



ATRIZES E PERSONAGENS MULHERES NO CINEMA DA AMÉRICA LATINA (1930 - 1940)

*ACTRICES Y PERSONAJES FEMENINOS DEL CINE LATINOAMERICANO
(1930-1940)*

*ACTRESSES AND FEMALE CHARACTERS OF LATIN AMERICAN CINEMA
(1930-1940)*

Ana Daniela de Souza Gillone¹ 
Universitat Pompeu Fabra, Espanha

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discutir e analisar os aspectos estéticos, políticos e sociais das representações de mulheres no cinema latino-americano produzido nas décadas de 1930 e 1940. As caracterizações das personagens femininas são analisadas nos filmes *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), *Enamorada* (Emilio Fernández, México, 1948) e *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). A proposta é caracterizar a mulher que se manifesta nos temas do trabalho, gênero, política e sociedade passando pelas revoluções e momentos políticos dos países latino-americanos, para além da perspectiva crítica às suas condições simbólicas, frisando uma leitura de resistência que pense a questão do ponto de vista do feminismo, das epistemologias latino-americanas e da teoria fílmica. Essa análise se estende às mulheres *soldaderas* da Revolução Mexicana, à mulher em sua condição de trabalhadora que consegue emancipação pelo trabalho e consumo no cinema argentino, às mulheres trabalhadoras, prostituta, costureira e dona de casa, em condições menos formais no cinema brasileiro. As relações entre representações do feminino e a política dessas cinematografias são vistas para além das estratégias, estéticas e narrativas, desenvolvidas pelos realizadores para a elaboração de seus conteúdos. Interessa encontrar nos liames as relações da atriz com seu personagem, que contemple a gestualidade que possa vir a romper com padrões definidos para constituir um discurso que escape de normativas impostas a elas historicamente.

Palavras-chave: Atrizes; Cinema da América Latina; Epistemologias latino-americanas; Feminismo; Personagens mulheres.

¹Pesquisadora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado com bolsa PDE-CNPq no Departamento de Comunicação da Universitat Pompeu Fabra (UPF), Espanha. Email: danielagillone@usp.br

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir y analizar los aspectos estéticos, políticos y sociales de las representaciones de las mujeres en el cine latinoamericano producido en las décadas de 1930 y 1940. Las caracterizaciones de los personajes femeninos se analizan en las películas *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931), *Enamorada* (Emílio Fernández, México, 1948) y *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). La propuesta es caracterizar la mujer que se manifiesta en los temas de trabajo, género, política y sociedad atravesando las revoluciones y momentos políticos de los países latinoamericanos, más allá de la perspectiva crítica a sus condiciones simbólicas, enfatizando una lectura de resistencia que piensa el tema desde el punto de vista del feminismo, las epistemologías latinoamericanas y la teoría fílmica. Este análisis se extiende a las mujeres *soldaderas* de la Revolución Mexicana, a las mujeres en su condición de trabajadoras que buscan la emancipación a través del trabajo y el consumo en el cine argentino, a las mujeres trabajadoras, prostitutas, costureras y amas de casa, en condiciones menos formales en el cine brasileño. Las relaciones entre las representaciones de lo femenino y la política de estas cinematografías se ven más allá de las estrategias, estéticas y narrativas desarrolladas por los cineastas para la elaboración de sus contenidos. Es interesante encontrar en los vínculos las relaciones de la actriz con su personaje, que contempla la gestualidad que puede llegar a romper con estándares definidos para constituir un discurso que huye de las normas históricamente impuestas a ellas.

Palabras clave: Actrices; Cine de América Latina; Epistemologías Latinoamericanas; Feminismo; Personajes femeninos.

Abstract: This article aims to discuss and analyze the aesthetic, political and social aspects of representations of women in Latin American cinema produced in the 1930s and 1940s. The characterizations of the female characters are analyzed in the films *Limite* (Mário Peixoto, Brazil, 1931), *Enamorada* (Emílio Fernández, Mexico, 1948) and *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938). The proposal is to characterize the woman who manifests herself in the issues of work, gender, politics and society going through the revolutions and political moments of Latin American countries, beyond the critical perspective of their symbolic conditions, emphasizing a reading of resistance that thinks the issue from the point of view of feminism, Latin American epistemologies and film theory. This analysis extends to women *soldiers* of the Mexican Revolution, to women in their condition as workers seeking emancipation through work and consumption in Argentine cinema, to working women, prostitutes, seamstresses and housewives, in less formal conditions in Brazilian cinema. The relationships between the representations of the feminine and the politics of these cinematographies are seen beyond the strategies, aesthetics and narratives developed by the filmmakers for the elaboration of their contents. It is interesting to find in the links the relationships of the actress with her character, which contemplates the

gestures that can break with defined standards to constitute a discourse that flees from the norms historically imposed on them.

Keywords: Actresses; Latin American Cinema; Latin American Epistemologies; Feminism; Female Characters.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211274](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211274)

Recebido em: 27/04/2023

Aprovado em: 19/11/2023

Publicado em: 30/11/2023

1 Introdução

O cinema da América Latina produzido nos anos 1930 e 1940 tem como enfoque principal as narrativas que se estruturam com um discurso identitário nacional. Os processos de colonização e de liberação dos países latino-americanos da dominação espanhola e portuguesa, as revoluções e os acontecimentos políticos no início do século anterior, os movimentos indígenas e as repressões nas ditaduras que afetaram as populações urbana e rural são temas recorrentes nesse cinema. Essas abordagens têm em comum a presença de uma visão da elite e dos exércitos da América Latina na defesa de um ideal de progresso nacionalista². Nas cinematografias mais desenvolvidas da região (Brasil, México e Argentina), os feitos revolucionários e suas associações com projetos nacionais caracterizaram núcleos semânticos com abordagens ao universo de símbolos e mitos que seus públicos se identificavam. Esses cinemas criaram um *star system* que permitiu a consolidação de uma iconografia cinematográfica própria que evidenciava a nacionalidade e permitia o reconhecimento de valores e códigos morais com os quais o espectador

² As cinematografias brasileira, mexicana e argentina produzidas nas décadas de 1930 e 1940 concentram-se em narrativas de “fundação nacional” que se estruturam com estudos sobre o enredo da história e dos personagens. Os feitos revolucionários são retratados com a necessidade de um discurso identitário empenhado em homogeneizar o imaginário da população, que muitas vezes se canalizou para um positivismo presente na elite e nos exércitos da América Latina na defesa do progresso (geralmente contra movimentos localistas que defendiam a legitimidade da tradição rural como reduto de identidade a preservar. No Brasil, temos os episódios de Canudos e do Contestado, além das lutas de resistência das culturas indígenas) (XAVIER, 2015, p.26).

tinha familiaridade. As estrelas femininas idealizadas nos filmes também refletem essas identificações, proporcionando a recepção de um amplo espectro de feminilidade. São muitos os filmes em que as intérpretes em seus diferentes papéis podem ser identificadas sob o arquétipo da mulher-pátria³, que se resume em caracterizações de um feminino que corresponde ao ideário de nação, mulher e família vigente à época. No entanto, as atrizes e personagens femininas também podem ser analisadas em suas dissidências aos padrões do patriarcado historicamente definidos a elas. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica implicada nesses filmes. É interessante entender as atuações das atrizes latino-americanas na construção das narrativas e também percebê-las diante dos projetos nacionais implicados ou não nas produções audiovisuais.

No cinema mexicano, em um primeiro momento, a Revolução Mexicana (1910) é referenciada em filmes documentais⁴. Posteriormente esse cinema é marcado pelas ficções que ambientam o acontecimento histórico. As produções da chamada era de ouro podem ser vistas como sintomas de projetos nacionais, por terem sido produzidas em diálogo com as questões políticas propostas durante e após o período do governo de Lázaro Cárdenas (1934 – 1940), que incluiu uma série de ações sociais e posicionou a pauta que existiu no acontecimento histórico de uma forma revisitada. Pelo fato de esta ter sido uma revolução interrompida, pois como resultado teve muito pouco do cumprimento das promessas de uma reforma agrária, as narrativas tentam recontar a história e preencher essas lacunas. O filme *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, com atuações da atriz Maria Felix, retrata a revolução em diálogo com as pautas do PRI –

³ A categoria mulher-nação é um tema recorrente nos debates sobre o cinema espanhol. Listamos os estudos que relacionam as mulheres ao nacional em tempos ditatoriais em filmes espanhóis para melhor entender a categoria no cinema latino-americano. Isolina Ballesteros (1999, p.60) identifica a presença das mulheres associada à reconstrução política e social da Espanha. Observa-se, assim, a existência de um protagonismo feminino reduzido a uma série de papéis e comportamentos fixos. Uma rígida feminização simbólica e alegórica. Jordi Barló e Marga Carnicé Mur (2017, p.31) mencionam a "promoção de um cinema patriótico e o conseqüente renascimento de um imaginário popular (...)" (tradução nossa).

⁴ A Revolução de 1910 é vista em sua redefinição do papel do cinematógrafo. Os registros da ebulição pela qual passava a sociedade mexicana em documentários aos poucos foram se distanciando do mero aspecto da curiosidade espetacular para atingir uma verdadeira presença do realizador junto aos movimentos que agitavam o cenário político nacional (BRAGANÇA, 2007, p.149).

Partido Revolucionário Institucional. O que se buscava era difundir a utopia de uma revolução, e a via da institucionalização dos poderes é que permitia a convergência das propostas que estavam em pauta no PRI, que esteve muito tempo no poder (1929 até 2000), e que podem ser vistas como paradoxais por incluir a institucionalização de uma revolução.

A institucionalização do projeto político pós-revolucionário e as formas de representá-lo nas ficções corroboram com a produção de um nacionalismo cultural em defesa de uma identidade mexicana. De acordo com Juan Pablo Silva Escobar (2018) as ficções sobre a revolução podem ser vistas em suas articulações com o projeto estatal do nacionalismo revolucionário e suas tentativas de modernização da população a partir da cultura (Idem, 2018, p.150). Ismail Xavier (1993), em sua análise do cinema mexicano, faz uma menção ao imaginário popular em torno do bandido social, “como um justiceiro protorrevolucionário (Eric Hobsbawm) se mesclou com uma experiência concreta em que figuras como Pancho Villa se fizeram líderes da revolução, passando da condição de bandido itinerante para a de braço armado da insurgência” (Idem, 1993, p.28).

Em *Enamorada*, a atriz María Félix é a personificação da mulher burguesa e mimada que se apaixona por um combatente da Revolução Mexicana e se torna uma *soldadera* – nome dado às mulheres que acompanham os militantes, sendo muitas também combatentes. O acontecimento histórico romantizado serve de pano de fundo para dramatizar a união de duas pessoas de diferentes classes sociais com a intenção de transformar o que foi mal visto pela burguesia. O filme busca a superação da discriminação social como conquista de altos ideais, de acordo com as determinações do PRI. A condição de María Félix se tornar uma *soldadera* e se unir a esta maioria de mulheres indígenas e mestiças se apresenta como questão chave para identificar o condicionamento da harmonia de classes e também de unificação racial pretendida, com a forte presença dos valores católicos.

O cinema argentino tem como argumento recorrente a histórica divisão de classes na sociedade argentina. De alguma forma, os filmes

remetem à crise econômica e política que define uma etapa (entre 1930 e 1943) em que ocorreram golpes militares e "revoluções" (entre parênteses). Ana Laura Lusnich (2015) relembra esse momento da história argentina, a partir de duas denominações significativamente contrapostas: "Década Infame" (em alusão ao golpe de estado de caráter cívico-militar que abre o período e promulga um sistema fraudulento de governo orquestrado pela coalizão que se instala no poder) e "Revolução Restauradora" (categoria analisada sob os objetivos da elite governante que visava reverter o processo político de democratização social concretizado na Argentina em 1916 com a chegada de Hipólito Yrigoyen à presidência) (Idem, 2015, p.101). A pesquisadora analisa o segmento de filmes de ambientação histórica e observa a presença de um pensamento antidemocrático que exalta e promove as práticas discursivas e artísticas que aceitam de forma natural as intervenções militares na vida política. O herói militar ou o herói civil, o gaúcho bárbaro ou o gaúcho heróico são figuras emblemáticas nessas narrativas que representam os fatos e processos revolucionários do passado político, como a Revolução de Maio, em 1910, de forma a aludir que na realidade também está ocorrendo uma revolução restauradora (Idem, 2015, p.110). Nesse mesmo período também são produzidos os filmes que se referem ao contemporâneo da época com imagens da Argentina dividida em classes sociais como reflexo da realidade concreta. O elitismo configurado em personagens ricos e maus com uma postura antinacionalista se contrapõe ao nacionalismo das classes populares caracterizado em personagens trabalhadores e também em elementos da cultura popular como o tango. No filme *Mujeres que trabajan* (1938), de Manuel Romero, as atrizes Nini Marshall, Alita Román, Mecha Ortiz, Pepita Serrador, Alicia Barrié, entre outras personagens femininas estão envolvidas em discussões referentes à classe trabalhadora. Abordagens marxistas sobre a organização sindical, lutas políticas e a perspectiva de gênero são colocadas em diálogos do coletivo de trabalhadoras que vivem em uma pensão em Buenos Aires. Essas questões mostram como esse segmento do cinema argentino, que não está necessariamente inserido na proposta de

um discurso patriótico, consegue elaborar críticas à realidade política da época. Nesse sentido, as atuações de algumas das atrizes nesse filme podem representar uma contranarrativa do arquétipo de mulher-pátria dos cinemas nacionalistas. As mulheres que passam a questionar o sistema político da classe trabalhadora e a enfrentar embates das questões de gênero podem ter sido um dos motivos que fez com que a distribuidora espanhola Cifesa⁵ não conseguisse exportar esse filme por motivos de censura na Espanha franquista.

No cinema brasileiro, a produção cinematográfica não chega a ser considerada como industrial, como foi para os cinemas argentino e mexicano nas décadas de 1930 e 1940. Os estúdios se concentram no Rio de Janeiro e prevalecem os musicais carnavalescos e as comédias. As produções são realizadas pela Cinédia, de Adhemar Gonzaga e Sonofilms, de Alberto Byington, ambas iniciadas em 1930, e também pela Brasil Vita Filmes (1933), da atriz, produtora e diretora Carmen Santos, e ainda a Companhia Atlântida, fundada em 1941. Destacamos o filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931) nesta análise do cinema brasileiro. Esta obra fílmica foi lançada um ano após Getúlio Vargas assumir o poder, com o fim da República Velha, e atuar com um projeto de desenvolvimento do Brasil pautado no pensamento conservador influenciado pelo populismo nascente e o nacionalismo.

Poder-se-ia dizer que, de certa forma, a produção do cinema brasileiro fazia parte deste projeto de nacionalismo da política de Vargas, crescentemente centralizadora e controladora. *Limite* não correspondeu a esse ideário. Adhemar Gonzaga que dirigia o estúdio Cinédia, responsável pela produção de *Limite*, privilegiava a estética de filmes americanos para as produções cinematográficas e estava alinhado à proposta política de

⁵ Emeterio Díez Puertas (2015, p.134) comenta as tentativas de importação do filme *Mujeres que trabajan* para a Espanha. Em outubro de 1938 foi apresentado à censura e segundo informações obtidas no Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGAG), o parecer é negativo. Cifesa tentou novamente em abril de 1942. Mas a Comisión Nacional de Censura Cinematográfica ratifica o parecer dado. A empresa, então, recorreu ao Conselho Superior de Censura Cinematográfica e manteve a proibição. Cifesa fez uma nova tentativa em maio de 1946 pensando que as circunstâncias políticas favoreciam sua aprovação. Mas a decisão é a mesma: proibida em todo o território nacional. Em suma, nem no meio da guerra civil, nem na fase fascista, nem na fase nacional-católica o filme chegou na Espanha. Não pôde ser distribuído em terreno espanhol mesmo com o fato de Cifesa ser a companhia cinematográfica mais franquista.

Vargas para enaltecer os valores burgueses de uma suposta modernidade em um país que ainda conservava aspecto provinciano e rural. O próprio esquema e a política da produtora contribuíram para que o filme não fosse apreciado como merecia. Suspeitamos que as interpretações das atrizes são responsáveis por parte da recusa ao filme por representarem um deslocamento das formas anteriores de construção de personagens femininas nas ficções nacionais, definidas pelos homens. Buscamos entender os modos em que as atuações das personagens mulheres se assumem em uma crítica às imposições dos valores patriarcais. Oprimidas pelos mecanismos de controle que promovem silenciamentos ou descréditos, por meio de seus deslocamentos, as personagens femininas em *Limite* tiveram a chance de falar. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica implicada nesse filme mudo. Em *Limite*, as atrizes Carmen Santos, Olga Breno, Taciana Rei e sua irmã, uma intérprete desconhecida, performam situações subversivas que ameaçam normativas do ideário de nação, mulher e família vigente à época. Essas mulheres dissidentes (a costureira fugitiva, a esposa que foge de um casamento, a prostituta que cobiça homens, a amante que possui doença contagiosa), em uma produção de caráter experimental são expressão radical e libertária às normativas do cinema dominante.

As atrizes e personagens mulheres nas três produções mencionadas (*Limite*, *Enamorada* e *Mujeres que trabajan*) são questionadas em suas condições simbólicas de resistência ao pensamento conservador relacionado às questões políticas e sociais do Brasil, México e Argentina. A proposta é conhecer as formas pelas quais as interpretações das personagens femininas são assumidas na posição feminista para construir uma crítica aos valores do patriarcado, considerando as questões políticas e sociais de cada um desses países.

1.1 Por um método de análise do feminino no cinema

Dialogamos com os estudos sobre a atuação das estrelas no cinema espanhol realizados pelo Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales da Universitat Pompeu Fabra – Barcelona – que originaram os livros publicados: *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos (España, Italia, Alemania (1939-1945))*, publicado em 2018, e *El deseo femenino en el cine español (1939 – 1975) Arquetipos y actrices (2022)* – ambos organizados por Nuria Bou y Xavier Pérez (eds). Sem negar a visão das estrelas como resultado de uma construção patriarcal que necessitava satisfazer os valores religiosos, morais e sociais do franquismo, o Coletivo busca identificar o papel dessas mulheres nas telas e a capturar a gestualidade muitas vezes restrita ao comportamento passivo exigido para a expressão da feminilidade da época.

Ainda que o posicionamento político de muitas atrizes seja condescendente ou mesmo a favor da ditadura, consideram que em suas formas de atuar adotaram uma sugestiva poética que apontava a uma possível representação da subjetividade feminina. As tensões entre censura na ditadura franquista e expressão do corpo feminino são consideradas diante das alterações (conscientes ou não) que a imagem fílmica proporciona aos ditados morais da ideologia fascista (Idem, 2022, p.9). Com base no molde católico se determinam as relações pessoais, os papéis de gênero e o erotismo nos filmes. A censura se beneficiava de arbitrariedades legislativas. A legislação como máximo aludia aos valores raciais, aos princípios morais e políticos do regime (ELDUQUE, 2022, p.17).

O catolicismo está associado à forma como o regime franquista define a posição da mulher na sociedade. O novo sistema educativo assimilava uma autêntica feminidade católica. Para o franquismo a mulher deveria ser piedosa, obediente e exercer a função de procriadora. Inclusive, eram orientadas a estar sempre dispostas a contentar seus maridos e até a serem condescendentes às violências. O cinema seria um meio para fixar modelos de comportamento, mas também por sua própria natureza, por

ser um espaço para a representação da realidade, certos signos de resistência nos corpos e nos gestos escapam à censura, e são como intentos de quebrar o molde figurativo da submissão católica (GONZALO, 2022, p.61).

Tais reflexões expostas sobre a representação feminina em um período de exposição do discurso falangista que reprime o corpo erótico⁶ das atrizes nos filmes espanhóis nos orientam nas análises das atuações das atrizes e das questões políticas envolvidas no cinema da América Latina. Podemos estabelecer um paralelo entre a representação de atrizes espanholas em suas dissidências aos poderes patriarcais em tempos ditatoriais e as atrizes latino-americanas contra os poderes constituídos pela herança colonial e patriarcal.

Neste presente artigo, o objeto são as atrizes e personagens mulheres no cinema da América Latina – filmes espanhóis não serão analisados. Utilizamos as referências de estudos sobre o *star system* espanhol e latino-americano e as obras audiovisuais que formam o *corpus* de análises (*Limite*, *Enamorada* e *Mujeres que trabajan*) referido nesta introdução. Salientamos que esses filmes da América Latina estão relacionados à pesquisa⁷ em desenvolvimento que inclui uma perspectiva

⁶ Nuria Bou e Xavier Pérez (2017, p.10) expõem que a função da mulher como catalisadora do desejo erótico tem uma dupla dimensão retórica: envolve a construção da história visual em função do corpo feminino (que pode ser restringido, mas nunca completamente ignorado) e, por sua vez, por essa razão, supõe a autoassunção de um certo poder de sedução. Indagar se por trás dessa ideia do corpo feminino como objeto de desejo para o olhar masculino está subjacente um desejo autônomo é um dos campos de estudo das novas tendências dos Star Studies em relação aos Estudos de Gênero. Abordar esse problema em relação aos cinemas nacionais marcados pela censura signifique forçar ao máximo a tensão entre o que é considerado proibido e aquela tentativa de erotismo nunca completamente silenciada que é ativada a partir do próprio sujeito feminino.

⁷ Conforme exposto, os filmes latino-americanos apresentados compõem o corpus de análises da investigação em curso sobre as atuações das atrizes e personagens mulheres em filmes latino-americanos e espanhóis produzidos entre os anos 1930 e 1940. Inicialmente o *corpus* da pesquisa era formado por *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1930), com interpretações de Carmen Santos, Olga Breno e Taciana Rei, *Enamorada* (Emílio Fernández, México, 1948) com Maria Felix, *Mujeres que trabajan* (Romero, Argentina, 1938) com Nini Marshall e um coletivo de atrizes e *La vida en un hilo* (Edgar Neville, Espanha, 1945) com Conchita Montes. No percurso da investigação foram incluídos mais dois filmes espanhóis: *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) com a atriz Estrellita Castro e *Bambu* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) com a estrela Imperio Argentina – estes dois últimos filmes, referidos no cinema espanhol como *películas folclóricas*, foram selecionados por suas aproximações com a América Latina e principalmente por nos permitir uma análise da questão racial no cinema espanhol. Essas obras tornam visível a subjetividade feminina com a presença de intérpretes da cena musical sob a figura folclórica. São mulheres que cantam, dançam, usam vestidos rodados (traje folclórico regional) e podem ser vistas como uma alegoria da nação num jogo ilusório de permanência dos ideais do passado na ditadura de Franco. As folclóricas e a estruturação de uma sintaxe narrativa com referências do folclore andaluz e o folclore aragonês, assim como o melodrama latino-americano podem ser vistos em suas similaridades. Ambos apresentam uma trama de ações sérias e trágicas tendo em comum a intercalação de números musicais. Esses filmes (as folclóricas e o melodrama no cinema latino-americano) deixam evidentes seus discursos didáticos sobre valores patriarcais e judaico-cristãos e funcionam como reafirmação do mundo conhecido e assimilado pelo espectador. Por fim, destacamos que no *corpus* de análises da pesquisa integram dois tipos de filmes, as narrativas que estão a favor de um projeto nacionalista (*Enamorada* e as folclóricas - *Suspiros de España* e *Bambu*) e as narrativas contra

comparada com o cinema espanhol e com referências metodológicas do mencionado Coletivo. Encontramos nas análises dos filmes e de atrizes espanholas subsídios para um estudo sobre os modos de resistência na postura das atrizes latino-americanas que vivenciaram a experiência da herança colonial e das diversas formas de opressão sobre a mulher.

De um lado, o fascismo espanhol, i.e. o franquismo e a religião no contexto das atuações dessas atrizes. Os estudos sobre as filmografias das estrelas espanholas apontam para a elaboração de uma política de visibilidade do corpo feminino, em defesa de sua expressão para além das normativas impostas às mulheres da época franquista. De outro lado, temos o cinema no contexto latino-americano dos governos autoritários e das ditaduras, considerando também a violência estatal latino-americana nos regimes de exceção da Argentina e do Brasil (não foi o caso do México).

Além da condição patriarcal e ideológica franquista envolvida na repressão do corpo erótico das atrizes espanholas, a questão racial também pode ser analisada no cinema espanhol, mais especificamente nas chamadas produções folclóricas (referenciadas na nota 3). Eva Woods (2012) analisa a contradição que existe na figura da folclórica “cigana branca” nas obras cinematográficas. As atrizes brancas espanholas ou mestiças se tornaram verdadeiras estrelas desse cinema interpretando mulheres de um grupo vilipendiado “os ciganos” – como são chamadas as pessoas da etnia romaní. As folclóricas vistas em uma perspectiva racial propõem reflexões sobre a “cigana” branca. O sucesso da folclórica como personagem do filme ou como estrela é analisado em uma perspectiva crítica a um processo de embranquecimento ou assimilação da condição racial a favor do projeto nacionalista.

Esta perspectiva de análise do ponto de vista racial empreendida no cinema espanhol nos orienta a pensar a mestiçagem no cinema latino-americano. Em *Enamorada*, além dos valores nacionais e patriarcais,

hegemônicas ou mais experimentais (*Limite*, *Mujeres que trabajan* e *La vida en un hilo*) que nos permitem uma análise das personagens mulheres que performam feminidades dissidentes no cinema espanhol e no cinema latino-americano.

a condição colonial e, por sua vez, a questão da mestiçagem são tópicos importantes para analisar nas imagens das *soldaderas*. Em *Limite*, há uma comunidade de pescadores e personagens femininas subalternas negras ou mestiças. Em *Mujeres que trabajan* ter acesso ao mercado de trabalho e ao consumo é um privilégio das brancas. Nesse estudo sobre os filmes não se pode obliterar a questão étnico/racial e as múltiplas opressões (classe, raça, gênero) sobre as “mulheres não brancas”. Qual é a posição de sujeito da “personagem latino-americana” no momento da atuação relativa à questão racial? As personagens latino-americanas brancas/mestiças ou também indígenas/negras, muitas vezes em papéis subalternos, podem ser a chave da questão. Em *Enamorada*, o embate entre a burguesa mimada e as *soldaderas* é fundamental para recontar a contrapelo esta temática racial e patriarcal. Propomos então um aprofundamento nas questões feministas e buscamos referências dos estudos que caracterizam o pensamento crítico aos sistemas coloniais para pensar nos acontecimentos representados e nas questões de mestiçagem e também de classe, gênero e trabalho nos filmes da América Latina. Nos próximos tópicos do artigo, buscamos situar as atrizes latino-americanas em contextos que apresentem indícios de que elas têm uma atuação que resiste aos poderes estabelecidos no patriarcado, o machismo e os silenciamentos às opressões de gênero. Ressaltamos a referência de estudos do cinema espanhol que nos servem como indício e exemplo, e reiteramos que os filmes espanhóis não são considerados como objeto deste artigo. Finalmente, expomos os marcos teóricos do feminismo, da teoria do cinema, das epistemologias latino-americanas (o pensamento decolonial e a noção de descolonização), além do desenvolvimento das hipóteses sobre a atuação das atrizes latino-americanas.

2 Sobre colonialidade / de(s)colonialidade, feminismo e teoria fílmica

A revolução no cinema mexicano, as lutas de classes no cinema argentino, os trabalhos informais no cinema brasileiro podem ser analisados em seus vínculos com a condição histórica colonial imperial de cada um desses países. Os filmes como obras de arte e narrativas dessas experiências podem dar lugar à ação política ou ao conhecimento capaz de reacender o que não foi dito no passado e que nos colocam diante dos conflitos e crises do presente. A falta de comunicação sobre a realidade colonial resultou em bloqueios de uma relação de confiança entre diferentes. Os embates entre personagens brancas e não brancas (indígenas, negras e mestiças), assim como os momentos políticos ambientados nas ficções, podem ser analisados em uma visão mais abrangente e que retoma a condição do princípio colonial, que não se limita ao conteúdo representacional.

Destacamos o pensamento decolonial como referência neste trajeto de reconhecimento das questões coloniais envolvidas na perspectiva histórica e social das narrativas. A origem da colonização é pensada por Catherine Walsh (2014, p, 8), quem retoma o termo indígena de “Abya Yala”, proveniente da etnia guna (Panamá e Colômbia) para expressar que houve uma renomeação do continente “América” pelos invasores e afirmar a importância da memória dos povos originários para ser recontada a história colonial. Ao recapitular a invasão nesse continente se constata as estratégias, práticas e metodologias – as pedagogias – de luta, rebelião, quilombola, insurgência, organização e ação que os povos originários primeiro, e depois os africanos sequestrados, usaram para resistir, transgredir e subverter a dominação (Idem, 2014, p.8).

Os feitos revolucionários e os momentos políticos representados nos filmes podem ser vistos como demonstrativos da crise do capitalismo, como também da civilizatória ocidental e a crise da “colonialidade do poder

⁸ – conceito desenvolvido por Quijano (2008) e que Walsh utiliza para centrar sua obra. A revolução em *Enamorada*, cujo discurso está alinhado a um governo que se define como progressista, mas que aponta mudanças vindas de cima, que levam a um nacionalismo, a uma mexicanidade, pode ser percebida nesse contexto de crise de uma época e na necessidade de olhar para os projetos de descolonização inconclusos. Esses momentos políticos são os pilares para reflexões sobre os movimentos teóricos, como o movimento zapatista, que se projetam como caminho⁹ como forma de “continuar sendo, sentindo, fazendo, pensando e vivendo – decolonialmente – ainda que seja sob o poder colonial” (WALSH, 2014, p.10).

Vale recordar que o pensamento decolonial (que se apropria do conceito de colonialidade do poder de Quijano¹⁰) é um projeto político e intelectual dos anos 1990, em cenários não revolucionários. Há entre o pensamento pós-colonial e decolonial diversos diálogos e preocupações comuns “situados” no *Sur* Global, mas o lócus de cada projeto intelectual e político, bem como a história e suas urgências, que constituem suas grandes narrativas e abordagens, não são idênticas e merecem ser distinguidas. Não há uma relação imediata das lutas anticoloniais¹¹ do século XX, com as lutas anticoloniais do século XIX na América Latina, se bem que autores como Frantz Fanon (martinicano) permitiram pensar as

⁸ Catherine Walsh (2014, p.7) identifica na literatura relacionada à colonialidade do poder referências tanto à descolonialidade e ao descolonial, como também à decolonialidade e ao decolonial. “Sua referência dentro do projeto de modernidade/colonialidade teve início em 2004, abrindo assim uma nova fase em nossa reflexão e discussão. “Apagar o ‘s’ é uma escolha minha. Não é promover um anglicismo. Ao contrário, visa marcar uma distinção com o significado em castelhano do ‘des’ e o que pode ser entendido como um simples desarmar, desfazer ou reverter o colonial. Ou seja, passar de um momento colonial para um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir”. Com esse jogo linguístico, Walsh procura mostrar que não há estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, insurgir, criar e incidir. “O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que ‘lugares’ de exterioridade e construções alter-(n)ativas podem ser identificados, visibilizados e incentivados” (tradução Nossa).

⁹ Catherine Walsh (2014, p.12) ressalta que os momentos políticos provocam movimentos de teorização e reflexão, “movimentos não lineares, mas serpentinos, não ancorados na busca ou projeto de uma nova teoria crítica ou mudança social, mas na construção de caminhos — de ser, pensar, olhar, ouvir, sentir e conviver com sentido ou horizonte de (s)colonial”. Ela se refere a caminhos que evocam e trazem à memória uma longa duração, “Ao mesmo tempo em que sugerem, apontam e exigem práticas teóricas e pedagógicas de ação, caminhos que em sua caminhada ligam o pedagógico e o decolonial”. Walsh se centra em dois intelectuais comprometidos em suas obras e ações com as lutas de liberação: Paulo Freire e Frantz Fanon (tradução nossa).

¹⁰ Quijano analisa como as experiências do colonialismo e da colonialidade se fundem com as necessidades do capitalismo. Argumenta que a colonialidade consiste em um novo universo de relações intersubjetivas de dominação, mas que, no entanto, permanece sujeita a um modelo de hegemonia eurocêntrica (QUIJANO, 2007).

¹¹ Das lutas anticoloniais no século XX, surge na academia o pensamento pós-colonial (crítica epistêmica e projeto político “anticolonial” e “descolonizador” da África e da Ásia). O argumento pós-colonial confronta padrões globais baseados no sistema europeu na condição moderna, capitalista, colonial e patriarcal. Na América Latina, o Partido Comunista busca a superação política da situação colonial e propõe alternativas epistêmicas, políticas e filosóficas ao eurocentrismo e ao capitalismo/imperialismo no chamado Terceiro Mundo.

lutas armadas na América Central e na América do Sul das décadas de 1960 e 1970 como lutas também de “libertação” de horizonte socialista e revolucionário.

Consideramos a proposta descolonial¹² de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) ao pensar em novos regimes de visibilidade e interpretação de imagens sob a perspectiva do reconhecimento de aspectos coloniais. É nesse espaço de reconhecimento da crítica ao colonial nas imagens que este estudo se insere como lugar de afirmação e visibilidade política de atrizes e personagens femininas. Para tanto, as imagens das mulheres, em uma análise sob a condição de serem elas “peças hermenêuticas¹³”, são percebidas em si mesmas, e não apenas descrevem ou refletem uma dada realidade. Elas interpretam e refletem sobre o contexto em que estão envolvidas. Essa forma de análise, com base na sociologia da imagem, propõe um olhar sociológico sobre a organização, os valores e as forças morais que moldam a sociedade (Idem, 2015, p.88). Esse recurso metodológico orienta o processo de análise do contexto histórico e social da narrativa que também se reflete na postura e nos gestos das personagens e atrizes com a necessidade de problematizá-las na perspectiva do colonialismo e do elitismo. Este recurso teórico-metodológico proposto por Rivera Cusicanqui trabalha a desfamiliarização do olhar e do uso polissêmico e dialético da imagem. Em sua conceituação da sociologia da imagem, que não é um instrumento a serviço da observação como postula a antropologia visual, a observação se desloca para uma análise que problematize a mera observação e busque os elementos que levam a interpretação da imagem para além de seu aspecto conservador e colonial. Nesta dinâmica de análise, busca-se

¹² O marco teórico dos estudos descolonizadores de Cusicanqui, e o pensamento decolonial -muito embora tenha as rixas internas eventuais- podem ser bem articulados pois são críticas semelhantes. Esclarecemos que aqui se utiliza “decolonial” nos termos de Catherine Walsh (2014) e “descolonial” nos termos de Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

¹³ Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p.88) considera o cinema e a pintura como meios mais aptos para uma análise que atravesse a superfície das ideias consoladoras e de uma visão conformista. Na medida em que a fotografia e a imagem pictórica expressam momentos e segmentos de um passado invicto, que se manteve rebelde ao discurso integrativo e totalizante das ciências sociais e suas grandes narrativas. É por isso que, em vez de ver neles apenas fontes de apoio, que apenas ilustram as interpretações mais gerais da sociedade – como as tipicamente formuladas por intelectuais liberais, nacionalistas ou marxistas –, ela propõe uma análise das imagens para entendê-las como peças hermenêuticas.

diálogos com condensações analíticas da expressão do rosto e do gesto¹⁴ colocadas pelos estetas e teóricos das imagens cinematográficas como o pioneiro Béla Balázs (2011) que considera o rosto em *close-up* enquanto imagem, mais que uma forma de carne e sangue ou mera expressão, como um sentimento, um estado de espírito, uma intenção, um pensamento. Balázs identifica ainda na percepção do rosto, ou através dele, a descoberta das mais profundas tragédias humanas. Uma pressuposição da verdade que precisa ser revelada na imagem ou através dela. Nesta visão se ultrapassa o psicologismo dramático da gestualidade e do rosto, que são elementos apenas narrativos.

Em *Mujeres que trabajan*, a atriz Nini Marshall¹⁵ interpreta a funcionária de uma grande loja de variedades que insiste na aparência refinada e não consegue deixar de ter ares das classes populares. Tal postura contraditória determina, na linguagem cômica, uma transgressão por aspirar subir na escala social. Ela e as demais trabalhadoras do centro comercial encontram no trabalho e consumo a independência reprimida pela sociedade patriarcal, além de se reconhecerem em suas condições desfavoráveis na histórica luta de classes na Argentina.

Em *Limite*, a atriz Carmen Santos aparece como uma prostituta com uma postura que denota a condição daqueles que não fazem parte da ideia de progresso que predominava no Brasil. Chama a atenção suas vestes burguesas em contraste com a paisagem provinciana e rural. O comportamento da atriz demonstra seu distanciamento dos valores burgueses idealizados no governo de Getúlio Vargas com o fim da República Velha. A atriz, comendo uma fruta e cuspiendo as cascas, faz do ato alimentar com modos rústicos a ironia ao mito da modernidade.

¹⁴ No livro *Poéticas de gesto en el cine Europeo contemporáneo* temos o capítulo *Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)* em que o autor Xavier Antich cita que Warburg via no gesto formas cambiantes, o que denominava as grandes formas del pathos (ANTICH, 2012, p.70). Para Giorgio Agamben (2008) o gesto é a comunicação de uma comunicabilidade. Não tem nada que dizer porque o que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura mediação. O autor pensa o gesto no cinema e enfatiza que "uma sociedade que perdeu seus gestos busca se reapropriar do que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda" (AGAMBEN, 2008, p.20). (Tradução nossa).

¹⁵ Catita, personagem criada por Nini Marshall, referência de interpretação com humor, marca a primeira atuação da atriz que naquele momento já era um grande sucesso nas rádios.

Em *Enamorada*, a atriz María Félix é a personificação da mulher burguesa e mimada que se apaixona pelo combatente (interpretado por Pedro Armendáriz) da Revolução Mexicana e se torna uma *soldadera*. Esta transição de classe social da protagonista pode ser analisada através de seus gestos no momento em que decide encerrar a cerimônia de seu casamento com um homem estadunidense para seguir o combatente por quem está enamorada e que está prestes a se retirar da cidade. Ela caminha em direção à saída do ambiente solene e ao passar por sua ama, uma mulher indígena ou mestiça, decide subitamente puxar o xale da subalterna e colocá-lo em seus ombros. Ao vestir essa peça a protagonista Beatriz se populariza. Mas tal atitude, o gesto de retirar o xale, é também uma simbólica dominação de uma personagem branca sobre uma indígena.

O que se busca com essas análises dos filmes não é mostrar que a realidade apresentada na narrativa é falsa ou ingênua, mas mostrar como as atuações das atrizes, a gestualidade dos corpos e a expressão do rosto podem resultar em estratégias que nos permitem ver o feminino em um embate com os valores patriarcais e coloniais.

A encenação e gestualidade das atrizes também tensiona a narrativa histórica representada no filme, considerada elemento de tensão à condição de consciência das atrizes em relação à própria encenação. As representações das atrizes são analisadas para entender como a atuação e gestualidade implicam em uma maior ou menor condição de resistência aos discursos normativos dos filmes.

Inclui-se nesta análise a noção do espectador (ou seja, o construto de espectador implícito na obra) para compreender a dimensão política da postura das atrizes. Voltamos a repetir, o filme nos apresenta uma política, cujo sentido é dado na relação que se estabelece entre a obra e o espectador. Identificada a condição de construto de espectador, o foco de análise se centra na postura das atrizes e personagens mulheres. As questões históricas, políticas e sociais implicadas são analisadas a partir do movimento interno do filme. As análises fílmicas, calcadas nos

procedimentos da análise imanente, definem o campo deste estudo no processo de investigação da construção da mulher representada. Sugere-se a noção de autorrepresentação das atrizes, no sentido de defender que há um tensionamento entre a encenação da atriz e o projeto de atuação definido pelo diretor do filme. Esse embate é geralmente ignorado pelo discurso crítico que reduz tudo a uma estratégia do autor. Estamos nos referindo à maneira como o influente teórico Bill Nichols (2016), em *Introdução ao documentário*, define essa relação entre diretor e autor, em que a prevalência do primeiro é absoluta sobre o outro. Exemplos: a ironia da modernidade que se consegue *Limite*, tal como descrito, não existiria sem a encenação e gesticulação da atriz, que pertence a ela, e somente a ela, e não pode ser vista como algo do diretor.

Essas abordagens colocam, de um lado, os embates enfrentados no campo das imagens das mulheres, enquanto resistência à destinação de elas serem objeto sexual ou, como uma espécie de *leitmotiv* do espetáculo num filme narrativo. De outro lado, torna-se evidente o reconhecimento de uma luta histórica das mulheres diante da herança colonial e patriarcal. Ambas as questões solicitam aprofundamento nos estudos das representações das mulheres no cinema latino-americano.

Questões específicas sobre o star system da América Latina são colocadas por Silvia Oroz (1992), em seu livro *O cinema de lágrimas da América Latina*, que apresenta as atrizes e personagens mulheres que trabalharam nos melodramas, principalmente na cinematografia mexicana. Oroz ressalta a condição de este gênero ter sido considerado pela crítica como menor, apesar de ele ter definido os contornos estéticos e políticos do cinema latino-americano e ser um dos cinemas que teve maior sucesso de público. Calcado nos mitos da sociedade judaico cristã com abordagens sobre amor, paixão, incesto (em termos amplos na condição do patriarcado) e a mulher, o melodrama latino-americano define o cinema entre os anos 1930 e 1950. As condições sociais e financeiras péssimas dessas mulheres – mãe solteira, imigrantes, doentes etc.– levam seu espectador à catarse redentora e purificadora porque provoca o choro. A

autora identifica nestes filmes acontecimentos que o espectador reconhece como sendo a sua própria situação social e econômica. Estrelas do cinema da América Latina como Laura Hidalgo, Maria Felix, Dolores del Río, entre outras, representam mulheres lavando roupa no tanque, religiosas, prostitutas etc.

A questão da representação das atrizes e personagens mulheres também aparece como horizonte no artigo de Yanet Aguilera (2019), que propõe uma análise do filme *Suzana* de Luís Buñuel para pensar a imagem da atriz para além do processo de objetificação. A análise de Aguilera discorre sobre as implicações das imagens e os desdobramentos que se alteraram na relação entre atriz/ator e o cineasta, no caso, a relação entre o importante realizador Luís Buñuel e as atrizes latino-americanas que atuam em seus filmes e que são relativamente ignoradas quando se fala de sua filmografia. Consideramos essas colocações de Silvia Oroz e Yanet Aguilera sobre as relações entre diretores e atrizes para pensar nas condições dadas às personagens mulheres e também para melhor entender a iconografia trabalhada no contexto do melodrama e do discurso conservador e patriarcal.

Sob a premissa de reunir conhecimentos que subsidiem a construção de uma política das atrizes, recorreremos aos referidos estudos sobre as estrelas no cinema latino-americano. Volta-se a mencionar os trabalhos do Coletivo CINEMA pela expressa importância dada às intérpretes na criação dos filmes espanhóis e por propor oposição à consuetudinária política dos autores para uma alternativa política das atrizes (BOU; PÉREZ, 2018). Também defendemos um cinema com um distanciamento da política do autor para poder comprovar a hipótese de que o cinema da América Latina se legitima em sua resistência ao pensamento conservador pela atuação das atrizes. Buscamos encontrar as relações entre as questões políticas e sociais e as formas de representação das mulheres na história do cinema e dos países representados. As tensões que se estabelecem no processo de construção dos personagens femininos, desde a interpretação até a recepção dos filmes, são os

principais focos de análise. Neste processo, questionamos a associação do feminino às alegorias nacionalistas e procuramos superar a visão sobre as mulheres como *leitmotiv* de um filme narrativo que está à mercê de um poder patriarcal. Aqui nos referimos à defesa da imagem da mulher, distanciada do ícone fetichista de deleite e controle dos homens, que aparece nas pioneiras questões feministas no cinema, presentes no célebre texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de Laura Mulvey (1983) e no livro *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera* de Ann Kaplan (1995a), uma das fundadoras da abordagem feminista na crítica cinematográfica dos anos 1970, e atuante nos Estudos da Mulher, quem também discute a imagem e questões do feminino a partir das teorias psicanalíticas. Recorremos também a Giulia Collaizzi (1995), que ressalta o trabalho de Teresa de Lauretis, Laura Mulvey e Ann Kaplan para propor a discussão da função do ver e da estruturação do visível para mostrar como as mulheres têm sido construídas para além da condição de espetáculo. Collaizzi (1995, p.11) propõe uma crítica da cultura em geral e mais especificamente dos modos em que as práticas são institucionalizadas e os significados são determinados através do estabelecimento de cânones fixos e modelos de ler objetos através de suas referências. Tais referências nos embasam para uma análise das construções conceituais que se desenvolvem na intersecção entre o feminismo e o cinema da América Latina.

3 Mulheres e dissidências nos filmes

A análise do significado das imagens de mulheres em obras cinematográficas envolve ver os detalhes de suas posturas, gestos e enunciados em suas estruturas significativas e simbólicas em uma perspectiva de gênero. É interessante identificar nas imagens as elaborações críticas aos padrões de comportamentos decadentes e de violência contra a mulher. Isso inclui também as representações de mulheres autônomas, que de alguma forma conseguem subverter ordens

e, assim, enfrentam imposições sociais. É precisamente na postura crítica à diferença sexual nos discursos vigentes dos anos 1930 e 1940 que podemos perceber que as atrizes inauguram e legitimam narrativas que as incluam com suas dissidências ao que é normativo.

A questão do mito de Pandora resgatado por Laura Mulvey (1995) nos parece essencial para pensar as mulheres consideradas dissidentes e o enigma que existe por trás delas, já que geralmente são rotuladas como perversas e detentoras dos males. Pandora é um exemplo de mulher cuja aparência sedutora esconde uma ameaça. Mulvey propõe uma análise dos aspectos das implicações sexuais de sua figura para argumentar que as figurações da história permitem uma interpretação mais complexa: a origem do horror não é a mulher, mas a ansiedade que sua imagem representa nas tradições de nossa cultura. Ao resgatar o significado da figura de Pandora da mitologia grega, a autora se baseia em uma orientação psicanalítica para situar e analisar os processos através dos quais a subjetividade feminina é construída para o espectador. A finalidade é explicar os processos que determinam a construção de posições de sujeito na ideologia. Defende, assim, as teorias psicanalíticas e semióticas como ferramentas para decifrar e decodificar as imagens das mulheres, analisando seus significados e o difícil discurso da sexualidade (MULVEY, 1995, p.66).

Em *Limite* temos a representação da prostituta disposta a seduzir (o papel de Carmen Santos), da criminosa que está foragida (a personagem de Olga Breno), da mulher casada que trai o marido para realizar seus desejos (atriz não citada nos créditos do elenco do filme) e da mulher que abandona o lar e o marido alcoólatra (personagem interpretada por Taciana Rei). Elas podem ser vistas como transgressoras e ao mesmo tempo, de algum modo, representam os desejos mais ocultos daqueles que se escondem nos cumprimentos das normas sociais.

As mulheres más e as prostitutas são as figuras que desequilibram a estrutura dramática, já que são elas quem simbolizam a mulher fora do espaço privado. Por esta razão são relacionadas ao perigo. Elas introduzem

o drama ou a ação na narrativa (Oroz, 1992, p, 66). A má não precisa ser prostituta, mas pode ser relacionada com a prostituição, já que também é uma “mulher livre”, no sentido de que não tem marido ou, se o tem, não respeita sua autoridade. O personagem masculino de *Limite* comenta sua história com a presença desses dois tipos de figuras, a má e a prostituta.

As cenas que revelam o passado de uma das mulheres, a partir das imagens em que se simulam lembranças pensadas ou narradas por ela para o homem que está ao seu lado em um pequeno barco (utilizado nos casos de naufrágios de navios) revelam a vida e o aprisionamento dessa personagem. Entre planos sobrepostos, acompanhamos a mulher (Olga Breno) sair de uma casa, que simboliza uma prisão, a percorrer um longo caminho. Eis que aparece um plano que retrocede à imagem da estrada pela qual passou a personagem e se funde ao plano de uma roda de um trem em movimento para, em seguida, sobrepor-se à imagem da roda da máquina de costura em que essa mesma mulher está a cerzir. Alternam-se as posições de câmera de forma a mostrá-la, em um plano fechado, limitada em sua costura. A partir do ponto de vista dela, a amplitude do céu toma conta da tela. Outra sequência se abre e um *close* sobre a notícia do jornal, distribuída como se fosse um anúncio em classificados, informa a fuga de uma presidiária com a ajuda do carcereiro. Nessas imagens, o espectador identifica que essa notícia se refere à história dessa personagem que lê o jornal, a mesma mulher que vimos por trás de uma janela (em forma de cela) nos planos iniciais. Assim, os anseios e as dificuldades dessa personagem são formalmente revelados através do jogo das imagens: as duas lâminas da tesoura aberta, seguidas do *close* sobre o jornal, com as páginas um pouco mais abertas que a tesoura. A sucessão de planos contendo esses dois objetos, conduz a interpretação do passado de uma mulher que está sendo procurada pela polícia para ser novamente presa e julgada por um crime que desconhecemos.

As sobreposições de imagens dão forma à história e ao sentido da vida dessa personagem. A linha e a roda da máquina de costura em movimento provocam o espectador a construir significados com essas

justaposições. O envolvimento dela com os retalhos de tecidos, como se fossem fragmentos de lembranças. A roda em que passa a correia da máquina poderia significar a transitoriedade da vida. O carretel que roda e que recebe um novo pedaço da linha que será passada adiante, com os pontos feitos pela agulha, como passos dados em um mundo limitado e, ao mesmo tempo, abrangente. Com esses materiais (fotocomposição e imagens sobrepostas), cria-se um conceito que reverbera em uma estrutura de pensamento que reforça a caracterização de este ser um filme-ensaio. Por outro lado, temos a personagem como um enigma a ser desconstruído, a partir do ponto de vista do espectador.

No segundo bloco do filme, a atriz Taciana Rei representa a mulher frágil, no citado barco, que decidiu se retirar de um casamento insuportável. Passamos, então, a vê-la a percorrer espaços, observar e dar atenção a uma criança que passa, tentando a todo tempo conseguir mais elementos para a elaboração de sua própria imagem. Em seus gestos, e somente por meio deles, se expressam o desencanto e sua urgência de sair do casamento com um homem que vive alcoolizado.

No terceiro bloco, que se refere a história do homem (Raul Schnoor) que também está no barco, além da mencionada presença da estrela Carmen Santos como prostituta, temos planos que mostram uma mulher (a atriz que não está mencionada nos créditos) que caminha ao seu lado. No barco, o homem está relatando seu relacionamento e a causa da morte de sua amante. Acompanhamos as imagens de sua visita ao túmulo dela. No cemitério, há um inusitado encontro entre ele e o homem que se identifica como o marido viúvo (interpretado pelo próprio diretor Mario Peixoto) e comenta a causa da morte da mulher. Os caracteres na tela informam que ela era “morfética”. Cabe ao espectador decifrar o enigma dessa personagem de aparência sedutora, com doença contagiosa, e que, ainda assim, realizou seu desejo de ter um amante.

Em pânico, o homem corre por espaços rurais e urbanizados até chegar a uma estação de trem, onde o vemos comprando um bilhete para viagem. Alterna-se o plano para a imagem do tempo presente. No barco,

Olga Breno e Taciana Rei se afastam de Raul Schnoor, já que ele pode ter sido contagiado por uma doença mortal.

As encenações descritas e os recursos cinematográficos, as fusões de imagens, e a câmera que recorre a modos de filmagem do documentário observacional, todos esses materiais subsidiam a condução de uma narrativa criada por meio desta articulação de imagens, sem que se perca de vista a narração da história das três personagens no barco à deriva. De modo que o jogo de sobreposição de imagens proponha novos significados que se desenvolvem do enredo, assim como podem surgir tanto na encenação ou pela narrativa das imagens de rua. Nesse agenciamento das imagens também existem lacunas, repetições ou mesmo informações que não se apresentam, sendo a principal delas o mistério do encontro dessas personagens em um barco utilizado em caso de naufrágios de grandes navios que o filme não se ocupa em responder. O caráter ensaístico do filme *Limite* se constrói não apenas pela forma da montagem, mas nas próprias atuações das atrizes. Consideramos a perspectiva da *mise-en-scène* pensada pelo diretor para refletir também sobre a gestualidade das atrizes como enunciados que compõem o ensaio. Na última imagem do filme, a mulher que já esteve encarcerada, a única sobrevivente, está agarrada a um pedaço de madeira em um mar revolto. Antes que o barco afundasse, seus companheiros se jogaram no mar. Ela resiste como náufraga e sabemos de seu passado de mulher fugitiva.

Oprimidas pelo patriarcado, pelos mecanismos de controle que promovem silenciamentos ou descréditos, por meio de seus deslocamentos as personagens em *Limite* tiveram a chance de falar. Em uma visão psicanalítica podemos dizer que pelo relato elas elaboram seus traumas e também demonstram seus desejos. Assim, nas encenações é possível observar a liberdade de dizer o que não seria conveniente na narrativa histórica implicada nesse filme mudo.

Imagem 1 - *Limite* (Mário Peixoto, Brasil, 1931)



Fonte: Frame do Filme LIMITE. Direção de Mário Peixoto. Rio de Janeiro: Cinédia, 1931. Remasterizado: Blu-ray Disc Criterion Coll: Martin Scorsese'S World Cinema. Edizione: Stati Uniti, 2017. 1 Blu-ray (118 minutos).

3.1 As mulheres e as interrelações sociais

Ann Kaplan (1995b, p.106), em sua análise de personagens mulheres no audiovisual, parte das elaborações de Freud e questiona a obediência feminina às normas heterossexuais patriarcais e o sistema de gênero estabelecido com suas hierarquias. Por meio do reconhecimento das dificuldades culturais e discursivas envolvidas com a situação transferencial estabelecida em sua gênese, busca novos estudos que iluminam a maneira pela qual a socialização feminina e a construção da relação com a mãe fazem com que as mulheres sejam mais suscetíveis que os homens de cair na confusão dos limites. A colocação de Kaplan nos parece útil nesta análise sobre a mulher e suas interrelações.

No filme *Mujeres que trabajan* vemos a sororidade feminina. Um enquadramento mostra as trabalhadoras unidas para resolverem injustiças

vividas no patriarcado. A personagem Clara (Alicia Barrie), uma mãe solteira, recebe o apoio de suas companheiras de trabalho, que se organizam para cuidar de seu bebê, fruto de um relacionamento abusivo com seu chefe que se isenta do compromisso paterno.

Um enfoque principal é dado à história da personagem Ana María (Mecha Ortiz), a jovem rica que frequentava festas e teve que mudar o seu estilo de vida após o suicídio do pai, um banqueiro que faliu. Ela passa a trabalhar em uma grande loja de variedades, típica da época, e a morar na mesma pensão onde vive seu chofer e um coletivo de trabalhadoras – Catita (Niní Marshall), Elvira (Sabina Olmos), Luisa (Pepita Serrador) e a já mencionada Clara são suas companheiras. Nessa transformação de vida, a personagem passa por enfrentamentos no trabalho e na vida pessoal. O chefe, o mesmo que engravidou Clara, se apaixona por ela. A perda do status da personagem, que foi herdeira e passou a ser trabalhadora, também reflete problema na relação com o namorado que enfrenta animosidade de sua família endinheirada que não aceita o estilo da namorada.

O tema da luta de classes é posto em discussões entre a Ana María, que desfrutou de uma vida de privilégios, e a intelectualizada Luísa, que além de ler Marx, usa roupas e penteado masculinos como forma de se distanciar das normas sociais. A moça socialista se coloca como porta-voz da classe trabalhadora e rechaça o mundo de prazeres ostentado pela colega que já foi rica.

Os estudos já realizados sobre *Mujeres que trabajan* ampliam as reflexões sobre a recepção das imagens. Flávia Cesarino (2013, p.29) observa o espaço físico da pensão como um microcosmo dos choques de classe. No ambiente de trabalho também é reforçado um sentido mais amplo de luta de classes. O embate entre patrão e funcionária e a presença da personagem socialista, que sempre traduz os conflitos entre personagens em termos políticos, corroboram com a elaboração crítica de um mundo classista. Emeterio Diez Puertas (2015, p.134) questiona o tratamento dado à mulher como um ser sem-teto, uma vendedora ameaçada no trabalho por

seu chefe, seus colegas ou seus clientes, exausta e sem outra saída a não ser o casamento. Ou seja, não há possibilidade de as mulheres alcançarem o idílio do trabalho. Andrea Pontoriero (2021, p.172) coloca a posição do diretor em relação ao que é visto como negativo e deve ser endireitado. A moralidade das classes altas, dos ociosos deve ser transformada na moral do orgulho do trabalho e do esforço.

A primeira sequência do filme se passa em uma boate. Os planos fechados sobre as pernas de pessoas que dançam são justapostos à imagem de um relógio que marca sucessivas horas da madrugada. Entre os planos que se alternam, vemos garçons e músicos esgotados e incansáveis jovens abastados se divertindo. A repetição das imagens do relógio que avança entre 4h e 7h da manhã e os planos que mostram quem trabalha e quem se diverte é um recurso para demarcar o contraste social. Nas próximas sequências, o tempo do filme é marcado pela rotina das trabalhadoras da loja de variedades. As cenas reiteram os dias que passam pelos horários de chegada, intervalo para o almoço, fechamento, e a caminhada das trabalhadoras de volta à pensão onde vivem.

O humor é uma estratégia retórica para neutralizar todos os abusos que sofrem as personagens mulheres. Ser solteira é motivo para ser desrespeitada. O casamento parece ser a única saída para ser reconhecida em sociedade. Assim, o final, em tom de comédia, é marcado pelo casamento em conjunto de Ana Maria e Catita com seus noivos. As trabalhadoras retornam para suas rotinas em clima de melancolia. As últimas imagens frisam o confinamento da mulher, seja no casamento ou no trabalho.

Ainda que as mulheres busquem sua independência e lutem por seus direitos, o tom conservador do filme tende a neutralizar os conflitos e busca a conquista da harmonia interclassista. Nota-se a visão patriarcal sobre a mulher intelectualizada, que deve ser vista como amargurada e o que poderia haver de rebeldia se transforma em melancolia. Ao ver o casamento das colegas, a personagem socialista lamenta não ter

encontrado um amor e justifica seu apego à leitura como se fosse algo para conter seu desejo reprimido.

Imagem 2 - *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938)



Fonte: Frame do filme *Mujeres que trabajan*. Direção de Manuel Romero. Vídeo Original Multizona, 2000. 1 DVD (90 minutos).

3.2 Desejo feminino e relações interraciais

Teresa de Lauretis (1995, p.40) ao pensar o desejo feminino representado no cinema recorre às elaborações da psicanálise, citando a colocação de Laplanche e Pontalis (1964) sobre a fantasia como cenário narrativo. Ou seja, a noção de fantasia pensada como encenação e como cena estruturadora do desejo. Perceber a fantasia como meio de encenação do desejo aproxima a identificação do sujeito da fantasia nas imagens cinematográficas. De Lauretis (1995, p.40) coloca a noção de fantasia com dois significados (fantasia como tópico e em oposição à "realidade") e o segundo (fantasia como processo do sujeito)¹⁶, como

¹⁶ O significado de "sujeito" refere-se à noção de sujeito em discursos críticos contemporâneos que vão da psicanálise, do cinema e da teoria feminista a outros que podem ser vagamente agrupados sob o título de teoria cultural. Quando a fantasia é o predicado desse sujeito, às vezes significa um processo muito privado, subjetivo, consciente ou inconsciente e um evento sem significado social (algo que acontece a portas fechadas, na nossa cabeça na escuridão do cinema de comum acordo entre adultos etc.); Mas às vezes também pode significar um evento coletivo, público, espetacular com enormes consequências sociais, como quando se diz que uma nação inteira ou um grupo social está sujeito a uma fantasia de dominação, de autoridade imperialista, racial, religiosa ou sexual (DE LAURETIS, 1995, p. 38).

encenação do desejo e, portanto, diretamente relacionado à constituição, com a construção e desconstrução de sua identidade).

Em *Enamorada*, o desejo de Beatriz (María Félix) de se unir com o comandante José Juan (Pedro Armendáriz) se expressa de forma disruptiva na comentada sequência do cancelamento de seu casamento com o estadunidense. Durante a cerimônia, ao escutar a tropa de José Juan desocupar a cidade, fugindo do confronto com as tropas federais, Beatriz “brinca” com o colar de pérolas que havia ganho do noivo. O gesto de seus dedos apertando as contas e esticando partes do colar reforça o nervosismo estampado em seu rosto. O colar rompe e as pérolas caem para todos os lados. Nesse momento, o desejo da personagem se sobrepõe a qualquer razão.

“El gesto final de Beatriz al decidir seguir a Juan José en el momento mismo de la boda con el norteamericano presenta una confrontación espacial con un travelling, pues ella tiene que optar entre el espacio de la familia, de sus valores, de todo lo que está definiendo su identidad, o seguir a este líder del que está enamorada” – Trecho da entrevista de Ismail Xavier (ZAVALA, 2018, p.24).

Ela se assume como *soldadera* ao lado de José Juan. Nos planos finais, Beatriz incorpora-se à tropa zapatista, seguindo o comandante como *soldadera*. Essa sua renúncia ao casamento e à classe social faz parte de um processo da personagem, onde também se inclui sua fantasia de estar com o homem que a corteja. Em várias sequências do filme, identificamos a noção de fantasia como cenário narrativo do desejo da personagem. Em tom de humor ela recorrentemente elabora situações para desafiar o homem que no fundo deseja. Em uma cena cômica, no dia em que ele decide ir até sua casa para falar com o pai e pedi-la em casamento, ela o conduz a colocar o ouvido do outro lado da porta para escutá-la a falar baixinho. Com um bastão dá uma paulada na porta, que o faz cair do lado de fora. Ela consegue sempre enganá-lo. Em outra sequência em que ele a corteja, ela entra em uma loja de explosivos e chega a incendiar os arredores.

A primeira troca de olhares entre Beatriz e José Juan acontece em clima de romance. Em uma cena de humor, em que ele a insulta com palavras elogiosas e também pejorativas, ela o enfrenta com dois tapas na cara. É dessa forma que se desenvolve o romance, entremeado por cenas de comédia romântica inspiradas na *Mejora Domada* de William Shakespeare.

Os primeiros planos de *Enamorada* mostram o exército de militantes invadindo os territórios de Cholula, onde a revolução ainda não tinha chegado e estava sob o domínio da elite local. Planos de explosões são alternados com imagens de moradores assustados. Ao chegar, José Juan passa pelas principais vias públicas com exuberantes igrejas católicas e pede informação sobre o homem mais rico da localidade. Don Carlos Peñafiel, pai da protagonista Beatriz, é capturado pelo exército da revolução e obrigado a fazer concessões financeiras sob o risco de ser fuzilado. O som de tiros e as imagens de uma população perplexa demonstram o poder do comandante e de sua tropa.

Ao saber que Beatriz é a filha do homem mais rico da cidade, capturado pela tropa zapatista, José Juan pede aos companheiros para que ele seja liberado. O bandoleiro expressa ao padre da cidade, um antigo amigo de seminário, ter sido amor à primeira vista e estar disposto a se casar com ela mesmo sabendo do noivo estadunidense. Nas longas conversas com o padre, quem no fundo torce pela união romântica, José Juan se expressa como um homem engajado com os grandes ideais da revolução.

Beatriz, em tom de superioridade, desclassifica a condição de José Juan como bandoleiro e critica as *soldaderas*. “¿Porque no desistes? Somos gente decente. Eres un aventurero cualquiera, ¡un pelado! Déjame en paz, vete con sus aventureras o con sus soldaderas”.

A resposta de José Juan:

“Señorita, perdóname que sea un pelado, porque soy un pelado para usted. Me recuerda que si somos diferentes no eres mi por culpa mía ni por mérito de usted. Como tampoco son de las soldaderas que tú desprecia porque no las conoce (...) Sí, son muy diferente de usted, después de todo la gente no es toda igual, por un simple accidente de nacimiento, nada más por eso. ¿Y si le hubiera tocado nacer sin una ventaja, como muchas de estas

mujeres, ¿qué clase de mujer podría ser?” (Diálogo transcrito do filme *Enamorada* – Emilio Fernandez, 1946).

As imagens das *soldaderas*, em seus papéis subalternos, vistas em uma perspectiva de classe e também racial, por ser uma maioria indígena e mestiça, ampliam as reflexões sobre a mulher branca e seu discurso dominador. A conversão de Beatriz em *soldadera* pode ser vista desde uma perspectiva crítica a um processo de assimilação da mestiçagem e da união entre pessoas de diferenças classes a favor de um projeto nacionalista.

“Lo importante es que Enamorada es paradigmática dentro del cine más industrializado, y corresponde a lo que señala la teoría de Doris Sommer, es decir, a la idea de que la historia de la pareja está ligada a un destino mayor, que corresponde a la descolonización definitiva y la formación de la identidad nacional fundacional” – Trecho da entrevista com Ismail Xavier (ZAVALA, 2018, p.24).

Beatriz se integra a um novo espaço como soldadeira, aquele tipo feminino que ela já havia criticado anteriormente. Na última cena, quando os dois estão caminhando juntos, ele está orgulhoso, sentado na sela de seu cavalo, e parece que ela estava apenas atrás dele. Mas, ao mesmo tempo, ela segura a montaria onde ele está sentado, como se estivesse segurando-a. Assim, estabelece-se a ideia de que ela não é uma mulher obediente e subjugada, mas que tem sua força (Idem, 2018, p.24) – e que se afirma sob o arquétipo de mulher-nação.

As múltiplas opressões (classe, raça, gênero) sobre as *soldaderas* podem ser identificadas no discurso de defesa feito por José Juan. Por outro lado, a forma como são desqualificadas na fala de Beatriz é um reflexo da visão da elite sobre essas mulheres. Comumente comparadas à condição de submissas ou identificadas como prostitutas e mulheres lascivas, “apontadas como principal causa do vício, doença, crime e desordem nos exércitos” (DE CASTRO TOSI, 2016, p.145). Nas palavras de José Juan elas são abnegadas, dóceis e vão para a guerra somente por amar um soldado. No entanto, desempenharam importantes papéis que se

complementaram na luta mais ampla por direitos das mulheres no país, embora tenham se contraposto em outros aspectos, como os de classe e raça. A *Soldadera* foi não só desistoricizada e mitificada, mas também foi recrutada para um discurso que simultaneamente a excluiu dele (LATORRE,2005 apud DE CASTRO TOSI, 2016, p.147).

A conversão de Beatriz em *soldadera*, ela como a mulher branca destemida ao lado de tantas outras mulheres indígenas, mestiças e militantes, é fundamental para recontar a contrapelo a temática machista na revolução. O Exército Zapatista teve mais mulheres em suas fileiras que nas páginas dedicadas às suas histórias (D'ATRI, 2006, p.95). Essas mulheres destemidas quase não são faladas ou são rechaçadas. “São as mulheres terríveis que depois chegam ao épico” A revolução e a guerra de repente as tiram da condição de mulher normal. “Não se trata de sonhos. Elas são verdadeiras, assim como o sangue fazendo o seu caminho. Sem eles, outras mulheres viveriam sem história. Porque a história tem sido a narrativa de homens e mulheres sem medo” (LEÓN, 1936 apud CASTILLO ROBLES,2020, p.112) (tradução nossa).

Imagem 3 - *Enamorada* (Emilio Fernández, México, 1946)



Fonte: Frame do filme *Enamorada*. Direção de Emilio Fernández. Grupo Nuevo Imagen, 2008. 1 DVD (99 minutos).

4 Considerações finais

As atuações das personagens femininas nos oferecem subsídios para identificar a gestualidade como dispositivo político e memória de uma época. Em *Mujeres que trabajan*, e também em *Limite* e *Enamorada*, o gesto das atrizes e personagens femininas é pensado a partir de uma perspectiva política de visibilidade às condições da época para as produções audiovisuais. Interessa encontrar nos liames as relações da atriz com seu personagem, que contemple a gestualidade que possa vir a romper com padrões definidos para constituir um discurso que escape de normativas impostas a elas historicamente.

Avaliamos como a atuação feminina contribui para construir os significados formais do filme. Um exemplo: *Limite*, visto que se trata de um filme experimental em que a questão formal é fundamental e porque a personagem enquanto corpo do filme não existe fora do ambiente formal.

Embora as encenações das atrizes em *Limite* sejam um dos eixos centrais da narrativa, o discurso do filme as apresenta como mais um entre os muitos materiais manipulados por Mario Peixoto no processo de construção da história que quer contar. As diversas formas como as atrizes incorporam seus papéis definem a chave central de leitura e conexão entre o filme e o ensaio. O caráter ensaístico do filme se reflete não apenas na maneira como essas encenações são inseridas no filme, mas nos próprios mecanismos de construção da autorrepresentação das atrizes.

Para refletir sobre as atuações das mulheres dissidentes, retomamos a questão da curiosidade de Pandora por seu apelo especial para uma análise em uma perspectiva feminista como um exemplo inicial do desejo (transgressor) das mulheres por conhecer. Transferimos a este estudo a referência de Laura Mulvey (1995, p, 97) quem aponta o motivo da curiosidade para discuti-lo como um impulso (feminino) de investigar em uma cultura em que as mulheres tradicionalmente não são detentoras de

saberes e em que a feminilidade também tende a ser considerada um enigma.

A análise das imagens das mulheres, embasada no conceito de sociologia da imagem de Silvia Rivera Cusicanqui (2015) nos permite avaliar o que acontece na perspectiva histórica, política e social dos filmes em um trajeto de reconhecimento dos aspectos coloniais e elitistas. Buscamos expor os recursos usados em cada uma das obras fílmicas e assim identificamos os aspectos coloniais e classistas em sua relação com a produção das noções políticas implicadas nas narrativas. Esta desconstrução do filme, no sentido de analisar os procedimentos narrativos de dissenso, nos permite questionar as relações entre a postura das atrizes e personagens mulheres e as estratégias de abordagens retóricas da obra.

Como se pode perceber pelo título, *Enamorada* tem uma temática que é de sentimentalismo e melodrama de modo que esse filme tenha um poder mais normativo e convencional que os outros filmes da América Latina. Então, a questão é perceber, nos meandros da imagem e da encenação e gestualidade de María Félix e as outras mulheres do filme, quanto de resistência elas conseguem contrapor a essa história conservadora.

Em *Mujeres que trabajan*, as imagens das trabalhadoras confirmam a pseudo ideia de mulheres que conquistam sua autonomia por terem acesso ao trabalho e poder de consumo. Elas são objetificadas pelos homens, assujeitadas no trabalho e se alienam no consumo. O próprio destino das personagens constata a falsa independência da mulher que é reprimida pela sociedade na Argentina.

O recurso metodológico das análises fílmicas dos filmes apresentados nos permite o aprofundamento sobre como as noções políticas e sociais de um discurso conservador foram disseminadas no cinema latino-americano. Nesse processo de identificação do discurso conservador temos também o reconhecimento das imagens das atrizes e personagens mulheres que estruturam uma retórica feminista nesse cinema.

5 Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Arte e Filosofia**, n. 28, Ouro Preto, Dez. 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/731/687>. Acesso em: 07 nov. 2023.

AGUILERA, Yanet. Comparar análise e história: o caso “Suzana: la mujer diabólica”. In: TAVARES, Denise et al (orgs.). **Audiovisual e América Latina: estudos comparados**. São Paulo: SOCINE, 2019.

ANTICH, Xavier. Variaciones e intermitencias del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg). In: VV.AA./Coedición: Intermedio & Grupo Cinema UPF. **Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo**. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2013.

BALÁZS, Bela. **Nature et évolution d'un art nouveau**. Paris: Payot & Rivages, 2011.

BALLESTEROS, Isolina. Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40. **Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies**, n. 3, p. 51-72, 1999. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2579800>. Acesso em: 07 nov. 2023.

BARLÓ, Jordi; CARNICÉ MUR, Marga. Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945). **L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos**, n. 23, p. 29-48, 2017. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33205>. Acesso em: 07 nov. 2023.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier (eds.). **El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)**. 1 ed. Madrid: Cátedra, 2022.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier (eds.). **El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices**. Madrid, Cátedra, 2018.

BOU, Núria; PÉREZ, Xavier. Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios. **L'Atalante revista de estudios cinematográficos**, v. 23, p. 7-16, 2017. Disponível em: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33206/Bou_ata_dese_es.p df?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 07 nov. 2023.

BRAGANÇA, Maurício de. **Registros documentais no cinema da Revolução Mexicana**. História, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 144-160, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742007000200008>.

CASTILLO ROBLES, María. **M.ª Teresa León, crítica literaria. Feminismo y compromiso político**. Almería: Universidad de Almería, 2020.

CESARINO, Flávia. Comedias industriais en Brasil y Argentina - una comparación. In: LUSNICH, Ana Laura et al (Org.) **Actas del II Simposio**

Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual: perspectivas interdisciplinarias: debates del cine y la historia. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013.

COLAIZZI, Giulia. **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

D'ATRI, Andrea (Ed.). **Luchadoras:** historia de mujeres que hicieron historia. Buenos Aires: Ediciones del I.P.S., 2006.

DE CASTRO TOSI, Marcela. Las soldaderas: mulheres na Revolução Mexicana de 1910. **Revista Outras Fronteiras**, v. 3, n. 1, p. 142-156, 2016. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/article/view/184>. Acesso em: 7 novembro 2023.

DE LAURETIS, Teresa. El sujeto de la fantasía. In: COLAIZZI, Giulia (Ed.) **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

DE LUCAS, Gonzalo. El cuerpo místico. In: BOU, Núria; PÉREZ, Xavier (Eds.), **El deseo femenino en el cine español (1939-1975):** arquetipos y actrices. Madrid: Cátedra, 2018.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo. **L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos**, n. 20, p. 131-138, 2015. Disponível em: <https://www.revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/320/273>. Acesso em: 07 nov. 2023.

ELDUQUE, Albert. *Suspiros de España: la censura del sexo en el primer franquismo*. In: BOU, Nuria; PÉREZ, Xavier (eds.) **El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos**. Madrid: Cátedra.

ESCOBAR, Juan Pablo Silva. De lo popular a lo masivo: la Revolución mexicana en el cine de la época de oro (1936-1959). **Caravelle**, n. 110 p. 149-162, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.3267>.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera**. Rocco, Rio de Janeiro, 1995a.

KAPLAN, Ann. La historia del diván: transferencia, deseo y resistencia en la escena cinematográfica psicoanalítica. In: COLAIZZI, Giulia (Org.) **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995b

LATORRE, Guisela. Agustín Víctor Casasola's Soldaderas: Malinchismo and the Chicana/o Artist. In: HARRIS, Amanda Nolacea; ROMERO, Rolando (Eds.) **Feminism, Nation, and Myth: La Malinche**. Houston: Arte Público Press, 2005.

LEÓN, María Teresa. La mujer que perdió el miedo. **Nueva Cultura**, n. 10, jan.1936.

LUSNICH, Ana Laura. De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina. *In*: LUSNICH, Ana Laura et al (Orgs.), **Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-454, 1983.

MULVEY, Laura. Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad. *In*: COLAIZZI, Giulia (Org.) **Feminismo y teoría fílmica**. Valencia: Episteme, 1995.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2016.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

OROZ, Silvia. **Melodrama, O cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 1992.

PONTORIERO, Andrea. Mujeres y Cine. Estereotipos y Rebeliones. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, n. 142, p. 169-182, 2021. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi142.5126>.

WALSH, Catherine. **Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos**. Ecuador, Copyleft, 2014.

WOODS PEIRÓ, Eva. **White Gypsies: race and stardom in Spanish musical films**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo , cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. Prólogo. *In*: LUSNICH, Ana Laura et al (Orgs.), **Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015.

ZAVALA, Lauro. La Investigación sobre cine en América Latina. Conversación con Ismail Xavier. **Toma Uno**, v. 6, n. 6, p. 15-27, 2018. DOI: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n6.2018.20865>.

Filmografía

LIMITE. Dirección de Mario Peixoto. Rio de Janeiro: Cinédia, 1931.

ENAMORADA. Direção de Emílio Fernández. Cidade do México: Estudios Churubusco. 1948.

MUJERES QUE TRABAJAM. Direção de Manuel Romero. Munro: Lumiton, 1938.