldade de encontrar saídas comerciais em ciclos tão fechados e direcionados às mega-produções americanas.

Ainda que esse trabalho não tenha como objetivo a crítica cinematográfica, e alguns dos comentários negativos dirigidos aos filmes não levem em conta o seu caráter ficcional, são amplamente valiosas as discussões que podem ser elucidadas pelas narrativas sobre o olhar direcionado às tradições ancestrais do altiplano peruano. Mesmo com a afirmação da diretora de que a idéia da ausência do pecado, durante a semana santa, em *Madeinusa*, por exemplo, é uma tradição completamente inventada, as cenas que revelam as festividades desses dias se baseiam na diversidade cultural que pode ser encontrada no Peru, e pode ser por isso questionada. Claudia Llosa reafirma através da metáfora concebida pelo nome da protagonista, e também pelo seu comportamento, a necessidade do povo peruano em olhar para fora da sua própria cultura. Essa visão pode ser igualmente criticada, por ser oriunda, como já foi comentado, de uma peruana que é metade italiana, e que pessoalmente (ou seja, esteticamente), não reflete a comunidade peruana que deseja representar. Outra cena questionada por esse público<sup>26</sup>, é a da “tiradera” de comida, quando todos os moradores da aldeia, no momento em que se inicia o tempo santo, quebram potes e panelas de barro cheias de alimento. O desperdício é encarado como um desrespeito àquelas culturas que enfrentam sérios problemas econômicos.

O distanciamento físico entre a diretora e a sua terra natal pode, no entanto, ser encarado de uma outra forma, no mínimo mais otimista. O afastamento espacial de uma realidade, que antes permeava o seu cotidiano, pode culminar em um olhar isento de julgamentos de valor, mais honesto e útil para o processo de criação. Cabe ainda ressaltar, que nas pesquisas realizadas em sites especializados em cinema, coincidentemente ou não, todas as críticas encontradas com esse viés nacionalista partem de homens. Porquê será? Talvez por ser um posicionamento machista ou por que simplesmente não há mulheres que exerçam de forma expressiva a crítica

---

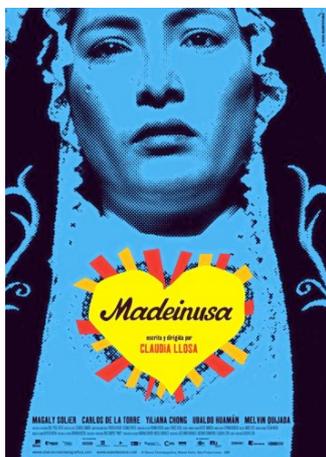
<sup>26</sup> Exemplo: <<http://peruanista.blogspot.com>>.

cinematográfica nesse país? Infelizmente esse não é um questionamento que esse trabalho pretende responder.

Independente dos objetivos de qualquer cineasta no momento da sua criação, os prêmios se constituem a forma mais expressiva de reconhecimento ao trabalho, já que ainda nos dias de hoje falar em êxito de público, quase se limita a citar os sucessos hollywoodianos de bilheteria. Em 2006, *Madeinusa* conquistou o título de melhor filme nos festivais de Málaga, Mar Del Plata, Fortaleza, Guadalajara e Colônia, entre diversas outras menções honrosas e prêmios especiais do jurado. Mas foi mesmo com seu segundo filme que Claudia Llosa conquistou o que se pode chamar de academia cinematográfica. *A Teta Assustada* ganhou o maior prêmio no Festival Du Nouveau Cinéma (FNC) do Canadá; o Urso de Ouro em Berlim, conquistando assim o posto de diretora mais jovem a receber o galardão de melhor filme; prêmios nos festivais de Guadalajara, Gramado, Bogotá, e no Festival Latino da França, entre outros; além de ser pré-selecionada para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2010.

## 4. O Protagonismo Feminino no Cinema de Claudia Llosa

### 4.1. *Madeinusa*



A diretora ainda morava no Peru, quando sentiu a necessidade de refletir sobre as tradições do seu país. As lembranças de criança das festividades peruanas, bem como as reflexões sobre o pecado durante a semana santa, eram noções fortemente presentes no seu imaginário. Porém, foi durante o mestrado em roteiro que cursou em Madrid, que lhe veio a idéia de escrever sobre um povoado onde tudo pudesse acontecer sem remorso, tema do seu primeiro longa<sup>27</sup>.

*Madeinusa* é o nome da personagem principal do filme, uma menina de 14 anos, que vive em uma aldeia perdida na cordilheira dos Andes, no Peru, chamada Manayaycuna (que quer dizer povoado encerrado, em quéchuá – idioma indígena da região andina). Esse local se destaca por um peculiar aspecto da sua religiosidade; durante a semana santa, a partir da sexta-feira, quando cristo morre, até o domingo da sua ressurreição, não existe pecado, e a todo o povoado é permitido fazer qualquer coisa, sem nenhum tipo de remorso. Deus está morto e não vê. Nesses dias, a tradição é justamente transgredir os costumes e tabus que regem aquela comunidade. Madeinusa, sua irmã, seu pai, e toda a população local conservam essa tradição sem questionamentos. No entanto, chega acidentalmente à aldeia um forasteiro, que,

---

<sup>27</sup> [www.lalatina.com.br](http://www.lalatina.com.br)

obrigado a permanecer na cidade durante as festividades, testemunha os acontecimentos desses dias.

Em *Madeinsua* observa-se claramente a separação das esferas de atuação pertinente a cada gênero. A participação social da mulher é restrita às atividades domésticas, como cozinhar, cuidar da casa, etc., enquanto que ao homem cabem as tarefas públicas, como no caso de Don Caio, pai da protagonista, que também é o prefeito e “manda-mais” da localidade. Ainda que a modernidade tenha repaginado a mulher do lar em um construto contemporâneo, tais dispositivos continuam trazendo uma pesada carga característica das sociedades tradicionais. A dona-de-casa reafirma a postura clássica de um gênero dependente economicamente, e confinado ao espaço fechado da família, longe de funções públicas e sem acesso a uma educação prolongada (LIPOVETSKY, 1997). A dicotomia do homem/mulher reverbera em um senso comum para além do público/privado, nas relações atividade/passividade, razão/emoção, social/individual, entre outras.

Essa estrutura dogmatizada historicamente já não se constitui o reflexo de uma realidade homogênea. A mulher contemporânea (e muitas outras antes dessa) luta para sair da esfera privada, e fazer parte de outros domínios, antes reservados ao sexo masculino. A crítica a esse dualismo surge no personagem ausente da mãe de *Madeinusa*. Ainda que não seja explicitado em momento algum a razão da sua fuga, permite-se ao espectador inferir uma provável não aceitação da mesma ao lugar relegado à mulher por aquela sociedade, enxergando no abandono da família a única saída possível.

O comportamento de Dom Caio, diante da identificação de *Madeinusa* com a mãe, reforça o tabu associado a essa figura ausente. Ao estabelecer com a filha uma relação de homem e mulher, ele resgata o corpo da mãe e recupera a propriedade da esposa. Provocando o desconforto e desagrado do pai, *Madeinusa* tenta evocá-la insistentemente, e cultiva silenciosamente o desejo de liberdade, de ir em busca da mãe, de fugir da rotina, seja por desamparo emocional, ou por estar também em desacordo com as tradições locais.

A falta da mãe como personagem central das relações familiares acarreta ainda uma grande diferença na vida de *Madeinusa* e sua irmã. O papel atribuído ao sexo feminino

no seio do casal (que nas sociedades mais desenvolvidas já é bastante diverso) é claro e definido: a mulher é responsável pela unidade interna do grupo, cabe a ela cuidar da casa e dos filhos, e garantir a coesão familiar. Ao homem é exigido o sustento do lar e a direção dos seus membros. Mesmo na ausência da figura materna, continua sendo desmoralizante o fato de um homem ficar a cargo da educação dos filhos e do cuidado da casa (LIPOVETSKY, 1997). Dentro dessa realidade, *Madeinusa* e *Chale*, sua irmã, passaram a ocupar, como algo natural, o lugar da mãe, na casa, na cozinha, e, posteriormente, na cama. Esse absurdo compactuado socialmente não surpreende por representar os costumes das comunidades do altiplano, o que inclusive não é real, mas por revelar a brutalidade que permeia o inconsciente coletivo, impregnado por ideais patriarcalistas.

Outra importante questão a ser destacada é que, durante o *Tiempo Santo* (lapso em que Deus não vê), as desigualdades de gênero tornam-se menos marcantes, pois a liberação do julgo moral cristão recai sobre todos os indivíduos, independentemente do sexo. A autonomia sexual ofertada aos homens, é também oferecida às mulheres. Uma cena que reflete essa postura pode ser observada quando os homens do povoado, em uma cerimônia ritualística, cortam as gravatas uns dos outros, conformando uma imagem simbólica que pode ser associada à castração. Privados do poder atribuído à condição de homem pelo falo, mistificado através da gravata, os homens permitem então que as mulheres ocupem lugares de domínio das relações, escolhendo inclusive o companheiro com quem passará a noite.

Apesar de parecer libertária, a literal inversão de papéis, no entanto, reforça a dominação simbólica masculina, já que, durante um período limitado, a mulher apenas ocupa um lugar que é, por natureza, destinado ao homem; enquanto esse torna-se o objeto do olhar. Essa situação é encarada como uma exceção, e aborda o “direito à sexualidade feminina” de acordo com a lógica da mentalidade hegemônica masculina, compactuando inclusive com condutas moralmente reprováveis na cultura ocidental, como é o caso do incesto. Assim como os estereótipos oferecidos pela indústria cultural, que reforçam posições conservadoras, a permissividade acatada, através dessa cena, também no comportamento feminino, continua amplamente permeada pelo sentido de pecado, que apenas nesse momento não existe, porque

Deus não vê. Sobre essa inversão de posturas em personagens cinematográficos, Kaplan (1995) afirma que:

[...] quando o homem deixa seu papel tradicional, em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel “masculino” de dono do olhar e iniciador da ação. Quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais – não aquelas de sedução, mas antes as de bondade, humanidade, maternidade. (KAPLAN, 1995, p. 51).

Cabe observar que, em um único momento do filme, a liberação do julgo cristão, e conseqüente castigo, é utilizado com um viés materialista. Ainda assim, a cena em questão (o roubo de um porco) torna-se possível a partir da violência simbólica, que também faz com que o homem se sobreponha à mulher por meio da força física, ou da simples ameaça do seu exercício.

Vale a pena ainda analisar de maneira detalhada as cenas das festividades profanas, que sucedem a procissão e o ritual da morte de Cristo. A música, a dança, os fogos de artifício, a bebida, a loucura autorizada, as fantasias, as máscaras, a fornicção, os personagens bufões, entre outras formas de liberação e expressão popular, aproximam a experiência do filme ao carnaval. Independente do conteúdo religioso ou mitológico pertinente à sua origem, as práticas carnavalescas atuais, e aqui estreita-se a comparação especificamente à realidade brasileira, na sua grande maioria, já não contemplam as tradições valorizadas no seu surgimento. A função primordial associada ao carnaval, é a permissividade temporária do prazer carnal, que também é facilitado à mulher, ainda que com certas distinções. Durante a festa é implicitamente autorizado aos indivíduos um comportamento diverso à sua rotina. O sexo e a nudez são consentidos de forma silenciosa, e as condutas moralmente repreensíveis, são relevadas nesse contexto. As manifestações dos excessos dessa tradicional festa nacional permitem uma correspondência direta com os rituais mundanos reforçados pela população de Manayaycuna durante a Semana Santa.

Também Bakhtin (1993) reflete sobre como o aspecto carnavalesco do mundo, aliado ao riso, que estaria na base do grotesco, descompõe “a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades” (BAKHTIN, 1993, p.43). São essa liberdade

e essa falta de compromisso que permitem à população da aldeia a criação de novos referenciais de comportamento. Tais condutas, porém, são aplicáveis somente durante esse intervalo “carnavalizado”.

É evidente que essa permissividade sócio-histórica não se perpetua na sociedade de forma gratuita, nem na realidade, nem na ficção. Para Balandier (1982), a relevância dessa catarse liberadora através das práticas ritualizadas não se dá apenas em termos de uma eficácia simbólica, mas também tem um alcance político.

O Carnaval brasileiro dá a impressão de uma sociedade onde os cortes sociais, as desigualdades, os poderes estão temporariamente expulsos. Ele mostra uma sociedade fraterna e festiva debaixo da que regula rigorosamente a vida cotidiana, e através desta ilusão contribui para a aceitação desta última. [...] o Carnaval “fala” de uma mesma estrutura social, ilustrada pelos grandes rituais nacionais, engrandecendo a ordem, seus valores, seus códigos, suas hierarquias; mas ao contrário: ele inverte o sistema de papéis e de posições que classificam os indivíduos, para melhor consolidá-los em seu lugar “depois do fim do rito”. (BALANDIER, 1982, p. 54).

Como já foi desenvolvido antes, a liberação do julgo cristão, que ameniza as desigualdades entre os sexos, tem data e hora para terminar. A possibilidade de ser igual, ou até em alguns momentos, exercer a função de dominadora, funciona como mais um objeto de manutenção da organização “natural” da sociedade. O caráter temporário dessa condição, reposiciona a mulher no lugar que é supostamente seu “por direito”.

Ainda que o filme explore distintos aspectos relacionados ao universo do sexo, o roteiro de Claudia Llosa parece mais desafiar, ou talvez renovar, alguns dos conceitos concebidos como determinantes na construção de narrativas tradicionais, tão rebatidos pela crítica feminista. O voyeurismo e o fetichismo experimentados no filme, remetem o espectador a interpretações e reações diversas às insistentemente propagadas pela indústria cinematográfica. Comumente, “as imagens das mulheres na tela são sexualizadas, não importa o que estas mulheres estejam literalmente fazendo ou em que espécie de enredo estão envolvidas” (KAPLAN, 1995,p.53). No caso de *Madeinusa*, o voyeurismo explicitamente refletido do espectador à figura de Salvador - que espia a relação sexual que se dá entre pai e filha (ele vê, ao espectador é apenas sugerido), provoca no mesmo, antes de tudo, contradição, estranhamento, e o distancia do prazer atribuído a essas imagens enquanto paradigmas.

A erotização que ocorre com *Madeinusa* enquanto mulher, é algo decidido e realizado pela própria personagem, ainda que possivelmente fetichizada, pelo olhar masculino, pela idéia de ser a Virgem (entenda-se santa) do povoado, e a veracidade da sua própria virgindade. A protagonista representa, mesmo nas cenas de sexo (será melhor corrigir para “na cena de sexo”, já que o espectador do filme só assiste a uma), quem ela realmente é, uma menina do interior, que veste calcinha de algodão com desenhos, e se comporta timidamente diante de tais situações. Cabe comentar, no entanto, que tal interpretação pode ser contrastada com inúmeras outras, nas quais talvez a imagem da protagonista seja vista realmente como um modelo de fetiche, mas ainda assim, essa realidade não justificaria a simples omissão dessa importante temática. Os homens normalmente transformam “a própria figura representada num fetiche para torná-la tranquilizadora e não assustadora (daí a super estimacão, o culto da estrela de cinema)”. (MULVEY, 1979 apud KAPLAN, 1995, p.55).

É também interessante analisar a relação desenvolvida entre Salvador e *Madeinusa*. A insinuada história, mais de conveniência que de amor, entre a protagonista e o estrangeiro Salvador, é utilizada apenas como um meio para o fim desejado por *Madeinusa*. Ainda que o seu próprio nome carregue simbolicamente o poder da salvação, a sensação irradiada sistematicamente pelo roteiro é a de que qualquer oportunidade de escapar surgida diante da personagem, seria aproveitada, retirando assim do “gringo” qualquer mérito referente a uma transformação interior da personagem. Ou seja, não foi a figura masculina que, através de uma pretensa relação, fez com que *Madeinusa* desejasse uma outra vida, mais corretamente, foi a já existente busca por um sonho, que a fez perceber Salvador como uma ocasião, um meio de transporte para sair de *Manayaycuna*. No entanto, o jovem limenho aceita ajudá-la na sua proposta de fuga, por acreditar que poderia literalmente salvá-la da realidade humilhante, desde o seu ponto de vista, vivenciada pela mesma. Apesar de considerar-se contrário aos costumes patriarcais criticados, a sua imagem também reflete o domínio masculino, pois incorpora à sua figura enquanto homem o poder de libertação daquela mulher.

O futuro de *Madeinusa* é simbolicamente disputado por dois homens: seu pai e Salvador. O primeiro acredita ser o seu dono, e ao perceber as suas intenções de fuga, e reviver o medo do abandono, a aprisiona juntamente com os presentes destinados à

virgem, e deixa claro que o estrangeiro irá embora da aldeia com as mãos vazias. O segundo, como foi apresentado no parágrafo anterior, ingenuamente busca livrá-la daquela sociedade, tirânica na sua concepção. *Madeinusa*, porém, ao sentir-se traída pelo pai, que rompeu os brincos da sua mãe, sua última recordação, além de único elo estabelecido com ela, e um possível futuro em Lima, decide vingar-se dando-lhe veneno de rato. A força do vínculo da personagem com esses adereços, reafirma a sua identificação e aproximação com a mãe.

O radicalismo da sua reação, inicialmente concebido como loucura, também pode ser interpretado como a negação de toda a realidade a ela imposta. Os brincos da mãe simbolizavam a vida que ela gostaria de ter, e ao quebrá-los, o pai estava também privando-a desse horizonte, e submetendo-a à sua vontade. O objetivo dessa leitura não é analisar o caráter extremista dos acontecimentos presentes na narrativa, mas verificar a diversidade de estruturas conceituais que podem compor o imaginário dessas personagens.

De maneira sucessiva, e quase simultânea, fatos surpreendentes redesenham o destino da protagonista. O tempo santo acaba enquanto *Madeinusa* envenena seu pai, e é quando Deus já pode ver (o responsável já havia emblematicamente retirado a venda dos seus olhos) que o veneno começa a surtir efeito. Nesse mesmo momento, Salvador chega ao local, e a vê como uma louca. Imediatamente após aparece *Chale*, que acusa o forasteiro em um ato de cumplicidade com a irmã. A cena sugere um corporativismo feminino, que, através da imagem de Salvador, responsabiliza a figura do homem.

Adverte-se nessa sequência final, que o desejo da protagonista de liberar-se do julgo de uma moral patriarcal está acima de tudo. O grande pecado cometido terá que ser assumido por outro, para que a mesma consiga prosseguir com os seus planos. O mais importante nesse conjunto é observar que a relação da personagem com o seu suposto salvador carece de qualquer sentido moral, e que o pretense sujeito da libertação é usado em função de um objetivo maior. *Madeinusa* então se dá conta (não se impõe como uma necessidade analisar a custo de quê), de que ela sozinha já era forte o suficiente para romper as correntes histórico-sociais que a atavam, e decidir os seus próprios caminhos.

## 4.2. Fausta



O título do segundo filme de Claudia Llosa, *A Teta Assustada* (2009), faz alusão à enfermidade que seria passada através do leite materno, aos filhos de mulheres que foram violadas durante a guerra civil e o terrorismo no Peru. Nessa época, a população peruana esteve submetida às atrocidades cometidas tanto pelos guerrilheiros (o Sendero Luminoso e o MRTA – Movimento Revolucionário Tupac Amará eram os representantes mais expressivos desses coletivos) quanto pelas forças armadas do Peru.

Essa doença, mais que nada, é interpretada como a ausência da alma, que, através do susto sofrido pela vítimas, teria se escondido. Essa crença faz parte do imaginário indígena, e é reproduzida oralmente entre as gerações. Fausta, figura central da história, padece desse mal, e por isso vive em um contexto de completo isolamento e incompreensão, gerados pelo seu próprio medo.

A diretora não utiliza uma única cena de violência, para representar a brutalidade desse período, no entanto, a força das injustiças e torturas sofridas pelas mulheres daquela época estão fortemente presentes em toda a narrativa. A diretora trabalha sobre um tema antropológico bastante complexo, que é ao mesmo tempo íntimo e coletivo - uma patologia relacionada à violência de um momento histórico, que é impregnada de tradicionais lendas indígenas.

Antes de discorrer sobre importantes momentos da narrativa, que possibilitam uma reflexão sobre as questões de gênero, é necessário ressaltar a marcante presença feminina em todo o filme. É interessante observar que a dominação simbólica explícita no seu primeiro filme (*Madeinusa*), como já foi discutido, é, em *A Teta Assustada*, camuflada, e colocada em segundo plano, estando efetivamente presente apenas na lembrança de um passado de absurda crueldade. Isso não significa que a desigualdade entre os sexos seja ignorada ou superada no filme, ela é, sim, confrontada, através de uma história que é contada a partir do olhar feminino, tanto na confecção do roteiro e da direção das câmeras, quanto através do protagonismo dos seus personagens – além das participações de Selma Mutal na trilha sonora e de Natasha Brier na fotografia. O filme traça um panorama real (ainda que em alguns momentos pareça surrealista) da situação da mulher em uma sociedade machista, crescendo sob o medo do abuso sexual.

Com a morte de sua mãe, Fausta, uma jovem de 20 anos, é obrigada a relacionar-se com o mundo sem nenhuma intermediação, e a encarar os seus medos. A alternativa anteriormente escolhida por ela para garantir um futuro distinto do da mãe - a de introduzir uma batata na vagina, não é apresentada pela diretora como reflexo de sua ignorância ou inocência, que seria uma fácil e falha estratégia de rotulação da comunidade andina, mas sim, da intensidade do seu pavor. Em um diálogo estabelecido com seu tio dentro de um ônibus, quando voltavam do médico (onde foi verificada e comunicada ao mesmo a presença do corpo estranho), Fausta deixa claro que a sua opção é radical para evitar qualquer possibilidade de violação, “só o asco detém os asquerosos”<sup>28</sup>, diz. Ainda que a opinião do tio e a própria realidade ao seu redor demonstrem que “os tempos mudaram, Lima é diferente”<sup>29</sup>, a angústia e o espanto de Fausta são tamanhos, que a mesma prefere não arriscar, e seu comportamento termina por reforçar a credence popular sobre a sua suposta enfermidade.

Claudia Llosa conta ter encontrado menções à “teta assustada” em um registro de depoimentos de mulheres que tinham sido maltratadas durante a época do terrorismo, e explica como o termo contém, entre outras, a idéia de que o “emocional

---

<sup>28</sup> Frase proferida por Fausta.

<sup>29</sup> Frase proferida pelo tio de Fausta.

se transmite de geração a geração”<sup>30</sup>. Essas crenças não estão apenas relacionadas à fé, a religião ou a verdade, e sim à forma com que o ser humano se percebe como tal, constituindo o seu sistema de valores e a sua própria identidade.

É interessante perceber a força do amor maternal, que aliado aos costumes ligados à morte, provocam na protagonista uma mudança inicialmente externa, no exercício de novas atividades, principalmente em caráter obrigatório, e posteriormente interior, no surgimento de sentimentos desconhecidos. O filme apresenta a imagem de uma mulher determinada, que através de objetivos práticos – conseguir dinheiro para enterrar a mãe, libera-se gradativamente e quase que inconscientemente das amarras sociais e emocionais que lhe tolhem. Esse processo não acontece facilmente. A necessidade de participar em novos contextos sociais, fora da família e alheios a qualquer tipo de experiência prévia, a assustam e paralisam. Pode-se através desse fato, refletir sobre uma possível dificuldade do gênero feminino em ir de encontro às estruturas socialmente estabelecidas, ou adaptar-se a novas condições de vida impostas pela sociedade, pelo fato de terem ocupado historicamente papéis de subordinação. Essa consideração não pretende ser uma postura machista ou alienante, muito ao contrario, chama em cena as conquistas femininas, que, apesar de emergirem a partir de um lugar culturalmente negligenciado, conseguem (esse processo continua sendo contemporâneo) transpor barreiras já naturalizadas, e constituir realidades diversas.

Curiosamente, a sua relação mais tensa surge em um diálogo estabelecido com outra mulher, em um entorno de submissão, não tão ultrapassado, da correlação patrão x empregado. A postura da dona da casa se estrutura em uma condição de domínio, indiferença e até desrespeito. A sutileza do embate travado entre as duas pode elucidar inúmeros debates sobre a desigualdade social e o preconceito racial; no entanto, não é um foco pertinente a esse estudo. Ainda assim, através de distintas cenas, o filme explora a fragilidade emocional independente da classe social.

A narrativa possui alguns elementos que aproximam a realidade peruana do realismo fantástico, e dessa mistura emerge uma imagem expressiva dessa sociedade e das suas problemáticas. Tais estratégias são mais evidenciadas em determinadas cenas,

---

<sup>30</sup> Site do Deutsh Welle - jornal alemão, <[www.dw-world.de](http://www.dw-world.de)>.

como quando a personagem corta as raízes que seguem brotando do tubérculo dentro do seu corpo, ou quando são explicadas dentro da trama algumas superstições populares sobre a morte, como a de que se deve andar colado à parede, ou as almas tristes te matam (caso que supostamente ocorreu com o irmão de Fausta). Apesar dessa semelhança, há também momentos em que a diretora avizinha-se a um estilo documental, por apresentar as comunidades indígenas que renunciam a sua terra para trabalhar na periferia de Lima. Além disso, a situação de dor vivida por Fausta certamente não é a única do país.

A distância e a incompreensão geradas pelo medo, finalmente são questionadas pela protagonista, a partir do momento em que declara ao outro e revela a si mesma que “não tem medo porque quer”<sup>31</sup>. A força de viver, descoberta ocasionalmente através desse novo contato com a realidade, e estimulada também através do seu canto, provoca atitudes de coragem, antes sequer imaginadas pela personagem.

Diferentemente de Fausta, que pauta seu comportamento no trauma vivido pela mãe, as demais mulheres apresentadas na trama por Claudia Llosa, ocupam lugares habituais em sociedades patriarcais. A importância dada ao casamento e seus rituais prévios são demonstrações de interesses perpetuados socialmente, que reinam até os dias atuais. Ainda que reduzidos a processos ritualísticos, sem maiores conseqüências que as morais, alguns costumes, como o de descascar uma batata para verificar a dignidade da mulher, ou pode-se esclarecer, seus atributos domésticos, antes do matrimônio, são reprocessados e mantidos.

Entrando em outro tema significativo para a discussão da representação social do feminino, observa-se que a marginalização da sexualidade na protagonista não provém de uma discussão do corpo como construto social a partir de uma realidade biológica, ou como expressão simbólica do que se é ou se pretende ser - paradigmas que costumam sustentar o caráter supostamente inferior da mulher. O filme não trata o corpo feminino como uma expressão do domínio masculino, como pode-se verificar em inúmeras representações midiáticas, que as utilizam como estratégias de perpetuação dessa situação hegemônica. O desejo masculino não se impõe como

---

<sup>31</sup> Frase proferida por Fausta.

regra, e o paradigma da mulher objeto se distancia da narrativa em todos os aspectos. Talvez como reflexo da constante luta contra um pensamento declaradamente patriarcal, a representação social da mulher, presente em Fausta, oferece ao público o retrato de um processo gradativo de integração, que mesmo carregando traços sócio-históricos de um passado de total submissão, é permeado por avanços e conquistas que colocam a mulher em um lugar de fala.

Diferentemente da sua mãe, Fausta é conseqüência, e não vítima, de abuso sexual, porém, a carga moral da sua doença a obriga a manter-se isolada. A sua luta é íntima, e o seu desabrochar para o sexo (provocado através de um simples contato visual) exige um esforço duplo: o combate à passividade socialmente concernente ao gênero feminino, e a negociação com uma memória traumatizante.

Entrando no universo laboral da narrativa, o espectador depara-se com a tia de Fausta, uma mulher que, apesar de exercer também o papel de dona-de-casa, contribui fora de casa na renda familiar. No entanto, ainda que venham ocorrendo transformações no mercado de trabalho, e que a divisão não igualitária dos papéis sexuais, que relega a mulher às atividades familiares (dentro ou fora de casa) sejam fortemente atacadas, o panorama oferecido pelo filme é apenas de transição. A família de Fausta tem uma micro empresa de eventos, um buffet especializado em casamentos, da qual todos os membros da casa fazem parte. Todos trabalham e, conseqüentemente, contribuem financeiramente. O tipo de serviço oferecido por eles, porém, compõe o universo de trabalhos adequados a serem exercidos por mulheres, pois, através da demarcação do estereótipo, é facilmente associado a uma característica feminina: a cozinha e a decoração.

O segundo trabalho exercido por Fausta, de empregada em uma casa da cidade, apenas constitui-se como real por ser o único recurso a uma necessidade financeira específica, e ainda assim, limita-se a labores domésticos. É necessário ressaltar, contudo, que a realidade de pobreza vivida pela comunidade em que Fausta está inserida restringe as suas possibilidades. A mulher não tem sequer a chance de enxergar o trabalho como uma fonte de realização pessoal, já que bem antes dela vem a necessidade de sobrevivência. Além disso, o retrato apresentado por Claudia Llosa confirma que o exercício de uma profissão ainda não libera a mulher das responsabilidades domésticas.

Um dos fenômenos responsáveis pelas mudanças nesse setor foi o sistema educacional, que, finalmente, privilegiou também o sexo feminino. Foi através da introdução da mulher no ensino médio e superior, que se estruturaram suas possibilidades de atividade profissional. No entanto, a emancipação econômica se deu (ou se dá) muito mais tarde que a emancipação política (LIPOVETSKY, 1997). Não surge no filme qualquer menção à educação, e talvez esse fato, estreitamente relacionado ao poder aquisitivo dos personagens, não possibilitem uma perspectiva diversa. A falta de educação formal no caso específico dessa narrativa, apesar de constituir-se uma crítica social à realidade dos subúrbios de Lima, afeta tanto aos homens quanto às mulheres, e por isso não permite o desenvolvimento de uma discussão sobre gênero.

Como já foi abordado amplamente no segundo capítulo, o espaço social ocupado pela mulher em um âmbito tradicional é o de submissão e dependência. A presença masculina é concebida como essencial na estruturação da existência feminina. Ainda que em uma primeira visão, a trama desenvolvida por Claudia Llosa dê suporte a esses construtos, através de um olhar mais analítico, pode-se perceber uma perspectiva mais “moderna” no estabelecimento das relações entre os sexos. Noé (o homem que sutilmente consegue, aliado a outros acontecimentos, abrandar a força do trauma de Fausta, e faz florescer a sua sexualidade) não surge aqui como algo necessário ou mesmo imposto, mas como um parceiro em igualdade de condições.

O filme constitui-se um universo discursivo que aborda aspectos sobre a emancipação da mulher, e a redefinição dos seus papéis na sociedade. É compreensível que seja notado um impulso imediato em falar a partir do feminismo, já que qualquer tentativa autêntica de distanciamento de um cenário tradicionalmente patriarcal, envolvendo distintos contextos culturais, se compromete com a causa de liberar a parte marginalizada que, nos construtos sociais, legitimam as desigualdades de gênero.

## 5. Considerações Finais

Cabe elucidar nesse momento final, que as considerações a serem feitas dizem respeito às estruturas correspondentes ao gênero feminino veiculadas por Claudia Llosa, para com isso verificar a participação da diretora, enquanto representante de um coletivo emergente do cinema contemporâneo, na reafirmação ou contraposição de uma realidade permeada por horizontes patriarcais.

Através da reflexiva análise dos filmes e do alicerce adquirido pelo embasamento teórico, pode-se afirmar que as mulheres representadas pelo viés da cineasta (guardadas as sensações surrealistas, e destacando mais uma vez que se tratam de ficções) expressam, através da sua existência, personagens reais, cujas vidas também refletem os limites impostos pelos paradigmas naturalizados de uma tradição fortemente machista. É ainda apropriado observar o que as narrativas insistem em destacar: a existência dessas mulheres em universos imbricados pela soberania masculina, não as obriga a permanecerem em uma postura de vítima, que apenas acata passivamente a ordem dos acontecimentos. Apesar de mostrar, sim, as verdadeiras (e retrógradas) expectativas lançadas sobre a mulher, e perpetuadas pelo domínio masculino, Claudia Llosa apresenta, como temática central dos seus roteiros, a busca pela desconstrução das imposições de uma dominação simbólica enquanto verdade absoluta.

O sentido apropriado pela sua obra não se restringe à mera negação de uma existência feminina sendo constituída a partir de necessidades masculinas, e muito menos adquire uma postura ingênua e simulada, correspondente à crença de uma sociedade onde seria a mulher o sexo dominante, e, por consequência, privilegiado (o que tampouco nos levaria a lugar algum).

*Madeinusa* e *Fausta*, além de várias das coadjuvantes de Claudia Llosa, encarnam os conflitos de uma mulher real, contemporânea, confusa entre as imposições de uma sociedade tradicional, e o seu próprio desejo de mudança. A tensão das relações entre os gêneros expressada nos filmes, remete o espectador à existência de um lugar transitório pertinente ao sexo feminino, que já não aceita passivamente as supostas leis sociais, que todavia imperam no mundo atual, e, ao mesmo tempo, ainda não tem

consciência plena das estratégias necessárias para avançar nesse processo de luta contra a desigualdade. Mesmo enfrentando inúmeras dificuldades, essas mulheres encontram formas alternativas de participação ativa nas suas comunidades, e produzem as suas próprias ferramentas de fuga.

Não se pretende concluir com isso que Claudia Llosa traz questões inéditas, ou aborda problemáticas antes ignoradas pelo cinema latino-americano, e menos rotular a sua obra de feminista. O valor intrínseco às suas produções, vislumbrado no começo da pesquisa, e confirmado após a análise dos seus filmes, emerge do tratamento dado à mulher, enquanto sujeito da narrativa. A cineasta, assim como muitas outras, como já foi abordado, consegue plasmar nas telas uma representação social, senão útil, honesta e provocadora. Ela chama a atenção do público para dificuldades reais enfrentadas por mulheres, e oferece um leque de possibilidades de diálogo com esses problemas.

A pesquisa realizada sobre a participação da mulher enquanto sujeito no cinema latino-americano, verificou a crescente ascensão da presença feminina na posição mais importante dentro da lógica cinematográfica: a direção. No entanto, as práticas de desigualdades entre os gêneros, perpetuadas socialmente, ainda não permitem uma equivalência no exercício dessa atividade. Apesar do número de mulheres diretoras continuar sendo reduzido, o surgimento significativo de inúmeros nomes, como foi abordado anteriormente, já possibilita a discussão sobre uma mudança de paradigma, ainda que processual, que reflete um concreto empoderamento feminino.

## 6. Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do Problema. In: BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo-Brasília: Edunb, 1993. p. 1-50.
- BALANDIER, Georges. O Inverso. In: \_\_\_\_\_. **O poder em cena**. Brasília: UnB, 1982. cap.3, p. 41-60.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BONFIL, Carlos. Reseña de Mujeres y Cine en América Latina. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, nº3, jan-jun 2005. Disponível em: <www.redalyc.com>. Acesso em: 07 out. 2009.
- BRANDÃO, Margarida L. Ribeiro. Introdução. In: BRANDÃO, Margarida L. Ribeiro e BINGEMER, Maria Clara L. (Org.). **Mulher e Relações de Gênero**. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 9-19.
- COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GETINO, Octavio. As Cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado, America Latina(Vol.II)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p.23-63.
- IZCUE, Nora. As Cinematografias dos Países Andinos. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado, America Latina(Vol.II)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p.199-217.
- KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A Terceira mulher: Permanência e Revolução do Feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MARTIN-BARBERO, J. **Dos Meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001
- MOONEY, Jane. Diretoras Latino-americanas. **Cinenavaja**, n.3, 2007. Disponível em: <<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/cinenavaja/mooneydirectoras.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2008.
- MORIN, Edgar. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 437-454.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **O Cinema na America Latina: Longe de Deus e Perto de Hollywood**. Rio Grande do Sul: L&PM Editores Ltda., 1984.

RUBIM, Linda e MIRANDA, Nadja (Org.). **Transversalidades da Cultura**. Salvador: Edufba, 2008.

SAN MARTIN, Patrícia Torres. Mujer Detrás de Cámara. **Nueva Sociedad** n. 218, noviembre-diciembre de 2008. Disponível em: <[www.nuso.org](http://www.nuso.org)>. Acesso em: 25 out. 2009

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. In: COOK, Pam; BERNINK, Mieke (Org.). **The Cinema Book**. 2ª ed. Londres: British Film Institut, 1999. p.353-365.

VEIGA, Cynthia Greive. A História Oficial: as mulheres e seus excessos. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de C. e LOPES, José de S. Miguel (Org.). **A Mulher vai ao Cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 97-110.

VIANNA, Cláudia e SETTON, Maria da Graça. Lanternas Vermelhas – antinomias da luz: prestígio, dominação e relações de gênero. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de C. e LOPES, José de S. Miguel (Org.). **A Mulher vai ao Cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 119-132.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

## 7. Referências Filmográficas

Llosa, Claudia. **Madeinusa**, Espanha-Peru, colorido, 2005.

Llosa, Claudia. **A Teta Assustada** (*La Teta Asustada*), Espanha-Peru, colorido, 2009.