



VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES NO CINEMA REGIONAL ARGENTINO E BRASILEIRO: UMA LEITURA INTERSECCIONAL¹

*VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN EL CINE REGIONAL ARGENTINO Y
BRASILEÑO: UNA LECTURA INTERSECCIONAL*

*VIOLENCE AGAINST WOMEN IN ARGENTINE AND BRAZILIAN REGIONAL
CINEMA: AN INTERSECTIONAL READING*

Joelma Ferreira dos Santos² 
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Resumo: Desde o início do século XXI, aumentou o número de abordagens sobre a violência contra as mulheres nos cinemas argentino e brasileiro, com destaque para as violências sexuais. Seja de maneira central ou como elemento secundário, de forma explícita ou velada, a violência sexual está presente em diversas obras cinematográficas. O objetivo deste artigo é refletir sobre a representação dessas violências em dois dramas ficcionais: o brasileiro *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) e o argentino *La niña de tacones amarillos* (María Luján Loio, 2015). Essas produções regionais apresentam algumas características em comum, entre as quais se destacam histórias ambientadas em contextos sociais marginalizados, cujas personagens centrais são adolescentes, não brancas, pertencentes a camadas sociais menos favorecidas, vítimas de violências sexuais. Com base na interseccionalidade como ferramenta analítica, examina-se como esses diferentes marcadores interagem na forma como as violências incidem sobre essas personagens e se indaga sobre o caráter dessas abordagens.

Palavras-chave: Violência contra mulheres; Adolescentes; Cinema regional; Comunidades marginalizadas; Interseccionalidade.

Resumen: Desde comienzos del siglo XXI, ha aumentado el número de abordajes sobre la violencia contra las mujeres en los cines argentino y brasileño, con especial énfasis en las violencias sexuales. Ya sea de manera

¹ Este artigo resulta de uma reflexão ainda incipiente sobre a abordagem da violência de gênero no cinema caracterizado como “regional”, apresentada preliminarmente no IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina – COCAAL. Deriva da tese de doutorado “Gênero, masculinidades e violências contra mulheres em filmes argentinos e brasileiros (2003-2016)” – PPGH/UDESC – Florianópolis.

² Doutora em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; Mestre em Estudos Latino-americanos pela Universidade Autônoma de Madri – UAM; Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia – UNEB/Campus IV/Jacobina, área de História da América. E-mail: fsantos.joelma@gmail.com. Autora correspondente.



central o como elemento secundario, de forma explícita o implícita, la violencia sexual está presente en diversas obras cinematográficas. El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la representación de estas violencias en dos dramas de ficción: el brasileño *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) y el argentino *La niña de tacones amarillos* (María Luján Loioco, 2015). Estas producciones regionales comparten algunas características, entre ellas, historias ambientadas en contextos sociales marginados, cuyas protagonistas son adolescentes no blancas, pertenecientes a sectores sociales desfavorecidos y víctimas de violencias sexuales. A partir de la interseccionalidad como herramienta analítica, se examina cómo interactúan los distintos marcadores sociales en la forma en que las violencias inciden sobre estas jóvenes, y se cuestiona el carácter de dichas representaciones.

Palabras clave: Violencia contra mujeres; Adolescentes; Cine regional; Comunidades marginadas; Interseccionalidad.

Abstract: Since the beginning of the 21st century, there has been an increase in portrayals of violence against women in Argentine and Brazilian cinema, with a particular focus on sexual violence. Whether centrally or as a secondary element, explicitly or implicitly, sexual violence appears in various cinematic works. This article aims to reflect on how such violence is represented in two fictional dramas: the Brazilian film *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) and the Argentine film *La niña de tacones amarillos* (María Luján Loioco, 2015). These regional productions share several characteristics, notably stories set in marginalized social contexts, featuring adolescent protagonists who are non-white, from underprivileged backgrounds, and victims of sexual violence. Using intersectionality as an analytical tool, this article examines how different social markers interact in shaping how violence is inflicted upon these characters and questions the nature of these cinematic portrayals.

Keywords: Violence against women; Teenagers; Regional cinema; Marginalized communities; Intersectionality.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.224662](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2025.224662)

Recebido em: 30/04/2024

Aprovado em: 01/12/2025

Publicado em: 01/12/2025

1. Introdução

Constituímos sociedades fundadas sobre bases sexistas, racistas e violentas, conforme apontam Campos *et al.* (2017) e corroboram os dados estatísticos sobre violência de gênero publicados anualmente em diversos países latino-americanos. Agressões físicas, sexuais, verbais, psicológicas, patrimoniais, assédios (morais ou sexuais) são algumas das manifestações de

violência pelas quais muitas mulheres, pertencentes a diferentes grupos sociais, já passaram alguma vez na vida.

Embora os mecanismos de aferição dos dados da violência contra mulheres venham sendo aperfeiçoados em países como Argentina e Brasil, órgãos responsáveis pela análise e divulgação de estatísticas relacionadas ao tema nesses países ainda sugerem elevados índices de subnotificação. A violência sexual, uma das variadas formas de violência contra mulheres, é registrada e quantificada de maneira ainda mais imprecisa que as demais, visto que muitas mulheres, independentemente do lugar social que ocupam, têm medo ou vergonha de denunciar seus agressores (CAMPOS *et al.*, 2017). Essa situação é ainda mais grave quando consideramos a realidade de pequenas cidades ou áreas rurais distantes de grandes centros urbanos, nas quais as possibilidades de denúncia são bem reduzidas ou mesmo inexistentes, devido à falta de órgãos de proteção à mulher. Não é difícil deduzir, portanto, que os números efetivos são bem mais elevados do que os de fato apresentados por meio das estatísticas divulgadas. Além disso, fatores etários, étnico-raciais e econômicos, dentre outros, interseccionam-se de maneira a silenciar mulheres em situação de violência, aspecto que favorece ainda mais os agressores.

Desde a Convenção de Belém (1994), passos importantes foram dados no sentido do enfrentamento da violência contra mulheres. A atuação de grupos feministas, os debates e campanhas de conscientização sobre as diversas formas de violência praticadas contra as mulheres, a elaboração de uma legislação específica³, assim como uma maior exposição do tema por meio de diversas mídias – dentre elas o cinema –, destacam-se entre as medidas que contribuíram para o aumento da percepção desse grave problema nas últimas

³ Leis como a nº 11.340/2006 (Lei Maria da Penha, no Brasil) e a nº 26.485/2009 (*Ley de Protección Integral a las Mujeres*, da Argentina), ambas respaldadas pelo documento da referida convenção, foram promulgadas com o objetivo de prevenir, punir e erradicar a violência contra as mulheres nesses países. Posteriormente, a lei argentina nº 26.791/2012 e a lei brasileira nº 13.104/2015 — que alteram artigos dos respectivos Códigos Penais para considerar agravante o homicídio praticado contra mulheres em razão de seu gênero — visando, portanto, punir com mais rigor os crimes de *femicídio* ou *feminicídio* –, constituíram uma demonstração de esforço de ambas as sociedades em combater o que já não poderia mais ser tratado como uma questão do âmbito privado.

décadas. Porém, ainda que muito relevantes, essas ações não foram suficientes para pôr fim a uma chaga que se prolonga desde os tempos da colonização.

O cinema, como um dos meios de expressão cultural mais importantes dos séculos XX e XXI, não é alheio ao fenômeno da violência contra mulheres. Por meio de variados gêneros cinematográficos, o tema vem sendo abordado no cinema latino-americano, pelo menos desde o período de transição do silencioso ao falado⁴. Entretanto, muitas atitudes masculinas em relação às mulheres – assim como suas representações fílmicas – passaram despercebidas enquanto formas de violência de gênero ao longo de quase todo o século passado, em parte devido à complexidade e à historicidade que envolvem o próprio conceito de violência, mas também em virtude da cultura machista predominante⁵.

A partir do início do século em curso, aumentou o número de abordagens sobre violência contra mulheres nos cinemas argentino e brasileiro, com destaque para as violências de caráter sexual⁶. O tráfico de adolescentes para fins de exploração sexual é um dos temas tratados com alguma recorrência, especialmente pelo cinema regional argentino. Esse crime, que incide principalmente sobre meninas em situação de vulnerabilidade socioeconômica e envolve, além da privação de liberdade, violências físicas e sexuais, foi explorado em vários filmes⁷. Quanto às demais formas de violências dissociadas do tráfico humano – e que incluem tanto as violências físicas quanto as de caráter sexual (abuso e estupro) –, também há algumas produções

⁴ Os filmes sobre crimes já eram realizados no Brasil desde a primeira década do século XX (RAMOS, 1987). No entanto, é possível que o longa-metragem *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933), filme ficcional no qual um engenheiro assassina a esposa na noite de núpcias, tenha sido o primeiro filme brasileiro a abordar o que seria considerado hoje um feminicídio.

⁵ Nos referimos à forma como, durante décadas, foram levadas às telas, em chaves de humor ou erotismo, atitudes violentas e abusivas, como é caso, por exemplo, da clássica cena considerada como “o primeiro nu frontal do cinema brasileiro”, protagonizada pela atriz brasileira Norma Bengel no filme *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962).

⁶ Em pesquisa realizada recentemente por Santos (2023) sobre a violência contra mulheres em longas-metragens ficcionais argentinos e brasileiros, com recorte temporal de 2003-2016, em um *corpus* de 31 filmes, somente em 5 não há menções ou cenas explícitas de violência sexual.

⁷ Na Argentina é possível mencionar *La mosca en la ceniza* (Gabriela David, 2009), *La Guayaba* (Maximiliano González, 2012) e *Nina* (Sofía Vaccaro, 2009) – este último um média-metragem –, todos eles com locações iniciais na província argentina de Misiones, e o suspense *Perdida* (Alejandro Montiel, 2018), cuja história se passa na região da Patagônia. No Brasil, destaca-se *Anjos do Sol* (Rudi Lagemann, 2006), produção que contou com locações nas regiões nordeste, norte e sudeste do país.

regionais brasileiras e um número maior de obras argentinas realizadas neste início de século⁸.

Seja de maneira central ou como elemento secundário, de forma explícita ou velada, a violência sexual está presente em várias obras cinematográficas. Essas obras expressam e/ou denunciam aspectos histórico-culturais presentes em diversas sociedades, notadamente naquelas em que a colonialidade do poder e, conseqüentemente, a colonialidade do gênero (LUGONES, 2008; 2014; SEGATO, 2012) se revelam de maneira mais candente.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a representação das violências sexuais em dois dramas ficcionais: o brasileiro *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006) e o argentino *La niña de tacones amarillos* (María Luján Loioco, 2015). Essas produções apresentam algumas características comuns: estão ambientadas em comunidades com baixa densidade demográfica, situadas em regiões distantes dos grandes centros considerados eixos centrais de seus respectivos países; destacam aspectos locais que remetem a antigas tradições, em contraste com as mazelas decorrentes do avanço do capitalismo sobre essas áreas; são produções de orçamentos relativamente baixos; têm suas histórias narradas em contextos sociais marginalizados, cujas personagens centrais são jovens adolescentes, não brancas, pertencentes a camadas sociais menos favorecidas, vítimas de violências sexuais como abusos e estupros. Fazendo uso da interseccionalidade como ferramenta analítica, buscamos examinar como diferentes marcadores sociais interagem na forma como as violências incidem sobre elas nesses filmes.

A preponderância de representações acerca de violências sexuais sobre as demais formas de violência leva-nos a indagar, a partir dessas duas produções em foco, em que medida os filmes funcionam como formas de denúncia de uma possível “cultura do estupro” vigente nessas sociedades e

⁸ Dentre as produções brasileiras estão *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2006), *Dias e noites* (Beto Souza, 2006) e *Deserto feliz* (Paulo Caldas, 2007). Quanto às argentinas, destacam-se *El cielito* (María Victoria Menis, 2004), *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2012), *El sexo de las madres* (Alejandra Marino, 2012), *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2014) e *La niña de tacones amarillos* (María Luján Loioco, 2015), dentre outras.

possibilitam, portanto, o debate sobre esse grave problema social que recai de forma mais dramática sobre mulheres em situação de vulnerabilidade; ou, pelo contrário, reforçam formas de exercício de masculinidades que atuam como portadoras de um “mandato da violação” (SEGATO, 2003), pautadas no uso do poder conferido pela colonialidade do gênero (LUGONES, 2008; 2014; SEGATO, 2012).

2. Violência contra mulheres e “cultura do estupro”

Como outros conceitos das ciências humanas, a noção de violência contra a mulher é histórica e, consequentemente, tem passado por transformações. Autores/as de diferentes lugares e posições teóricas chamam a atenção para as diferenças de terminologia ao longo da história deste conceito e para o significado que cada uma delas adquire em diferentes contextos (DEBERT; GREGORI, 2008; DOMÍNGUEZ; RODRÍGUEZ, 2012; SAFFIOTI, 2015; CASTRO, 2016). Nas expressões *violência contra a mulher*, *violência conjugal* e *violência de gênero* (esta última empregada mais recentemente)⁹, a ênfase recai sobre as mulheres, diferentemente dos termos *violência doméstica* e *violência familiar*, que podem ou não englobar outros membros familiares.

Castro (2016) observa que, entre o início da década de 1970 e meados de 1980, quando “o ator principal foi o feminismo estadunidense, o termo dominante foi *violência sexual*”. Entre a metade dos anos 1980 e meados da década seguinte, quando entram em cena os feminismos dos países periféricos, “começariam a ecoar as expressões *violência contra as mulheres*, *violência machista*, *violência patriarcal*, *violência masculina*”. Ainda de acordo com este autor, da metade da década de 1990 em diante, “por um lado, tomam a batuta organismos internacionais das Nações Unidas e, por outro, o feminismo se institucionaliza e a temática adquire relevância no meio acadêmico. Nesta

⁹ Deve-se ressaltar, ainda, que as violências cometidas contra a comunidade LGBTQIAPN+ também são consideradas violências de gênero.

etapa, o termo dominante é *violência de gênero*” (CASTRO, 2016, p. 340, **grifos do autor, tradução nossa**).

Essa preocupação com as terminologias também é demonstrada por Saffioti (2015). A autora chama a atenção para a existência de uma “enorme confusão” entre essas categorias e observa que há sobreposições, mas também particularidades entre os conceitos. Saffioti (2015, p. 73) entende que a categoria *violência contra mulheres* é usada como sinônimo de *violência de gênero*, pois faz referência a um tipo específico de violência: aquele cometido por homens contra mulheres, seja no âmbito doméstico, intrafamiliar ou no espaço público, cuja motivação tenha sido o gênero. Procura diferenciar tais conceitos, destacando que a “*violência de gênero* é, sem dúvida, a categoria mais geral”. Esta autora ressalta, no entanto, que “causa certo mal-estar quando se pensa este conceito como aquele que engloba os demais, cada um apresentando tão somente nuances distintas” (SAFFIOTI, 2015, p. 73). Ainda de acordo com ela, o conceito de gênero “deixa aberta a possibilidade do vetor da dominação-exploração”, diferente de outros termos que “marcam a presença masculina neste polo” (SAFFIOTI, 2015, p. 74).

Trazemos essa breve discussão para demonstrar que, embora o problema da violência contra mulheres seja antigo, o conceito de violência relacionado ao gênero é relativamente recente e complexo, e distintos termos dominaram o debate em diferentes momentos, conforme observa Castro (2016).

Corroborando, em alguma medida, com a afirmação de Debert e Gregori (2008, p. 167), de que é necessário “saber o que significa o emprego de cada uma dessas noções, sua rentabilidade em termos analíticos, bem como as limitações e os paradoxos que elas apresentam”, ressaltamos que, para além das preocupações e questões pertinentes abordadas por essas autoras e por Saffioti (2015), utilizamos neste artigo tanto a expressão *violência contra a mulher* como *violência de gênero* para fazer referência às agressões físicas,

sexuais e, conseqüentemente, psicológicas praticadas contra mulheres em razão do gênero.

De acordo com o *Relatório Mundial sobre Violência e Saúde*, da OMS, a violência sexual é definida como

“qualquer ato sexual, tentativa de obter um ato sexual, comentários ou investidas sexuais indesejados, ou atos direcionados ao tráfico sexual ou, de alguma forma, voltados contra a sexualidade de uma pessoa usando a coação, praticados por qualquer pessoa independentemente de sua relação com a vítima, em qualquer cenário, inclusive em casa e no trabalho, mas não limitado a eles”. (KRUG *et al.*, 2002, p. 147)

A violência sexual é muito difícil de ser quantificada porque envolve, dentre outros fatores, medo, vergonha, silêncio, relações de poder, culpabilização e discriminação das vítimas, bem como a resolução dos conflitos no espaço privado, decorrendo daí um elevado índice de subnotificação, que se reflete nas baixas estatísticas dos sistemas de saúde e da segurança pública (CAMPOS *et al.*, 2017; MINAYO, 2001). As taxas relativas a esse tipo de violência variam de acordo com o instrumento e a metodologia de pesquisa adotados, mas, de modo geral, ocupam o terceiro lugar dentre as violências de gênero, no caso do Brasil, e oscilam entre o terceiro e o quarto no caso da Argentina, com índices bem menores que os das violências físicas e psicológicas em ambos os países¹⁰.

A subnotificação também reflete um problema patente nas sociedades latino-americanas: a “cultura do estupro”, aspecto que “informa sobre a banalização social do fenômeno da violência contra as mulheres, especificamente a violência sexual – que, vale ressaltar, atinge todas as classes sociais” (ALMEIDA, 2016, p. 127). A noção de “cultura do estupro” surgiu nos anos 1970, entre as feministas estadunidenses (LIMA, 2017; ALMEIDA, 2016; CAMPOS *et al.*, 2017; GARCIA, 2018), mas constitui, no mundo ocidental, um “fenômeno histórico de longa duração”, conforme observa Lima (2017, p. 8). O intuito das feministas naquele momento era “conceituar e criticar o ambiente

¹⁰ Na Argentina, alguns instrumentos de aferição consideram, separadamente, as violências simbólicas (social e ambiental) e as econômicas e patrimoniais. Os dados aqui considerados foram tomados do Mapa da Violência (WAISELFISZ, 2015) e do Registro Único de Casos de Violência contra as Mulheres – RUCVM (2013-2018), respectivamente.

cultural em que leis, normas, valores e práticas favoreciam a violência sexual contra a mulher, com base nas desigualdades de gênero” (GARCIA, 2018, p. 18).

No Brasil, o tema ganhou maior visibilidade a partir de 2016, depois que um caso de estupro coletivo, ocorrido no Rio de Janeiro, ganhou repercussão nacional e internacional (CAMPOS et al., 2017; LIMA, 2017). Este fato, bárbaro por si só, foi seguido de outras violências, e a vítima foi submetida a toda espécie de julgamento social¹¹. De acordo com Campos et al. (2017), jovens feministas pertencentes a diversos coletivos saíram às ruas empunhando cartazes por meio dos quais reivindicavam autonomia sobre o próprio corpo e denunciavam a cultura do estupro. Foi essa cultura da violência que também motivou mulheres de vários países, desde 2015, a promoverem grandes manifestações de rua. Merecem destaque as numerosas passeatas impulsionadas pelo movimento #NiUnaMenos, da Argentina, e a performance chilena “Un Violador en tu Camino”, as quais inspiraram ações semelhantes em vários outros países.

Deslocando o foco das vítimas para os agressores, Rita Segato – antropóloga argentina radicada no Brasil, importante referência nos estudos de gênero e de violências sexuais – analisa o fenômeno a partir dos autores da violência. Sua noção de “mandato da violação” coaduna, em alguma medida, com as posições de alguns/mas estudiosos/as das masculinidades, como Connell e Messerschmidt (2013) e Kimmel (1998), ao considerar que as violências masculinas são praticadas, em muitas circunstâncias, para demarcar um lugar na hierarquia das masculinidades. O estupro ou violação, segundo esta autora, é, antes de tudo, uma forma de se posicionar frente a outros homens (SEGATO, 2003).

É relevante recordar que a cultura do estupro tem raízes históricas profundas que, nos países latino-americanos, remetem à colonização (LIMA, 2017). No Brasil, “não pode ser desvinculada de nosso passado colonial e escravocrata. As mulheres negras, escravas (sic), eram consideradas ‘coisas’,

¹¹ A sequência de estupros foi filmada pelos agressores e exposta nas redes sociais, viralizando. Ademais, a vítima foi submetida a uma série de julgamentos morais, os quais também foram potencializados por meio das referidas redes.

propriedades dos donos das fazendas e eram sistematicamente estupradas, além de sofrerem diversas outras violências” (CAMPOS *et al.*, 2017, p. 989). A persistência desse imaginário adquire forma nas imagens representacionais de *Baixio das bestas*, por meio da coisificação de Auxiliadora (Mariah Teixeira), tanto por parte de seu incestuoso avô/pai, que usa seu corpo para ganhar dinheiro e atender às suas necessidades materiais e luxuriosas, como de Cícero (Caio Blat), um *playboy* da classe média que a enxerga como objeto para satisfazer às suas perversões sexuais e distraí-lo nos entediantes fins de semana, quando não está na capital.

Por outro lado, a violência sexual praticada contra corpos de meninas e adolescentes indígenas em regiões geograficamente isoladas e com baixa densidade populacional nas províncias do noroeste argentino também constitui uma dura realidade. O “chineo”, visto como “uma prática colonial, machista, racista, discriminatória e sistemática que consiste no estupro de meninas, mulheres e diversidades indígenas por parte de homens geralmente brancos, especialmente no norte da Argentina e em outros lugares da América Latina” (ALEMANY, 2022, não paginado, tradução nossa), persiste até os dias atuais, conforme denunciam a referida autora e a UNICEF Argentina (2024). A chegada dos trabalhadores da construção civil ao *pueblo* onde vive Isabel (Mercedes Burgos), em *La niña de tacones amarillos*, a forma como alguns operários a assediam e, por fim, a alusão (por meio do recurso da elipse) a um possível abuso ou estupro coletivo, embora em condições bem distintas do que ocorre de fato, podem ser lidos como uma alegoria dessa prática que objetifica os corpos indígenas femininos e juvenis.

O *Relatório Mundial sobre Violência e Saúde* da OMS (KRUG *et al.*, 2002, p. 155) relaciona alguns fatores que tornam as mulheres mais vulneráveis às violências sexuais, dentre os quais estão o aspecto etário (ser jovem), o fato de já ter sido estuprada ou ter sofrido abuso sexual e a pobreza. Nas sociedades latino-americanas, por suas origens coloniais, a pobreza recai de maneira mais categórica sobre as mulheres não brancas. A maior incidência de violências sexuais sobre mulheres pretas e pardas no Brasil e a persistência do “chineo”

sobre mulheres indígenas em regiões de alguns países de origem hispânica servem de motivação para uma leitura interseccional das violências sexuais nas representações fílmicas mencionadas.

A interseccionalidade está na raiz do pensamento feminista negro e “(...) sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos” (CRENSHAW, 2004, p. 10). Embora tal constatação já aparecesse de maneira difusa em textos de outras pensadoras negras que remontam a décadas anteriores – dentre as quais destacam-se as brasileiras Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro –, ou mesmo ao século XIX¹², o termo só foi alcunhado por Kimberlé Crenshaw no final dos anos 1980. A teorização e sistematização do conceito de interseccionalidade por esta feminista estadunidense tem contribuído para a compreensão de como o entrecruzamento de marcadores sociais, como classe, raça/etnia, geração, região, idade, nacionalidade, dentre outros, opera na sobreposição das opressões.

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são “diferenças que fazem diferença” na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. (CRENSHAW, 2002, p. 173).

Embora a noção de interseccionalidade de Crenshaw venha sendo empregada como ferramenta de análise para diversas situações, não está isenta de críticas, tanto por parte de algumas feministas quanto de mulheres não identificadas com os feminismos, a exemplo das vinculadas ao *Mulherismo Africana*¹³. Boa parte dessas críticas, no entanto, é direcionada aos usos (e abusos) que se faz dessa ferramenta. De acordo com Akotirene (2019), Patricia H. Collins credits as críticas feitas ao uso da interseccionalidade a uma “problemática política de tradução – imperfeita nos contextos materiais, sociais e intelectuais ditados pelo neoliberalismo” (AKOTIRENE, 2019, p. 99-100).

¹² Ver o documento “E não sou uma mulher?”, discurso proferido por Sojourner Truth, em 1851. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/> Acesso em: 26 fev. 2024.

¹³ De acordo com Akotirene (2019, p. 96), para estas mulheres, as opressões têm hierarquia e o racismo opera como a “tecnologia principal”.

Nas duas últimas décadas, a noção de interseccionalidade vem sendo pensada e, de certa maneira, ressignificada desde a perspectiva da decolonialidade. María Lugones foi a primeira teórica a pensar sobre a colonialidade do gênero. Influenciada pelo trabalho de Oyèrónkẹ Oyěwùmí sobre os povos iorubá da Nigéria, Lugones identificou o gênero e o patriarcado como invenções coloniais. Para ela, capitalismo e racismo são partes indissociáveis do colonialismo. A raça é o que desumaniza o “outro”, permitindo sua exploração pelo sistema capitalista. É também o capitalismo que favorece a cooptação dos homens racializados, instituindo a colonialidade dos gêneros (LUGONES, 2008; 2014). Em outras palavras, raça e gênero são partes de uma mesma engrenagem: a colonialidade do poder. “Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial” (LUGONES, 2014, p. 939).

Por outro lado, Rita Segato argumenta que, embora o gênero já existisse no “mundo pré-intrusão”¹⁴, a hierarquia naquelas sociedades se dava em termos de prestígio, não de poder (SEGATO, 2012). A autora concebe a existência de um “patriarcado de baixa intensidade” nos períodos históricos anteriores à colonização, assim denominado por não “coisificar” as mulheres. Segato defende ainda que a intervenção colonial promoveu uma “virada” no patriarcado, capturando com seus códigos sexuais os homens não brancos, os quais ficam divididos entre a lealdade ao seu povo e a sua masculinidade, mimetizando-se com o branco colonizador e fragilizando as relações do patriarcado originário (SEGATO, 2012).

Para Lugones e Segato, assim como para outras feministas decoloniais, a colonialidade – compreendida como a extensão e o aprofundamento, até os dias atuais, das relações de poder estabelecidas com base na raça e no gênero durante o período colonial – é um elemento central no entrecruzamento das opressões que recaem sobre as mulheres negras [i.e. pretas e pardas] e

¹⁴ Diferentemente de Lugones, Segato reconhece a existência de espaços hierarquicamente organizados entre homens e mulheres antes do período colonial. Essa hierarquia social, no entanto, se aprofunda de maneira impactante a partir da colonização europeia.

indígenas, muitas delas materializadas na forma de violências sexuais. Pensar as violências de gênero no contexto latino-americano implica, portanto, considerar a colonialidade do gênero e do poder (LUGONES, 2008; 2014; SEGATO, 2012), logo, a intersecção entre diversos marcadores sociais.

A partir da ferramenta *interseccionalidade*, brevemente apresentada acima, utilizamos duas de suas ideias centrais – *relações de poder interseccionais* e *contexto social* –, conforme definição de Collins e Bilge (2020), procurando observar como as relações de poder se interconectam e se sobrepõem no contexto social das representações fílmicas, resultando em variadas formas de violências, das quais a violência sexual é a mais visível.

3. Cinema regional: uma leitura interseccional da violência sexual

O cinema latino-americano tem seu percurso marcado tanto pela influência quanto pela concorrência esmagadora do cinema hegemônico estadunidense. A história cinematográfica brasileira é marcada pela noção de “ciclo regional”. Essa expressão envolve a ideia de interrupção – de não continuidade, conforme o sentido clássico do termo – e de um fazer cinematográfico pontuado por alguns “surto” de produções em determinadas regiões do país, principalmente de filmes ficcionais (AUTRAN, 2010; CARDOSO; DOS SANTOS; PERAZZO, 2017)¹⁵. Um dos problemas apontados pela historiografia do cinema brasileiro para o “fôlego curto” (MACHADO, 1987) que caracterizou a fase dos ciclos regionais, especialmente nas primeiras décadas do século XX, foi o monopólio da distribuição por parte de grandes corporações, aspecto que dificultava a circulação dos filmes para além de seus espaços de produção. A distribuição de grande parte das produções nacionais, especialmente as regionais, permanece entre as principais dificuldades enfrentadas pelo cinema brasileiro.

¹⁵ Autran afirma que, “Para os cineastas, o fim dos diversos ciclos do cinema brasileiro seriam fundamentalmente as interrupções na produção de filmes ficcionais de longa-metragem”. No entanto, observa que essa noção se ampliou para filmes não ficcionais em publicações de autores a partir dos anos 1980 (AUTRAN, 2010, p. 117-119).

A partir de 1995, com o chamado cinema da Retomada, houve um aumento expressivo e certa estabilidade na produção cinematográfica do país, ainda que a questão da distribuição não tenha sido totalmente solucionada. Também houve um crescimento da produção em regiões fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo, realizada de maneira mais contínua, notadamente após o ano 2000. A ampliação da produção regional foi possível, segundo Lusvarghi (2008, p. 21), porque muitas produtoras acabaram “(...) articulando esquemas de co-produção com produtoras do Rio e São Paulo, para garantir circulação nacional”, embora seja importante pontuar que nem todos os filmes regionais são realizados dessa forma.

Na Argentina, também se convencionou chamar de *cine regional* aquele que se realiza em outras províncias distintas de Buenos Aires ou, de modo mais específico, o cinema realizado fora da Área Metropolitana de Buenos Aires – AMBA (LUSNICH; AISENBERG, 2021). O cinema regional é produzido na Argentina desde as primeiras décadas do século XX. No entanto, conforme observa Flores (2019), somente a partir de meados da década de 1980 ou, de maneira mais frequente, no início do novo século, a história dessa produção começou a receber, de forma “incipiente” e com menções “periféricas”, alguma atenção por parte de pesquisadores/as do cinema.

De maneira semelhante, o cinema regional argentino enfrentou e enfrenta uma série de dificuldades relacionadas com a produção e a distribuição e, a exemplo do que ocorre no Brasil, uma das alternativas para a realização dos filmes é recorrer a editais e concursos, bem como ao sistema de coprodução. Igualmente relevante é participar do maior número possível de festivais, os quais desempenham papel primordial na promoção dos filmes. Estes foram os percursos de filmes como *El Bumbún* e *La niña de tacones amarillos*, dentre outros. Quando estrearam, quase uma década após o início dos respectivos projetos, já tinham participado de festivais locais e

internacionais, gerando grande expectativa nas comunidades onde foram ambientados.

Outro aspecto importante, que se constitui em objeto de discussão no que se refere ao conceito de cinema regional, é o tema das abordagens nos filmes. Para Cardoso, Dos Santos e Perazzo (2017), mais do que a ambientação em determinada região do país, o que caracteriza o cinema regional, no caso brasileiro, é a abordagem de temas próprios do lugar e da cultura local. Entendem que a história do cinema brasileiro, marcada por ciclos regionais, contribuiu para a formação de noções como localidade e regionalidade, importantes para a concepção de identidade do Brasil. Por outro lado, Lusvarghi (2008) utiliza a expressão “desconstrução do Nordeste” para fazer referência às estratégias utilizadas pelos estados nordestinos para promoverem a diversidade nas representações – como o lançamento de editais e concursos e a realização em forma de coprodução com outros países –, as quais propiciam a exploração de temáticas menos atreladas à cultura local.

Quanto à Argentina, ao analisar a produção fílmica da região do norte da Patagônia durante a década de 1980, Dobrée (2018) discute a criação desse espaço regional que se instituiu em oposição ao cinema hegemônico entendido como nacional, observando as tensões existentes nessa relação. Flores *et al.* (2018), por sua vez, refletem sobre a maneira como diferentes cineastas representam essa mesma região, observando as diferenças entre o olhar de realizadores/as locais e o daqueles/as que apenas utilizam a região da Patagônia para suas locações.

Contudo, ainda que o tema das abordagens seja um elemento relevante, pensamos que o caráter local ou global destas não seja determinante para o conceito de cinema regional. Utilizamos tal noção, portanto, em referência às produções realizadas em regiões fora do que se entende como eixo central de cada país, o que implica contemplar certas especificidades, seja do ponto de vista geográfico e social, seja da abordagem ou da produção. Embora as violências sexuais não constituam uma particularidade de qualquer região ou

grupo social em específico, o nordeste brasileiro e o noroeste argentino ostentam elevados índices e orientaram, de certa forma, a opção pelos dois filmes ambientados nessas regiões.

La niña de tacones amarillos, escrito, dirigido e coproduzido pela portenha María Luján Loio, foi totalmente filmado na localidade de Tumbaya, na província de Jujuy, noroeste argentino. O filme contou com apoio da comunidade e infraestrutura locais. A maior parte do elenco é formada por não profissionais ou atrizes estreantes, como Mercedes Burgos, a saltenha que interpreta a protagonista Isabel, uma jovem de fenótipo indígena, alegre e extrovertida, que vê sua vida transformada depois da chegada dos operários de uma empresa para construção de um grande hotel.

Nessa ficção, cuja narrativa se desenvolve ao longo de um ano, a beleza e o poder de sedução de Isabel significam, ao mesmo tempo, o meio pelo qual ela consegue alcançar seus objetivos mais imediatos e a descoberta dos limites que esses bens simbólicos representam perante uma sociedade machista. O *pueblo* é apresentado nas cenas iniciais como um lugar tranquilo, com uma população reduzida formada majoritariamente por famílias indígenas, onde a alteração do cotidiano, antes da chegada de homens e máquinas para a realização do empreendimento, é marcada somente pelas festas tradicionais do lugar, como a *quermesse* da igreja.

A transformação do lugar é percebida pela ótica de Isabel. O início dos trabalhos da construtora gera alguns empregos precários, dentre os quais o que ela irá executar: ajudar sua mãe na venda de lanches para os empregados da obra. Essa atividade expõe a jovem de 14 anos aos olhares de cobiça e aos assobios maliciosos dos trabalhadores da construção, dentre os quais está Miguel (Manuel Vignau), um rapaz branco, de aproximadamente 35 anos, que irá lhe despertar sexualmente. Sua condição socioeconômica é destacada tanto pela necessidade de trabalhar como por meio do contraste com sua amiga Sara (Emiliana Di Pasquo), adolescente branca, de família mais abastada, de quem Isabel inveja os bens materiais. Também é ressaltada a maneira como Isabel,

para conseguir os sapatos amarelos de saltos (que dão nome ao filme) e sem dinheiro para comprá-los, procura seduzir seu pretendente, o filho do dono da loja.

Baixio das bestas, por sua vez, foi inteiramente filmado na Zona da Mata pernambucana, área de cultivo da cana-de-açúcar e das indústrias açucareiras. A obra, que também mescla a atuação de atores e atrizes renomados/as com pessoas oriundas do lugar, enfatiza alguns traços da cultura dessa região, como a festa do Maracatu e as condições de exploração dos corpos, tanto os masculinos (por meio das relações capital-trabalho na produção açucareira) como, principalmente, os femininos, violentados e vilipendiados no contexto de uma cultura apresentada como machista e misógina.

Destes, o corpo da adolescente Auxiliadora é o que intersecciona a maior diversidade de violências. Órfã de mãe, heteroclassificada como parda¹⁶, possivelmente sem escolaridade¹⁷, vive só com seu avô abusador, que também é seu pai biológico. Durante o dia, trabalha nas atividades domésticas e como lavadeira “de ganho”. À noite, é sexualmente explorada por seu avô/pai, que a exhibe despida para o deleite de caminhoneiros num posto de gasolina. Todo o dinheiro fruto do trabalho dela é (in)devidamente apropriado por ele. A exposição da jovem desperta a lascívia e a obsessão de Cícero por ela. A essas violências fora do domicílio somam-se as praticadas pelo próprio avô/pai dentro de casa: abuso sexual, violências físicas e psicológicas, como xingamentos e o vaticínio reiterado de que, se a mãe da menina era prostituta, ela também será.

Como indica o já mencionado Relatório da OMS (KRUG *et al.*, 2002), a pobreza é um dos fatores que aumentam a vulnerabilidade das mulheres à violência sexual. A necessidade de trabalhar, em ambos os filmes, expõe as

¹⁶ De acordo com o critério de autodeclaração do IBGE, a população brasileira é identificada como preta, parda, branca, amarela e indígena. Utilizamos aqui o critério da heteroclassificação, procedimento utilizado nas universidades e em concursos públicos no Brasil para averiguar, levando em consideração os traços fenotípicos, a pertinência na atribuição de vagas pelas cotas raciais.

¹⁷ Esta inferência é feita a partir de alguns elementos postos no filme. Por meio do diálogo entre Cícero e sua mãe, entende-se que a história transcorre durante o período escolar. Em nenhum momento do filme há qualquer alusão à escola por parte de Auxiliadora ou de seu avô/pai e ela está sempre trabalhando, dentro ou fora de casa.

adolescentes a riscos maiores. As longas caminhadas que Auxiliadora faz desacompanhada até o rio, passando por estradas transitadas tanto pelos caminhões que transportam os cortadores de cana como pelo grupo previamente apresentado à audiência por meio das atrocidades cometidas contra as meretrizes – do qual Cícero faz parte –, prenunciam o que está por vir. Situação semelhante ocorre quando Isabel sai desacompanhada da mãe para vender os lanches e passa em frente ao canteiro de obras, gerando, a partir dos assobios e das frases sexistas dos trabalhadores, a sensação de um ataque iminente. É importante ressaltar, no entanto, que essa “expectativa” gerada na audiência de que algo está para acontecer a qualquer momento, ou seja, a percepção de que há um risco potencialmente maior quando as adolescentes saem para trabalhar, ocorre porque há uma cultura da violência socialmente compartilhada.

Em estudo realizado com detentos autores de violência sexual da cidade de Brasília¹⁸, no qual procura encontrar respostas para o que chamou de “estruturas elementares da violência”, Segato (2003) identifica, a partir dos temas recorrentes nos discursos dos violadores, uma tripla referência desses estupros:

1. Como castigo ou vingança *contra* uma mulher não especificada que saiu de seu lugar, isto é, de sua posição subordinada e ostensivamente tutelada em um sistema de status.
2. Como agressão *ou* afronta *contra* outro homem também não especificado, cujo poder é desafiado e seu patrimônio usurpado mediante a apropriação de um corpo feminino ou em um movimento de restauração de um poder perdido para ele.
3. Como uma demonstração de força e virilidade *perante* uma comunidade de seus semelhantes, com o objetivo de garantir ou preservar um lugar entre eles, provando-lhes que têm competência sexual e força física. (SEGATO, 2003, p. 31-33, grifos da autora, tradução nossa).

Embora Segato destaque as peculiaridades do *locus* de sua pesquisa, pensamos que tal diagnóstico capta uma forma de comportamento que é comum a muitos homens autores de violência sexual. A primeira delas parece

¹⁸ O trabalho de Segato foi desenvolvido ao longo de duas décadas na cidade de Brasília. A autora chama a atenção para as especificidades dessa cidade, caracterizada por “suas gigantescas extensões vazias, a origem migratória da maior parte de sua população e a consequente ruptura com o regime de comunidade, suas normas tradicionais reguladoras do status dentro do contrato social e a vigilância ativa de seu cumprimento”, aspectos que, segundo ela, têm um papel relevante na incidência desses delitos. (SEGATO, 2003, p. 30, tradução nossa).

particularmente interessante: a noção de castigo ou vingança contra uma mulher que sai do “seu lugar”, ou seja, quando deixa de desempenhar o papel que historicamente lhe foi designado. Esse imaginário pode ser percebido tanto em representações fílmicas argentinas e brasileiras como nas respectivas sociedades.

Mas são a segunda e a terceira referências – a noção de afronta contra outro homem não especificado, ou um movimento para restaurar um poder perdido para ele, e a ideia de demonstração de força e virilidade perante seus semelhantes, respectivamente – que parecem melhor coadunar-se com a noção de colonialidade do gênero. Ao sentirem-se historicamente usurpados do poder por outros homens, reais ou imaginários, investem-se de um poder que é direcionado às mulheres na forma de violência e misoginia. E tanto maior será esse poder quanto mais vulneráveis elas parecerem.

Tanto no filme brasileiro quanto no argentino, as relações de poder também são evidenciadas por meio da classe. Os sinais do pertencimento de Cícero a uma camada social mais favorecida são dados em algumas cenas, como naquela em que ele pergunta à mãe qual dos carros pode usar para ir a uma festa. Mas também quando ele e seus amigos, liderados por Everardo (Matheus Nachtergaele), passam o dia consumindo drogas; usam automóveis para fazer competições entre si (os “rachas”), atropelando voluntariamente um desafeto – não por acaso pobre – sem medo das consequências criminais; ou, ainda, quando pagam à cafetina para fazerem “festas” no bordel local, ocasião em que fecham as portas a outros clientes e aterrorizam as prostitutas com práticas violentas, humilhantes e degradantes.

Essas ações misóginas antecedem o estupro praticado por Cícero, o qual selará o destino de Auxiliadora, renunciado pelo avô/pai. No contexto representacional de *Baixio das bestas*, prevalece a cultura do estupro, logo, a vítima é culpada. Embora controle, abuse e explore o corpo da neta/filha o tempo todo, na concepção do avô/pai, é a partir dessa última violência que ela

passa a ser uma “puta” e é definitivamente empurrada pelo poderoso patriarca para a prostituição.

No filme argentino, a violência de Miguel, operário comum da construção, é mais sutil, quase imperceptível. Com quase o triplo da idade de Isabel, ele se mostra relativamente gentil, agradando-a com quinquilharias sem valor e manipulando seus desejos como qualquer abusador de menores. Embora, aparentemente, a intenção da diretora seja mostrar o despertar sexual da adolescente por meio do relacionamento com um rapaz mais velho, a leitura que fazemos é a de uma relação abusiva¹⁹. Esse abuso fica mais evidente na cena em que ela viaja de carro, à noite, com ele e outros trabalhadores da construção e retorna chorando. Após ser conquistada, ela acredita ser ele a pessoa que finalmente viabilizará seu desejo de ir embora, mas é abandonada.

Contudo, é um homem ainda mais velho que Miguel, também branco e forasteiro, provavelmente dono ou gerente do empreendimento, que a atrai no momento em que ela se mostra mais vulnerável. Após longo tempo às margens da rodovia, esperando que alguém a leve, ela retorna desiludida e se deixa conduzir pelo homem até o hotel. Desta vez, não resta dúvida sobre a violação. A cena é filmada sem nenhum subterfúgio de linguagem, porém, sem qualquer espetacularização.

4. Considerações finais

Nas narrativas aqui abordadas, as personagens encontram-se em contextos nos quais as adversidades têm contornos históricos, socioculturais e também geográficos. Os dois filmes têm como característica comum uma posta em cena do regional ou, de modo mais específico, do local claramente moldado no sentido de constituir um espaço representacional hostil às mulheres — seja pela interferência externa que a construção do hotel

¹⁹ Tal como em *La niña de tacones amarillos*, o filme *Trust* (David Schwimmer, EUA, 2010) aborda o relacionamento afetivo e sexual de uma adolescente de 14 anos com um homem de aproximadamente 35 anos. No entanto, no filme estadunidense o caso é tratado, de fato, como crime de abuso sexual de menor.

representa, no caso de *La niña de tacones amarillos*, seja pela cultura misógina que transparece nos discursos e atitudes dos homens em *Baixio das bestas*.

A falta de perspectiva de saída das jovens do ambiente no qual estão inseridas é evidenciada, na narrativa de *Baixio das bestas*, por meio das mulheres adultas, quase todas vivendo em situação de prostituição e submetidas a violências sexuais, ou atuando como donas de bordéis; mas também pelo próprio destino de Auxiliadora. Em *La niña de tacones amarillos*, isso é demonstrado pelo retorno de Isabel ao *pueblo*, depois da espera frustrada, às margens da estrada, por alguém que a leve para outro lugar. Os filmes transmitem também a sensação de aprisionamento das personagens ao acentuar a impressão de distância e isolamento dessas localidades em relação a centros urbanos maiores, o que se dá por meio de algumas tomadas abertas de imensas áreas desabitadas.

No entanto, há algumas diferenças importantes que devem ser ressaltadas, tanto em relação às personagens quanto à *mise-en-scène*, algumas das quais também dizem respeito às questões de gênero²⁰. Escrita e dirigida por homens, *Baixio das bestas* expõe uma série de violências contra as mulheres de forma muito crua, com o claro intuito de provocar visualmente a audiência. As cenas de exposição do corpo nu e do estupro da adolescente, assim como as demais violências sexuais coletivas exercidas contra as prostitutas, são filmadas com câmera aberta ou semiaberta e iluminação — mesmo que seja a luz de um poste elétrico ou dos faróis de um carro, como no caso específico das violências praticadas contra Auxiliadora. Exceto a sequência final da *curra* sofrida pela prostituta Dora (Dira Paes), cujas imagens são projetadas na forma de sombra na parede de um cinema abandonado, todas as diversas representações de violência nessa obra são mostradas de forma direta e explícita. O filme parece estimular um prazer (ainda que sádico) no espectador, ao apresentar o corpo feminino não somente objetificado, no sentido proposto por Laura Mulvey (1989) em sua teoria do prazer visual, mas

²⁰ Este filme, por diversas características apresentadas, dialoga com o subgênero *sexploitation*, o qual foi bastante explorado no Brasil por meio da pornochanchada, nos anos 1970. Sobre a relação deste subgênero com a pornochanchada, ver Cánepa (2024), dentre outros trabalhos.

também exposto às formas mais abjetas de violência de gênero. Nesse sentido, pode funcionar como reforço de formas de masculinidades tóxicas e misóginas, identificadas com a cultura do estupro.

Em algumas entrevistas concedidas aos meios de comunicação por ocasião do lançamento do filme, a diretora Luján Loioco observa que a forma de abordar a transição de Isabel para a vida adulta guarda relação com suas próprias recordações, percepções e angústias do que é tornar-se mulher numa sociedade machista — fato que, quase sempre, passa pelo olhar do outro (no masculino). Essa perspectiva do filme é capaz de despertar empatia entre muitas mulheres, independentemente de viverem em um grande centro urbano ou em qualquer outro lugar, porque praticamente todas podem recordar algum momento em que foram alvo de cantadas indesejadas e desconcertantes ou de um olhar objetificador sobre seu corpo, como observa a própria diretora.

Luján Loioco opta por abordar esse tema de maneira quase sempre sutil, sem recorrer a cenas apelativas de sexo ou de violências sexuais representadas. A protagonista vivencia essa transição a partir de suas próprias escolhas — algumas delas com consequências dolorosas —, mas, em geral, procurando ser sujeita da ação. As representações de violência no filme argentino, portanto, servem como uma espécie de denúncia da cultura machista na qual as mulheres latino-americanas como um todo estão inseridas, mas que tem um efeito mais perverso sobre as mulheres pobres e não brancas, as quais, muitas vezes, são atravessadas por outros marcadores sociais.

5. Referências:

ALEMANY, Cecilia E. **El “chineo”, una forma de violencia sexual, racista y colonial que no debería existir.** ONU Mujeres. América Latina y el Caribe. 2022. Disponível em: <https://lac.unwomen.org/es/stories/noticia/2022/09/el-chineo-una-forma-de-violencia-sexual-racista-y-colonial>. Acesso em: 04 set. 2024.

ALMEIDA, Marlise M. de M. A banalização da violência contra as mulheres e a “cultura do estupro” no Brasil. [Entrevista concedida a] Maria Aparecida Moura e Douglas de O. Tomaz. *Revista Ágora*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 121-126,

jan./jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaagora/article/view/2621>. Acesso em: 15 jun. 2025.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Col. Feminismos Plurais. Coord. Djamila Ribeiro). Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Interseccionalidade_\(Feminismos_Plurais\)_-Carla_Akotirene.pdf?1599239359](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/1154/o/Interseccionalidade_(Feminismos_Plurais)_-Carla_Akotirene.pdf?1599239359). Acesso em: 15 jun. 2025.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v. 10, n. 20, p. 116-125, 2010. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf. Acesso em: 15 jun. 2025.

CAMPOS, Carmen H. de et al. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? **Revista Direito GV**, v. 13, p. 981-1006, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/2317-6172201738>

CÁNEPA, Laura L. No cinema brasileiro, as bruxas ficam nuas. **Imagofagia**, n. 30, p. 264-291, 2024. Disponível em: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/1043>. Acesso em: 15 jun. 2025.

CARDOSO, João B. F.; DOS SANTOS, Roberto E.; PERAZZO, Priscila F. Cinema regional: cultura e história nas telas brasileiras. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, v. 23, n. 3, p. 11-26, 2017. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5902957.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.

CASTRO, Roberto. Violência de gênero. In: MORENO, Hortensia; ALCÁNTARA, Eva (Coord.). **Conceptos clave en los estudios de género**. V. 1. México, DF: PUEG; UNAM, 2016. p. 339-354.

COLLINS, Patricia H.; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico]. Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020. Disponível em: http://www.ser.puc-rio.br/2_COLLINS.pdf. Acesso em: 15 jun. 2025.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas** [online], v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. **VV. AA. Cruzamento: raça e gênero**. Brasília: Unifem, v. 1, n. 1, p. 7-16,

2004. <https://static.tumblr.com/7symefv/V6vmj45f5/kimberle-crenshaw.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2025.
- DEBERT, Guita G.; GREGORI, Maria F. Violência e gênero. Novas propostas, velhos dilemas. *Rev. Brasileira de Ciências Sociais*, v. 23, n. 66, p. 165-211, fev. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092008000100011>
- DOBRÉE, Ignacio. El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los ochenta. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n. 8, p. 89-107, 2018. Disponível em: <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/588>. Acesso em: 15 ju. 2025.
- DOMÍNGUEZ, Trinidad N.; RODRÍGUEZ, Yolanda T. La violencia machista en el cine. De la revisión videométrica a la intervención psicosocial. *Revista Europea de Derechos Fundamentales*, n. 19, p. 295-317, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4055508.pdf>. Acesso em: 15 ju. 2025.
- FLORES, Silvana. La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, n. 20, p. 279-298, 2019. Disponível em: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/115>. Acesso em: 13 de abr. 2024.
- FLORES, Silvana N. *et al.* Locaciones en el cine de Patagonia: una aproximación al estudio comparativo entre películas de realización local y externa. 2018. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/90377>. Acesso em: 13 de abr. 2024.
- GARCIA, Carla C. A cultura do estupro e os novos bárbaros do patriarcado. In: PIMENTEL, Silvia (coord.). *Estupro: perspectiva de gênero, interseccionalidade e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2018. [Edição do Kindle]
- KIMMEL, Michael. A produção simultânea das masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71831998000200007>
- KRUG, Etienne G.; DAHLBERG, Linda L.; MERCY, James A.; ZWI, Anthony B; LOZANO, Rafael. *Relatório mundial sobre violência e saúde*. Genebra: Organização Mundial da Saúde, Genebra: OMS, 2002. Disponível em: <https://portaldeboaspraticas.iff.fiocruz.br/wp-content/uploads/2019/04/14142032-relatorio-mundial-sobre-violencia-e-saude.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.
- LIMA, Lana L. G. Cultura do Estupro, Representações de Gênero e Direito. *Rev. Linguagem e Direito*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 7-18, 2017. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/LLLD/article/view/3280>. Acesso em: 15 ju. 2025.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dic. 2008. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2024.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>

LUSNICH, Ana Laura; AISENBERG, Alicia. Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local. **Folia Histórica del Nordeste**, n. 40, p. 11-20, 2021. Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/157496>. Acesso em: 13 abr. 2024.

LUSVARGHI, Luiza C. A desconstrução do nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. **Ícone**, v. 10, n. 1, p. 20-38, 2008.

MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 97-127. DOI: <https://doi.org/10.34176/iconexv10i1.230111>

MINAYO, Maria C. de S. Violência contra crianças e adolescentes: questão social, questão de saúde. **Rev. Brasileira de Saúde Materno Infantil**, Recife, v. 1, n. 2, p. 91-102, maio-ago., 2001. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1519-38292001000200002>

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. London: Palgrave Macmillan UK, 1989. p. 14-26.

RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência**. 2. edição. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, Joelma F. dos. **Gênero, masculinidades e violências contra mulheres em filmes argentinos e brasileiros (2003-2016)**. Tese (Doutorado). Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2023. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/faed/id_cpmenu/8524/TESE_JOELMA_VERS_O_DEFINITIVA_BIBLIOTECA_16934362687703_8524.pdf. Acesso em: 15 jun. 2023.

SEGATO, Rita L. **Las estructuras elementales de la violencia**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169013839010.pdf>. Consultado em: 15 jun. 2025.

SEGATO, Rita L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES** [Online], n. 18, p. 106-131, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>

UNICEF - Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. Violencia sexual contra niñas y adolescentes indígenas del Chaco salteño. UNICEF Argentina, 2024. Disponível em: <https://www.unicef.org/argentina/informes/Violencia-Sexual-ninias-adolescentes-indigenas>. Acesso em: 04 set. 2024.

WASELFISZ, Julio Jacobo. Mapa da violência 2015. Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília-DF, 2015. Disponível em www.mapadaviolencia.org.br. Acesso em: 12 abr. 2024.