

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

JÉSSICA FARIA RIBEIRO

**Documentários, feminismos e a crítica à colonialidade na Escuela Audiovisual al Borde**

SÃO PAULO

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

Jéssica Faria Ribeiro

Documentários, feminismos e a crítica à colonialidade na Escuela Audiovisual al Borde

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo, da Escola de Comunicações e Artes, Área de Concentração: “Ciências da Comunicação”, Linha de Pesquisa: “Comunicação: Interfaces e Institucionalidades”, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Richard Romancini

SÃO PAULO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Richard Romancini (orientador)

---

Profa. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha (examinadora)

---

Profa. Dra. Carla Daniela Rabelo Rodrigues (examinadora)

---

*A todas as mulheres e pessoas que vivem al borde em Abya Ayala*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo apoio e paciência durante todo o percurso do mestrado.

Agradeço especialmente à minha mãe pelo exemplo, carinho e por todo o incentivo.

A Analu, Alice, Cleiton, Marcela, Luive, Laís, Marina e Monique pela amizade de tantos anos e por tantas conversas que estão refletivas de diversas formas neste trabalho.

A Livinha e Talita pelo incentivo e apoio no projeto inicial.

A Ines, Vito e Indira pelas trocas e pela generosidade ao me ensinarem sobre videoativismo e comunicação popular na América Latina.

A Emily, Viviane, Andressa e Ana Julia, minhas colegas de mestrado, por compartilharem comigo os desafios dessa jornada acadêmica.

A todas as pessoas integrantes do coletivo Mujeres al Borde pelo importante trabalho realizado e pela generosidade ao terem me ajudado com esta pesquisa.

Ao Richard pela paciência, incentivo e generosidade como professor e orientador.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa os vídeos produzidos pela Escuela Audiovisual al Borde, do coletivo colombiano Mujeres al Borde, que realiza atividades itinerantes de ensino de audiovisual e promove a produção de documentários autobiográficos em diversos países da América do Sul. O objetivo é investigar como os filmes realizados na Escuela se relacionam com as teorias decoloniais e feministas da América Latina de forma a realizar uma prática comunicativa que transgride as lógicas hegemônicas. A metodologia empregada é a Análise Crítica da Narrativa, que permite analisar as intenções narrativas das protagonistas dos documentários. Foram investigados um filme de cada uma das seis edições realizadas da Escuela até o momento e percebeu-se que há uma forte relação não só dos filmes, como também da própria estrutura da Escuela, com a perspectiva decolonial. Essas percepções também evidenciam de que forma diversos países da região, por terem contextos históricos semelhantes, enfrentam os mesmos desafios, principalmente quando estamos falando de mulheres e de pessoas dissidentes das normas de gênero.

Palavras - chave: América Latina; Decolonial; Feminismo; Coletivos; Audiovisual.

## **ABSTRACT**

This research analyzes the videos produced by Escuela Audiovisual al Borde, from the Colombian collective Mujeres al Borde, which carries out itinerant audiovisual teaching activities and promotes the production of autobiographical documentaries in several countries in South America. The objective is to investigate how films made in Escuela relate to decolonial and feminist theories from Latin America to carry out a communicative practice that transgresses hegemonic logic. The methodology used is Critical Narrative Analysis, which allows for analyzing the narrative intentions of the protagonists of the documentaries. It was investigated one film from each of the Escuela's six editions, and it was noticed that there is a strong relationship not only between the movies but also the structure of the Escuela itself, with the decolonial perspective. These perceptions also highlight how different countries in the region, having similar historical contexts, face the same challenges, especially when we are talking about women and people who dissent from gender norms.

Keywords: Latin America; Decolonial; Feminism; Collectives; Audiovisual.



## RESUMEN

Esta investigación analiza los videos producidos por la Escuela Audiovisual al Borde, del colectivo colombiano Mujeres al Borde, que realiza actividades itinerantes de enseñanza audiovisual y promueve la producción de documentales autobiográficos en varios países de América del Sur. El objetivo es investigar cómo las películas realizadas en la Escuela se relacionan con las teorías decoloniales y feministas en América Latina para llevar a cabo una práctica comunicativa que transgreda las lógicas hegemónicas. La metodología utilizada es el Análisis Crítico Narrativo, que permite analizar las intenciones narrativas de los protagonistas de los documentales. Se investigó una película de cada una de las seis ediciones de la Escuela hasta la fecha y se notó que existe una fuerte relación no sólo entre las películas, sino también la estructura de la Escuela misma, con la perspectiva decolonial. Estas percepciones también resaltan cómo diferentes países de la región, con contextos históricos similares, enfrentan los mismos desafíos, especialmente cuando hablamos de mujeres y personas que disienten de las normas de género.

Palabras clave: América Latina; Decolonial; Feminismo; Colectivos; Audiovisual.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vespúcio descobre a América, Jan van der Straet.....	26
Figura 2 – Frame do filme El cuerpo, primer territorio de paz.....	44
Figuras 3 – Frame do filme La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género.....	50
Figuras 4 – Frame do filme –¿A qué juega Barbie?.....	53
Figuras 5 – Primeiro catálogo da Escuela Audiovisual.....	58
Figuras 6 – Material promocional da edição de animação da Escuela Audiovisual.....	59
Figuras 7 – Material promocional da 7ª edição da Escuela Audiovisual.....	60
Figura 8 – Eixo de desenvolvimento de narrativa.....	64
Figura 9 – Frame do filme El despertar a una realidad multicolor.....	68
Figura 10 – Frame do filme El despertar a una realidad multicolor.....	69
Figura 11 – Frame do filme El despertar a una realidad multicolor.....	71
Figura 12 – Frame do filme Loka, Loka, Loka.....	76
Figura 13 – Frame do filme Loka, Loka, Loka.....	77
Figura 14 – Frame do filme Mentiras que dan alas.....	83
Figura 15 – Frame do filme Mentiras que dan alas.....	83
Figura 16 – Frame do filme Mentiras que dan alas.....	84
Figura 17 – Frame do filme Mentiras que dan alas.....	84
Figura 18 – Frame do filme Nómade.....	89
Figura 19 – Frames do filme Ellas las que me habitan.....	93
Figura 20 – Frame do filme Ellas las que me habitan.....	93
Figura 21 – Frame do filme Ellas las que me habitan.....	94
Figura 22 – Frame do filme Porque me quieren.....	99
Figura 23 – Frame do filme Porque me quieren.....	100

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CELACC	Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação
CLACSO	Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
M/C	Modernidade/Colonialidade
ILSA	Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero e mais
MEC	Ministério da Educação
ONU	Organização das Nações Unidas
TAFA	Taller Ambulante de Formación Audiovisual
UCV	Universidad Central de Venezuela
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>1 PERSPECTIVAS DECOLONIAIS.....</b>	<b>19</b>
1.1 O giro decolonial.....	19
1.2 A colonialidade do ver.....	28
1.3 Feminismos na América Latina e a perspectiva decolonial.....	31
<b>2 MUJERES AL BORDE.....</b>	<b>42</b>
2.1 O coletivo Mujeres al Borde.....	42
2.2 Breve histórico sobre cinemas e feminismo na América Latina.....	48
2.3 O projeto audiovisual do Mujeres al Borde.....	53
2.4 A Escuela Audiovisual al Borde.....	55
2.4.1 As edições da Escuela.....	58
<b>3 METODOLOGIAS E ANÁLISES.....</b>	<b>63</b>
3.1. Análise da narrativa.....	63
3.2 El despertar a una realidad multicolor.....	69
3.3 Loka, Loka, Loka.....	75
3.4 Mentiras que dan alas.....	82
3.5 Nómade.....	89
3.6 Ellas las que me habitan.....	93
3.7 Porque me quieren.....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de um interesse por questões ligadas aos direitos das mulheres na América Latina e dos acontecimentos políticos recentes da região que provocam desigualdades e injustiças. Nesse sentido, durante uma viagem ao Chile e, em seguida, à Argentina, em julho de 2018, acompanhei de perto a “maré verde”<sup>1</sup>, uma série de manifestações pela descriminalização do aborto lideradas pelas mulheres na América Latina e em prol dos direitos reprodutivos e sexuais das mulheres.

Naquele momento, na Argentina, o projeto de lei 4161-D-2016 (Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo ou Lei de interrupção voluntária da gravidez, em português), após mais de uma década de tentativas, havia sido aprovado no Congresso Nacional do país pela primeira vez e aguardava uma posição do Senado. Por fim, o projeto foi rejeitado<sup>2</sup> em 2018, mas o avanço do debate sobre o tema mostrou uma articulação de movimentos feministas na Argentina e também uma onda de solidariedade e de anseio pelos mesmos direitos nos países da região. Nos anos seguintes, esse assunto continuou em rodas de discussão e ganhou bastante apelo nas redes sociais, especialmente em grupos feministas.

Tomada pelo interesse no tema, em 2019 iniciei uma pós-graduação no Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), na Universidade de São Paulo (USP), em que o meu trabalho de conclusão do curso foi a respeito das estratégias de comunicação nas redes sociais para a articulação do movimento pela descriminalização do aborto na Argentina. Na ocasião, usei reflexões do pensamento decolonial<sup>3</sup>, cujo contato inicial ocorreu durante esse curso, ao perceber que dialogavam com a temática da minha pesquisa no sentido de propor caminhos políticos, teóricos e de mobilizar um conjunto variado de críticas ao eurocentrismo, à modernidade e à colonialidade e seus impactos na América Latina (BALLESTRIN, 2020).

As teorias decoloniais vão trazer debates que se relacionam diretamente com países com um passado colonial com vivências de escravidão, extermínio dos povos indígenas e de afrodescendentes que vivem o impacto disso até hoje, em um exercício contemporâneo da necropolítica (MBEMBE, 2016) em que há um genocídio de corpos racializados e violência

---

<sup>1</sup> Para mais informação sobre a Maré Verde:

<https://catarinas.info/mare-verde-a-trajetoria-das-argentinas-na-luta-pela-legalizacao-do-aborto/>

<sup>2</sup> O projeto de lei que descriminaliza o aborto na Argentina foi aprovado em dezembro de 2020.

<sup>3</sup> Neste trabalho, usaremos o termo “decolonial”, mas os termos “descolonial” e “de(s)colonial” são frequentemente utilizados para tratar do mesmo tema. Mais à frente, será abordado o que nos fez optar pela escolha de “decolonial”.

de gênero. Há também um genocídio praticado em função do gênero, com números alarmantes de feminicídios, como será mostrado a seguir, e um genocídio resultante de preconceitos “homo/lesbo/transfóbicos sobre os corpos que subvertem as normas da hetero e cisgeneridade compulsórias” (MALFRÁN; NÚÑEZ; LAGO, 2021, p. 103).

Em relação a uma perspectiva feminista, os feminismos na América Latina vão propor reflexões e intervenções de forma que suas autoras e interlocutoras não o reduzem a um feminismo exclusivamente acadêmico ou militante, mas propõem publicações, encontros e espaços propícios para seus debates (BALLESTRIN, 2020, p. 3). Sendo assim, esses feminismos têm características e contribuições próprias e nascem de narrativas e traduções diversas, preocupando-se com os atravessamentos de etnia, classe, gênero e religião (FEMENÍAS, 2007, p. 24), cruciais para este trabalho.

Um dos questionamentos centrais desenvolvidos por esses feminismos problematiza não apenas a universalidade do sujeito moderno (homem, burguês, branco, heterossexual), mas também a existência de um sujeito feminino único (mulher branca, heterossexual, ocidental e, em geral, de classe média ou alta), que vai apagar identidades, subjetividades, questões e lutas específicas de determinados grupos.

Assim, o contexto deste trabalho foi ganhando forma na medida em que comecei a pesquisar mais a fundo a situação das mulheres e de pessoas dissidentes de gênero na região, ao mesmo tempo que acompanhava todas as mudanças políticas pelas quais passávamos. Do final dos anos 1990 até meados dos anos 2010, a América Latina viveu o que foi considerado a “Onda Rosa”, um período caracterizado pela ascensão de governantes mais alinhados a ideias de esquerda e centro-esquerda, quando se percebe uma conquista de direitos de classes menos favorecidas historicamente com a ampliação de políticas públicas. Houve também uma maior diversidade de representantes ao poder, com primeiros chefes do executivo indígenas, operários e mulheres (DE OLIVEIRA GARCÊZ et al., 2019).

Por outro lado, na segunda metade dos anos 2010, uma série de acontecimentos políticos trouxe uma onda de conservadorismo na região muito relacionada a alianças entre setores religiosos e políticos (BIROLI, et al., 2020). No Brasil, um golpe jurídico/parlamentar/midiático destituiu a presidente Dilma Rousseff em 2016 e culminou na eleição do candidato de extrema-direita Jair Bolsonaro em 2018 (HOEVELER; CARDOSO, 2022, p. 37). Na Bolívia, em 2019, a eleição presidencial é questionada e resulta na renúncia de Evo Morales e ações militares no país. No Peru, há o fechamento do Congresso no mesmo ano. Em resumo, em maior ou menor número, há a formação de bancadas parlamentares em

diversos países da América Latina contrárias a políticas públicas de igualdade de gênero, de direito reprodutivo e de direitos da população LGBTQIA+<sup>4</sup>.

Em relação a esses temas, uma série de iniciativas de grupos conservadores avançaram. Um exemplo disso foram as articulações para combater as discussões sobre educação sexual e questões de gênero nas escolas. No Brasil, uma decisão do Ministério da Educação (MEC) de 2017 retirou do documento da Base Nacional Comum Curricular, que serve de referência para o ensino de escolas públicas e privadas no país, questões sobre identidade de gênero e educação sexual (TOKARNIA, 2017).

Em outros países latino-americanos, o slogan “Con Mis Hijos No Te Metas” (“não se meta com meus filhos”, em português) teve início no Peru e inspirou movimentos similares em países como Equador, Chile, Argentina e Uruguai. O objetivo era uma série de ações para barrar a implementação de parte do novo Currículo Nacional para Educação Básica, o que esses grupos consideram como uma forma de ensinar a “ideologia de gênero”<sup>5</sup>. A identidade visual era baseada nas cores rosa e azul para marcar o que acreditam ser referências para a diferença natural entre homens e mulheres (SCHREIBER, 2018).

Da mesma maneira, dados da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre violência contra mulheres e meninas demonstram as desigualdades e as profundas raízes históricas e estruturais de padrões culturais patriarcais, discriminatórios e violentos na América Latina. Os últimos números divulgados pela organização, de 2021, mostram que naquele ano houve 4.445 feminicídios nos 18 países da região que forneceram dados para a pesquisa<sup>6</sup>. Isso representa pelo menos 12 mortes violentas de mulheres todos os dias relacionadas ao gênero (ECLAC, 2023).

De acordo com dados da Rede LGBTI Livre de Violência e seu Observatório Regional (2023), em 2022 foram assassinadas pelo menos 344 pessoas LGBTI em dez países da América Latina e Caribe<sup>7</sup>. Entre os países que participaram da pesquisa, a Colômbia é o que

---

<sup>4</sup> Neste trabalho, a sigla LGBTQIA+ é utilizada para abarcar o grupo composto por lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, transexuais e travestis, queer, intersexuais, assexuais e outras identidades de gênero ou orientação sexual não compreendidas pelas letras da sigla. Ao longo do texto, serão respeitadas as diferentes siglas e denominações utilizadas nos diversos materiais aqui citados.

<sup>5</sup> No contexto do movimento, o termo ideologia de gênero é usado para acusar governos de diferentes países de querer questionar os papéis de gênero que homens e mulheres desempenham, dentre outras críticas. Disponível em: <<https://www.dejusticia.org/con-mis-hijos-no-te-metas-no-a-la-ideologia-de-genero/>> .

<sup>6</sup> Cuba e Venezuela não estão representadas nesses dados.

<sup>7</sup> Os países analisados são os que fazem parte da Rede LGBTI Livre de Violência e seu Observatório Regional: Colômbia, México, Honduras, Guatemala, República Dominicana, Peru, Equador, Nicarágua, El Salvador e Bolívia.

apresenta mais casos desde 2022, com uma média de 173 assassinatos por ano. Dados divulgados este ano pelo Observatório de Mortes e Violências contra LBGTI+ (2023) no Brasil apontam que no país apenas em 2022 ocorreram 228 assassinatos.

Em oposição a esse cenário violento, movimentos sociais, grupos, coletivos de ativistas e militantes na região se organizam e se mostram como uma forma de resistência. No Chile, por exemplo, o coletivo feminista Las Tesis inspirou milhares de mulheres pelo mundo a protestar na rua (DÁVILA; LEBRÓN, 2019) e teve um vídeo que viralizou em 2019 com a performance *Un violador en tu camino* (“Um estuprador em seu caminho”, em português)<sup>8</sup>. Outro coletivo que realiza um trabalho importante de denunciar a violência patriarcal é o Mujeres Creando, na Bolívia, fundado por feministas do país, que luta por meio de expressões artísticas como grafite, performances, produção de livros e revistas, vídeos e rádio. Destaco aqui esses dois coletivos, pois me serviram de inspiração para este trabalho e foram uns dos meus primeiros contatos para chegar ao meu objeto de pesquisa.

Segundo Judith Butler (2018, p. 15), em um contexto em que diversas populações estão sujeitas à precarização, com estruturas sociais que deixam de existir por razões econômicas, mais isoladas as pessoas se percebem. Ao mesmo tempo, nessas sociedades será vendida a ideia da fantasia neoliberal de que as pessoas devem ser empreendedoras de si mesmas, criando a falsa suposição de que tudo é uma questão individual. Portanto, quem se organiza para protestar mostra que essa é uma questão social compartilhada de um grupo inteiro. Dessa forma, acredito que os coletivos da América Latina também têm esse papel, de reunir pessoas com o objetivo comum de lutar contra as injustiças e propor outras formas de vida e de organizações sociais.

Assim, chego ao coletivo Mujeres al Borde, cujos filmes são os objetos empíricos desta pesquisa. Ao buscar por coletivos feministas na região, comecei a ver quais deles se dedicavam à produção audiovisual e identifiquei que o Mujeres al Borde não só tem uma atuação muito consistente na produção de vídeos, como desde 2010 realiza uma escola itinerante, a Escuela Audiovisual al Borde, que passa por diversos países da América do Sul ensinando e produzindo documentários.

A decisão por trabalhar com esse coletivo e com o projeto audiovisual também se dá por questões pessoais. Interessa-me saber de que forma os coletivos se organizam para tornar públicas, por meio da linguagem audiovisual, práticas e experiências de resistência e luta dentro de um sistema violento e que alimenta injustiças. Ao mesmo tempo, vejo o

---

<sup>8</sup> Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&ab\\_channel=ColectivoRegistroCallejero](https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4&ab_channel=ColectivoRegistroCallejero)>.



audiovisual, e especialmente o documentário, como uma ferramenta fundamental para propor narrativas contra-hegemônicas, apresentar histórias que precisam ser contadas, educar e ajudar quem conta e quem assiste a dar sentido ao mundo.

Ao longo do mestrado, inclusive, comecei a trabalhar em uma organização de videoativismo que atua junto a coletivos de comunicação e audiovisual na América Latina para que o vídeo possa servir como forma de denunciar violências, abusos e preservar memórias. Com essa oportunidade, estive próxima de coletivos que estão nesta pesquisa, tanto como referência prática quanto teórica, e também pude vivenciar como as pessoas estão se organizando e criando suas estratégias de comunicação.

Sobre o audiovisual, cabe destacar que embora tenha ocorrido uma maior democratização de equipamentos nos últimos anos, como uma variedade de aparelhos celulares com câmera, a sua produção ainda é, em grande parte, limitada a quem possui recurso financeiro e/ou acesso à internet e a demais tecnologias. Dessa forma, quem tem esses recursos disponíveis é quem na maioria das vezes consegue representar sua cultura.

Na América Latina, a produção, a disseminação e, inclusive, a análise das imagens seguem, em geral, o mesmo padrão: um *nós* hegemônico, representando a eles mesmos e aos *outros* subalternos, no marco do padrão colonial do poder. As imagens são mais uma ferramenta para a difusão de costumes, culturas, modos de vida e para a construção de fatos sociais, em um processo de visibilização de certas memórias, em detrimento de outras. A arte e a imagem são modos de diferenciação, isto é, de construção de diferenças, tanto pela sua produção, passando por aquilo que ela representa, quanto por seu consumo (DE NORONHA, 2019, p. 266).

Considero o trabalho da Escuela Audiovisual al Borde uma maneira de refutar essa narrativa hegemônica, na medida que os filmes produzidos são autobiográficos e feitos de forma não hierárquica, em que as pessoas revezam suas funções, como será detalhado mais à frente. Além disso, as histórias contadas são apresentadas dos pontos de vista de suas protagonistas, apresentando situações de resistência, afeto e luta.

Para Silvia Cusicanqui (2015, p. 28), a “descolonização só pode ser realizada na prática” a partir de estratégias que permitam uma reatualização ou reinvenção da memória coletiva em certos espaços/tempo. Dessa forma o coletivo Mujeres al Borde, formado por mulheres, ativistas, transfeministas e pessoas dissidentes das normas de gênero e sexualidade, realiza na prática processos de resistência, denúncia e de propostas novas frente às condições em que vivem.

Portanto, esta pesquisa se debruça principalmente nas teorias decoloniais e feministas

da América Latina. Eventualmente, serão utilizadas referências teóricas de origem europeia e estadunidense. O objetivo geral é a analisar como o coletivo Mujeres al Borde propõe e trabalha conceitos das teorias feministas decoloniais nas narrativas dos filmes produzidos na Escuela Audiovisual.

No primeiro capítulo, são apresentadas as escolhas teóricas que vão guiar a análise. Na sequência, há um apanhado sócio-histórico da fundação do coletivo, do contexto em que está inserido, das referências teóricas que orientam o trabalho de suas integrantes, até chegar nas motivações para a Escuela e suas edições. Além disso, faço um apanhado breve sobre o cinema feito por mulheres na América Latina. No capítulo seguinte, são articuladas as chaves teóricas juntamente à Análise Crítica da Narrativa (MOTTA, 2013) para desenvolver uma reflexão crítica dos filmes. As análises e considerações finais concluem o trabalho. Com a pesquisa, espero contribuir para a compreensão das lutas feministas e colaborar com a visibilidade de iniciativas de comunicação e ações pedagógicas dos feminismos da América Latina.

# 1 PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

Este capítulo começa com uma contextualização do conceito de “giro decolonial”, ponto de partida para o desenvolvimento do projeto decolonial discutido neste trabalho. Contudo, entende-se que as discussões críticas à colonialidade datam de muito antes e também de que não há um processo linear das lutas e estratégias decoloniais. Na sequência, serão apresentados conceitos e reflexões sobre a colonialidade do ver, que terão impacto em como as imagens são produzidas e consumidas na América Latina.

Por fim, os feminismos latino-americanos sob uma perspectiva decolonial serão discutidos com o objetivo de apontar como a colonialidade do gênero também terá impacto na região e conseqüentemente no trabalho do *Mujeres al Borde*. É importante destacar que nem todos as feministas e teóricas da América-Latina se considerarão decoloniais, mas na pesquisa será apresentado um recorte teórico com o intuito de trazer reflexões que fazem críticas à colonização.

## 1.1 O giro decolonial

Nos anos 1990, começa a despontar um movimento de resistência política e epistemológica formado por intelectuais da América Latina de diversas universidades das Américas. Essas pessoas vão começar a pesquisar e oferecer releituras históricas, questionar e problematizar questões para o continente e fundar o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, inspirado pelo Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos.

Em 1993, o Grupo Latino-Americano vai publicar um documento fundador intitulado “Manifiesto Inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos”, e assim a América Latina é inserida no debate pós-colonial (BALLESTRIN, 2013, p. 94):

O atual desmonte dos regimes autoritários na América Latina, o fim do comunismo e o conseqüente deslocamento dos projetos revolucionários, os processos de redemocratização, as novas dinâmicas criadas pelo efeito dos meios de comunicação de massa e a nova ordem econômica transnacional: todos esses são processos que convidam a buscar novas formas de pensar e agir politicamente. Por sua vez, a redefinição das esferas política e cultural na América Latina nos últimos anos levou vários intelectuais da região a rever algumas epistemologias previamente estabelecidas nas ciências sociais e humanas (Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, 1998)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Tradução livre. Texto original: “El actual dismantelamiento de los regímenes autoritarios en Latinoamérica, el final del comunismo y el conseqüente desplazamiento de los proyectos revolucionarios, los procesos de redemocratización, las nuevas dinámicas creadas por el efecto de los mass media y el nuevo orden económico

Devido a divergências teóricas, o Grupo Latino-Americano foi desagregado em 1998, um dos motivos para sua dissolução foi a dificuldade de romper com a episteme centrada no Norte, sem fazer uma ruptura com autores eurocêntricos e também sem conseguir se dissociar dos estudos subalternos indianos, pois a discussão sobre o colonialismo, dominação e resistência da América Latina estavam ficando ocultos no debate (BALLESTRIN, 2013, p. 96).

Ainda em 1998, alguns dos críticos do grupo latino passam a se reunir e participam de um encontro apoiado pelo Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO) na Universidad Central de Venezuela (UCV), onde se reuniram pela primeira vez os pesquisadores Edgardo Lander, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Fernando Coronil. A partir desse encontro, esses pesquisadores e outros/as passam a se encontrar com frequência para realizar debates e fazer publicações coletivas como grupo intitulado Modernidade/Colonialidade (M/C), compartilhando “noções, raciocínios e conceitos que lhe conferem uma identidade e um vocabulário próprio, contribuindo para a renovação analítica e utópica das ciências sociais latino-americanas do século XXI” (Ibid., p. 97).

Uma discussão que vai aparecer no trabalho de diversas pessoas do Grupo M/C é a visão de modernidade. Esse conceito será definido como o período após a invasão das Américas, onde o mundo europeu passa a ser o moderno, o “centro” da História Mundial (DUSSEL, 2000, p. 27). Para os/as teóricos/as decoloniais, a modernidade não será inaugurada com a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, conforme a visão eurocentrada conta. O processo de colonização estará relacionado também com a secularização da vida social, a centralidade da cultura europeia, a acumulação capitalista e o estabelecimento da chamada “história universal” (LEÓN, 2019, p. 62).

Os estudos conduzidos pelo grupo também serão responsáveis pela construção dos conceitos de *colonialismo* e de *colonialidade* e pela transição dos estudos pós-coloniais para os *decoloniais*. Enquanto o colonialismo está relacionado a uma relação política e econômica de dominação colonial, a colonialidade se refere a um padrão de poder que não se limita às relações de dominação colonial, mas também envolve relações subjetivas, como as dominações relacionadas à raça, à cultura e ao gênero (HOLLANDA, 2020, p. 16).

---

transnacional: todos estos son procesos que invitan a buscar nuevas formas de pensar y de actuar políticamente. A su vez, la redefinición de las esferas política y cultural en América Latina durante los años recientes ha llevado a varios intelectuales de la región a revisar algunas epistemologías previamente establecidas en las ciencias sociales y las humanidades”.

O uso dos termos “decolonial”, “de-colonial”, com ou sem hífen, e “descolonial” com a supressão da letra “s”, segue a lógica de proposta de rompimento com a colonialidade e com os processos de descolonização. O termo “decolonial” foi proposto pela pesquisadora Catherine Walsh<sup>10</sup> (2009) como maneira de distinguir a proposta de-colonial do conceito de descolonização usado durante a Guerra Fria e também para não ser confundido com a variedade conceitual de pós-colonialidade (MIGNOLO, 2008, p. 246).

O termo “giro decolonial” foi cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e significa o movimento de “resistência teórico e prático, político e epistemológico” (BALLESTRIN, 2013, p. 105), sendo o pensamento decolonial um elemento da modernidade/colonialidade. Segundo Walter Mignolo, a origem do pensamento decolonial é remota e emerge desde a fundação da modernidade/colonialidade, com a invasão da América pelos espanhóis, mas devido à colonialidade do saber (que será vista adiante), os nomes à frente dessas discussões não ficaram tão famosos quanto o de pesquisadores europeus como Maquiavel, Hobbes ou Locke (MIGNOLO, 2008, p. 251).

Ainda que assuma a influência do pós-colonialismo e de outras correntes, o Grupo M/C recusa o pertencimento a esses movimentos. “Contudo, aquilo que é original dos estudos decoloniais parece estar mais relacionado com as novas lentes colocadas sobre velhos problemas latino-americanos do que com o elenco desses problemas” (BALLESTRIN, 2013, p. 108).

O Grupo M/C também pode ser questionado pela pouca participação de mulheres, o que é uma contradição com o diálogo que o questionamento da modernidade/colonialidade permite com o feminismo na América Latina. Além disso, atualmente, muitos pesquisadores e pesquisadoras contribuem para o debate sobre o eurocentrismo, colonialidade de gênero, dentre outros temas que contribuem para a decolonização dos estudos das ciências sociais formando outros grupos e movimentos.

De qualquer forma, cabe destacar algumas contribuições que o Grupo M/C trouxe, elencadas pela pesquisadora Luciana Ballestrin (2013, p. 110), e que colaborarão para o avanço desta pesquisa: a narrativa que resgata e insere a América Latina como o continente de fundação do colonialismo e, portanto, da modernidade; a verificação da estrutura opressora da colonialidade do poder, saber e ser como forma de perpetuar e manter o processo de

---

<sup>10</sup> Segundo Walsh, suprimir o “s” não é simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonialismo passando de um momento colonial para um não-colonial, como se fosse possível que os seus padrões e vestígios deixassem de existir. A intenção é, antes de tudo, apontar e provocar um posicionamento – postura e atitude contínuas – de transgredir, intervir, emergir e influenciar. “O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que podemos identificar, tornar visíveis e incentivar ‘lugares’ de exterioridade e construções alternativas” (WALSH, 2019, p. 15).

colonização e, claro, a perspectiva decolonial para fornecer novos horizontes utópicos e radicais para a libertação humana em diálogo com a produção de conhecimento.

Um dos principais conceitos utilizados pelo grupo e por quem discute as questões decoloniais é o da colonialidade do poder. Ele foi desenvolvido por Aníbal Quijano (1998, 2005) e é uma constatação sobre as relações de colonialidade que não terminaram com a independência jurídico-política de diversos países. Portanto, uma segunda descolonialização – chamada aqui de decolonialidade – deve abordar a hierarquia de múltiplas relações raciais, étnicas, sexuais, epistêmicas, econômicas e de gênero que o primeiro processo de descolonialização deixou intactas (CASTRO-GÓMEZ; GROSGUÉL, 2007, p. 17)

Quijano (2005) vai falar sobre estruturas de poder que sistematizam a América Latina dentro de um contexto de uma história global, sendo que a globalização em curso é a culminação de um processo que começou com a constituição da América e com o capitalismo colonial/moderno e eurocentrado que seria o novo padrão de poder mundial. Ele vai afirmar que a colonização da América foi responsável pela ideia de raça como a conhecemos hoje, em seu sentido moderno, e também pela articulação de todas as formas de controle do trabalho, seus recursos e seus produtos. Ainda, Quijano reflete que as diferenças fenotípicas foram ferramentas usadas para classificação social, como justificativa do direito de conquista e para situar algumas pessoas em situação natural de inferioridade em relação a outras.

Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais (QUIJANO, 2005, p. 118).

Essa reflexão é fundamental para este trabalho, pois as atividades do coletivo Mujeres al Borde, e de diversos outros grupos pela América Latina, mostram propostas de novas experiências artísticas e ativismos feitos por pessoas que foram agrupadas historicamente em um lugar de inferioridade por seu gênero, traços fenotípicos e orientação sexual.

Quijano (2005) destaca que as pessoas colonizadas foram forçadas à cultura dos/as dominadores/as em tudo o que pudesse contribuir para a reprodução da dominação, sejam atividades materiais, tecnológicas ou subjetivas, nesse caso, especialmente religiosas. Portanto, todas as formas de controle e de exploração do trabalho foram articuladas em torno da relação capital-salário, estabelecendo uma nova estrutura de relações de produção na

experiência histórica, que é o capitalismo mundial. E como parte desse novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia “todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (Ibid., p. 121).

Dentro dessa perspectiva, a modernidade e a racionalidade foram pensadas como experiências exclusivas dos europeus. A perspectiva binária, que separa o que é europeu do que é alheio ao eurocentrismo, foi imposta mundialmente junto ao fluxo de dominação colonial, com ideais como irracional-racional, tradicional-moderno, primitivo-civilizado.

Os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória de civilização, os mais modernos e avançados de sua história. Para Quijano, o mais notável disso é eles não apenas terem pensado a si mesmos e ao restante da humanidade dessa forma, mas como foram capazes de difundir e estabelecer essa perspectiva histórica hegemônica dentro desse novo universo de padrão mundial de poder. “O eurocentrismo não é exclusivamente, portanto, a perspectiva cognitiva dos europeus ou dos dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia” (QUIJANO, 2009, p. 74).

Grosfoguel (2013) também vai questionar sobre a produção de conhecimento e perguntar como até hoje seja possível que o cânone do pensamento em todas as disciplinas das ciências humanas (ciências sociais e humanidades) nas universidades ocidentalizadas sejam baseados no conhecimento produzido por alguns homens de cinco países da Europa Ocidental (Itália, França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos) e também indagar como foi possível que monopolizassem a autoridade do conhecimento.

No entanto, se a teoria surge de conceitualizações baseadas em experiências e sensibilidades sócio-históricas concretas, bem como da concepção do mundo a partir de espaços e corpos sociais particulares, então as teorias científicas sociais ou quaisquer a teoria limitada à experiência e visão de mundo de homens de apenas cinco países é provinciana. Mas este provincianismo está disfarçado sob um discurso de “universalidade” (GROSFOGUEL, 2013, p. 34)<sup>11</sup>.

Assim como a modernidade tem suas raízes na colonização da América, o capital de forma tão articulada com as demais formas de organização e controle do trabalho também será associado a isso. Embora Quijano (2005, p. 119) reconheça que o capital como

---

<sup>11</sup> Tradução livre. Original: “Sin embargo, si la teoría surge de conceptualizaciones basadas en experiencias y sensibilidades socio-históricas concretas, así como de la concepción de mundo desde espacios y cuerpos sociales particulares, entonces las teorías científicas sociales o cualquier teoría limitada a la experiencia y la visión del mundo de hombres de sólo cinco países son provincianas. Pero este provincianismo se disfraza bajo un discurso de «universalidad»”.

mercantilização da força de trabalho tenha nascido em regiões meridionais por volta dos séculos XI e XII e no mundo islâmico, antes da emergência da América não haveria essa predominância do capital em todas as relações de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos.

No capitalismo mundial, portanto, as três instâncias centrais a partir das quais se ordenam as relações de exploração, dominação e conflito serão o trabalho, a raça e o gênero. Esses atributos terão um papel central na classificação social das pessoas, mas é correto notar que a distinção por gênero, a idade e a força de trabalho já eram atributos conhecidos anteriormente pelo capitalismo mundial. Contudo, Quijano (2009) destaca que, com a colonização da América, o fenótipo, a invenção das raças e suas hierarquizações passam a ser um atributo central.

Por meio da perspectiva eurocêntrica, determinadas raças serão condenadas a uma inferioridade em que as pessoas também não serão consideradas racionais, mas sim objetos de estudo, com o argumento de que seus corpos estão mais próximos da natureza. Essa racialização irá se converter em processos de dominação e exploração, que serão o sustento e a referência legitimadora do caráter eurocentrado do padrão de poder (QUIJANO, 2009, p. 107).

Para dar cabo ao processo de homogeneização da população sob uma perspectiva eurocêntrica, foi feita uma eliminação massiva de diversos componentes da população, como os povos originários que aqui estavam. Por meio do argumento de que as pessoas eram selvagens e violentas, como veremos mais adiante, muitas pessoas indígenas foram assassinadas. E assim também vai passar com o processo de independência dos Estados na América Latina, uma forma de rearticulação da colonialidade do poder sob novas bases institucionais, por meio da eliminação massiva de pessoas negras, indígenas e mestiças:

Claro que este padrão de poder, nem nenhum outro, pode implicar que a heterogeneidade histórico-estrutural tenha sido erradicada dentro de seus domínios. O que sua globalidade implica é um piso básico de práticas sociais comuns para todo o mundo, e uma esfera intersubjetiva que existe e atua como esfera central de orientação valorativa do conjunto. Por isso as instituições hegemônicas de cada âmbito de existência social, são universais para a população do mundo como modelos intersubjetivos. Assim, o Estado-nação, a família burguesa, a empresa, a racionalidade eurocêntrica (QUIJANO, 2005, p. 124 ).

Assim, um grande número de diferentes povos, com sua própria história, linguagem, cultura e memória, passa a ser reduzido a uma só identidade, sendo considerado “indígena”. O mesmo vai se passar com os povos trazidos forçadamente da África para serem escravizados.



Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais” como os europeus. Seus corpos também serão objetos de estudo sob o argumento de que estão mais próximos da “natureza” que as pessoas brancas (Ibid., p. 129).

Esse novo e radical dualismo afetou não só as relações raciais de dominação como também as relações de gênero. As mulheres, e mais ainda as mulheres das raças que passam a ser consideradas inferiores, vão ser sujeitas aos mais diversos tipos de exploração. A teórica Maria Lugones (2020) vai propor o termo “sistema moderno-colonial” de gênero para aprofundar a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial e fazer um cruzamento entre essa exclusão histórica e teórico-prática de mulheres não brancas nas lutas libertárias travadas em seu nome e do conceito de “colonialidade do poder”, de Quijano (2009), para aprofundar mais o alcance da colonialidade e fazer visível a instrumentalidade do sistema de gênero colonial/moderno em todos os âmbitos da vida.

Avaliando as consequências da colonização na contemporaneidade, Lugones (2014) aprofunda-se no debate de gênero, esclarecendo que a ideia do gênero apresenta-se como uma imposição colonial indicando uma relação hierárquica dentro dos próprios conceitos de gêneros, afirmando que foi no processo de colonização que se iniciou a dominação em todas as esferas da sociedade.

Outra reflexão trazida pela socióloga é a de que compreender o lugar do gênero nas sociedades pré-colombianas faz com que seja possível perceber a importância das relações de gênero para a desintegração de relações igualitárias, comunitárias e o processo coletivo de tomada de decisão em diversas sociedades (LUGONES, 2014, p.67).

Assim, quando Quijano diz que a Europa conseguiu fazer com que sua cultura, economia, sistema social fossem normalizados e tornaram-se padrão para o mundo, o mesmo aconteceu com a relação entre homem e mulher. Para Lugones (Ibid., p.65), as mulheres são definidas em relação aos homens, a norma.

A colonialidade do poder vai se pautar na ideia de “raça” para tentar introduzir uma classificação universal da população do planeta, que será uma guinada profunda para a reorganização das relações de dominação. Ou seja, vai apontar como a humanidade e as relações humanas são reconhecidas por uma ficção em termos biológicos. E “toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade” (LUGONES, 2020, p. 56).

Para Lugones (Ibid.), Quijano faz uma análise da construção moderna/colonial do gênero e seu alcance de forma limitada, aceitando o entendimento capitalista, eurocêntrico e global sobre o gênero, mas que mantém velado o entendimento de que as mulheres

colonizadas, não brancas, foram subordinadas e destituídas de poder. Portanto, só conseguiremos perceber como é opressor o caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais quando desmistificamos as pressuposições desse quadro analítico.

Segundo ela, o eixo da colonialidade não é suficiente para dar conta de todos os aspectos do gênero. Assim como vai dizer que Quijano reduz o gênero à organização do sexo, seus recursos e produtos, e parece dar como certo que a disputa pelo controle do sexo é uma disputa entre homens competindo entre si pelo controle de recursos que são entendidos como femininos (Ibid., p. 62). A organização do sexo e do gênero, portanto, foi construída no interior do capitalismo global, eurocêntrico e da colonização.

As correções substanciais e cosméticas sobre o biológico deixam claro que o “gênero” vem antes dos traços “biológicos” e os preenche de significado. A naturalização das diferenças sexuais é outro produto do uso moderno da ciência que Quijano sublinha quando fala de “raça” (Ibid., p. 64).

A pesquisadora Anne McClintock, embora não esteja relacionada com o grupo M/C, faz uma importante análise sobre a visão eurocentrista sobre as mulheres da África e das Américas, que vão figurar como o símbolo da aberração e do excesso sexuais. Elas eram vistas, mais que os homens, como dadas a uma lascívia tão promíscua que beirava o bestial (MCCLINTOCK, 2010, p. 44).

McClintock (Id., p. 47) aponta que a conquista desse suposto mundo desconhecido já era uma representação da violência de gênero. Nas fantasias dos homens europeus, o mundo era considerado feminino e estava espacialmente exposto para a exploração masculina, organizado para o interesse imperial massivo. Assim, não só a conquista imperial do globo, mas também as mulheres estariam subordinadas a eles.

Considerar a terra como algo feminino representa uma estratégia violenta e narcisista de invasão e hierarquia de gênero. A autora (Ibid., p. 49) analisa um desenho de Jan Van der Straet, de 1575, que retrata o “descobrimento” da América como um encontro entre um homem e uma mulher. Vespúcio está de pé, vestido, carregando um astrolábio, uma bandeira e uma espada – objetos que simbolizam o domínio científico e o poder imperial – enquanto a mulher está nua e estende sua mão de forma convidativa, o que pode insinuar uma tentativa de sedução como também submissão. Logo atrás dos dois ainda há uma cena mostrando uma prática de canibalismo, na qual parece que mulheres estão assando uma perna humana.

Figura 1 – *Vespúcio descobre a América*, Jan van der Straet



Fonte: Met Museum (2023). Disponível em:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343845>

Vespúcio, provavelmente, não foi o primeiro a chegar à América, mas a narrativa construída é de que ele não só foi o primeiro como foi seduzido pelas mulheres (Ibid., p. 54).

De qualquer maneira, ele nega seu atraso e reivindica uma relação privilegiada com o momento do “descobrimento” e a cena das origens, recorrendo a uma estratégia conhecida: nomeia a “América” com seu próprio nome. O desejo de nomear exprime um desejo de uma única origem, ao lado de um desejo de controlar a origem dessa origem (Ibid.).

Ao nomear essas “novas” terras, os colonizadores as marcam como suas o que eles acreditam que garanta uma relação privilegiada com a origem – na embaraçosa ausência de outras garantias, em que há a fixação imperial na nomeação, no ato do descobrimento e nos rituais masculinos de nascimento.

Outro ponto importante abordado pela autora é o mito da terra virgem, relacionado diretamente às narrativas em que a mulher é subordinada aos homens e teria, então, que aguardar passivamente a inseminação masculina da história, da linguagem e da razão. Nessa narrativa, a ideia de virgem também estaria relacionada à apropriação territorial. E se a terra é

virgem, os povos colonizados não podem reivindicar seus direitos sobre elas. O patrimônio masculino e branco é, portanto, garantido.

## 1.2 A colonialidade do ver

Alguns autores e autoras propõem ampliar as dimensões da colonialidade, como é o caso da *colonialidade do ver*. Joaquín Barriendos (2019) vai falar sobre como as múltiplas representações de imagem, a partir das quais há certa integridade hermenêutica, que ele chama de “imagens-arquivo”, serviram para contribuir com o imaginário colonizador e foram o início do que ele chama de colonialidade do ver. Ele vai expandir os conceitos de Quijano (1998, 2005) sobre colonialidade do poder e falar como essa colonialidade do ver está por trás de todo um regime visual que polarizou e inferiorizou o objeto (ou sujeito) do sujeito que observa.

É por meio da colonialidade do ver que períodos desconectados foram recombinaados para dar uma falsa sensação de homogeneidade à transformação histórica do visual, construindo um falso imaginário progressista de que as técnicas vão das menos complexas às mais complexas e desenvolvidas. E é por meio desse regime visual eurocêntrico que as “terras caribes” passam a ser entendidas como o território dos canibais, ainda que fosse amplamente sabido que a prática do canibalismo se restringia a algumas zonas, grupos e a determinadas práticas culturais (BARRIENDOS, 2019, p. 46). Assim, dando vida a um tipo de violência, inferiorização e racialização extrema, poderiam se justificar, quando necessário, as expedições escravistas.

Inaugurado o sistema-mundo moderno/colonial e iniciada a sua capacidade para invisibilizar outras epistemes, o expansionismo mercantil proporcionou que as imagens-arquivo sobre o canibalismo das Índias fossem convertidas em uma potente maquinaria visual destinada não somente a negar moral, política e ontologicamente a humanidade indígena, mas também a promover a inferiorização corpo-política e a radicalizar a racialização etnocartográfica (BARRIENDOS, 2019, p. 47).

Portanto, Barriendos argumenta que é papel dos estudos visuais dar visibilidade a formas que não estão relacionadas ao Iluminismo, mas que são inerentes à modernidade/colonialidade. E a pergunta seria, então, se ao se desvencilhar da matriz do poder do olhar etnográfico ocidental seria possível um novo diálogo interepistêmico entre as culturas visuais eurocêntricas e as culturas visuais que foram racialmente inferiorizadas por meio de tecnologias moderno/coloniais do ver (Ibid., p. 53).

Segundo Christian León (2019), as especificidades dos processos de visualização da América Latina também levantam singularidades que ainda não foram abordadas em sua complexidade. Nesse sentido, ele aponta que as reflexões a partir do “giro decolonial” (BALLESTRIN, 2013; CASTRO-GÓMEZ; GROSGOUEL, 2007) permitem entender a “heterogeneidade histórico-estrutural” da região e assumir tarefas que ficaram pendentes por parte dos movimentos anti-imperialistas da arte e do cinema. Segundo ele, vanguardas e movimentos estéticos, como a antropofagia no Brasil e o terceiro cinema argentino, buscaram contestar o imperialismo cultural e o eurocentrismo, mas mantiveram a mesma linguagem, valores e fundamentos epistemológicos ocidentais, em que “ao mesmo tempo afirmaram a supremacia da cultura letrada ocidental e a figura viril e patriarcal do autor, além de aderirem a um conceito homogêneo de cultura nacional” (LEÓN, 2019, p. 61).

Silvia Cusicanqui (2015) vai destacar o papel poderoso da imagem, principalmente em sociedades coloniais, como o seu país, Bolívia, com mais da metade da população indígena, que fala diversos idiomas, onde as imagens tiveram e ainda têm um papel crucial na comunicação e na produção de sentidos.

As classes subalternas, negadas pelas elites dominantes, ou reconhecidas apenas como ornamentos culturalistas num modelo hegemônico de sociedade moderna, vendidas à superfície com toda a nitidez, quando são representadas nos seus próprios termos. O cinema e a pintura são, neste sentido, meios mais aptos para atravessar a superfície dessas ideias consoladoras, na medida em que expressam momentos e segmentos de um passado não conquistado, que permaneceu rebelde ao discurso integrador e totalizante da ciência sociais e suas grandes narrativas (CUSICANQUI, 2015, p. 88)<sup>12</sup>.

Segundo Cusicanqui, enquanto os textos escritos representativos do pensamento social boliviano costumam domesticar o passado, tornando-o transparente e inteligível, as fontes orais e iconográficas apontam para a “irreducibilidade da experiência humana, para as fissuras e fraturas da esfera normativa, mostrando como as coisas são, em vez disso de descobrir como eles deveriam ser” (Ibid., p. 89)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Tradução livre. Original: “Las clases subalternas, negadas por las élites dominantes, o reconocidas sólo como ornamentos culturalistas en un modelo hegemónico de sociedad moderna, salen a la superficie con toda nitidez, cuando son representadas en sus propios términos. El cine y la pintura son, en este sentido, medios más aptos para atravesar la superficie de esas ideas consoladoras, en la medida en que expresan momentos y segmentos de un pasado no conquistado, que ha permanecido rebelde al discurso integrador y totalizante de la ciencia social y sus grandes narrativas”.

<sup>13</sup> Tradução livre. Original: “irreducibilidad de la experiencia humana, a las grietas y fracturas del ámbito normativo, mostrando cómo las cosas son, en lugar de figurarse cómo deberían ser”.

Ela explica que não foi alguém das ciências sociais uma das primeiras pessoas a expor o racismo da sociedade boliviana, mas sim um cineasta, em seus filmes *Yawar Mallku* (1969) e *Ukamau* (1966), que mostrava que o colonialismo seguia vigente e atingindo os povos indígenas. Depois da revolução de 1952, na Bolívia passou a prevalecer o ideal de uma sociedade europeia homogênea e a palavra “índio” foi expurgada do idioma oficial, sendo substituída por “camponês”, o que permitiu que a persistência do problema colonial e do racismo fosse ignorada e apagada do debate público, das ciências sociais e da imprensa.

León (2019) argumenta, contudo, que as imagens também constituem um dos mecanismos fundamentais de ocidentalização:

No uso de representações visuais houve um processo de colonização do imaginário indígena, permitindo ao mesmo tempo a proliferação de uma cultura visual rica em hibridizações e mestiçagens, o que fez com que a América Latina se tornasse um verdadeiro laboratório intercultural de imagens (LEÓN, 2019, p. 65).

Segundo ele explica, não só houve colonialidade das imagens, mas também uma resistência que permitiu “o precedente mais importante para a construção de uma cultura visual global na América Latina” (LEÓN, 2019, p. 65). A partir do século XV, uma complexa heterogeneidade histórico-estrutural da modernidade visual vai surgir. E com o avanço de tecnologias do cinema, da televisão, do vídeo e da internet haveria um segundo momento dessa modernidade visual da América Latina em que começamos a descobrir que a colonialidade se envolve com o visual (CARTAGENA; LEÓN; ESTÉVEZ, 2009).

Este contexto abre novos campos de indagação para a crítica decolonial, ao exigir que seja considerado o papel das imagens na produção e reprodução da “diferença colonial” e para propor a análise geopolítica do papel desempenhado pelos dispositivos, instituições e conhecimentos da arte e do audiovisual na reprodução da colonialidade do poder (LEÓN, 2019, p. 65).

Trazendo a discussão para o objeto desta pesquisa, a produção do coletivo *Mujeres al Borde* propõe narrativas autorais e que contrariam estereótipos sobre violência em relação a mulheres e dissidências sexuais, pois vai mostrar histórias positivas relacionadas a relações afetivas e autoaceitação. Além disso, as sujeitas dessas histórias têm agência sobre seus destinos. Contudo, a forma de o coletivo divulgar esses filmes também se insere nesse segundo momento da modernidade visual, na medida em que é dependente da internet e das plataformas on-line, que são grandes corporações, como YouTube e Vimeo.

De acordo com León (2017, p. 65) ,“a articulação em rede dos dispositivos audiovisuais produzida ao longo do século XX coincide com uma ampla reestruturação das colonialidades do poder, do saber e do ser”. Essas considerações costumam desafiar a ideia de que a pós-modernidade e a globalização deixaram a modernidade em uma crise, assim como o capitalismo. León reforça que o capitalismo cognitivo, “que tem o conhecimento e a comunicação como principal força produtiva, é uma forma de continuar a colonialidade por outros meios que fortalecem a exploração colonial” (Ibid., p. 66).

León (2017) ainda destaca que a própria noção de imagem precisa ser decolonizada, uma vez que é produto da retícula óptica, da perspectiva renascentista, do conceito ocidental de representação e de um sujeito transcendental moderno. Portanto, a opção pela teoria decolonial propõe o desprendimento de epistemologias ocidentais que colonizaram os saberes ao mesmo tempo que busca uma “abertura” a um pensamento que se interesse por uma nova forma de pensar, a partir da pluralidade de pontos de enunciação.

No próprio espaço educativo, as disciplinas ligadas à arte e à imagem são construídas tendo como base o mundo greco-latino, a tradição judaico-cristã, o pensamento iluminista e a crítica pós-moderna, de forma que esses saberes são considerados os universais, enquanto muitas vezes os estudos de arte ou história latino-americana não só não são priorizados como não são bem situados.

Pensar os debates sobre cultura visual a partir da América Latina é reintroduzir a história no pensamento da imagem, propor uma diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que moldam a visualidade no patamar do mundo em que vivemos. Segundo Quijano (1998, p. 230), a destruição das sociedades e culturas originárias implicou em uma condenação a um padrão de poder em que elas ficariam impedidas de expressar as suas próprias imagens, símbolos e experiências de forma autônoma, com seus próprios padrões de expressão visual.

### **1.3 Feminismos na América Latina e a perspectiva decolonial**

Para esta parte, será usado o termo “feminismos” no plural, porque os movimentos feministas são variados e diversos. Refletindo sobre o que é feminismo, ele pode ser considerado mais do que um movimento unificado e sim um campo discursivo de ação e atuação amplas que não se limita a grupos ou organizações denominadas feministas, mas se estende a outros grupos e espaços. Levando em conta essas características, é importante

assumir que os caminhos dos feminismos são marcados por questionamentos, tensões e dissidências (CABRERA; VARGAS, 2014, p. 21).

O desenvolvimento do movimento feminista ao longo do século XX com frequência é pensado em termos de “ondas” que sintetizam conquistas em termos de direitos civis e políticas públicas, assim como interesses e objetivos em comum em determinado período. Geralmente, essas ondas têm como referência o movimento histórico de mulheres de países específicos do Ocidente e a periodização não necessariamente reflete as reivindicações feministas de outras regiões (BALLESTRIN, 2020, p. 2).

Para esta parte, será abordado o feminismo decolonial, que remonta à primeira década do século XXI e que está relacionado à ampliação do giro decolonial e também em convergência com outros feminismos latino-americanos. Em alguns momentos, também serão destacados os pensamentos de teóricas de outros lugares do mundo que foram afetados pela colonização ocidental e que também vão fazer uma crítica à colonialidade.

A perspectiva decolonial vai intercruzar-se com o pensamento feminista na medida em que vão compartilhar características e preocupações que têm como ponto de partida a problematização do sujeito ocidental homem e branco nos discursos imperialistas europeus. E embora esses dois movimentos possam ter trajetórias autônomas, as intelectuais e ativistas feministas e anticoloniais possuem a perspectiva da transformação social (BALLESTRIN, 2020).

A teórica indiana Chandra Mohanty (2008) foi uma das pioneiras ao enfrentamento crítico a uma teoria europeia hegemônica de lutas feministas. Segundo a pesquisadora (MOHANTY, 2008, p. 1), qualquer discussão sobre a construção intelectual e política de “feminismos do terceiro mundo”<sup>14</sup> deve abordar a crítica interna dos feminismos hegemônicos do “Ocidente” e a formulação de interesses e estratégias feministas baseadas na autonomia, na geografia, na história e na cultura.

A minha referência ao “feminismo ocidental” não pretende de forma alguma sugerir que seja um todo monolítico. Em vez disso, procuro observar os efeitos semelhantes de várias estratégias textuais utilizadas por escritoras que codificam o Outro como não-ocidental e, portanto, (implicitamente) a si mesmas como “ocidentais” (MOHANTY, 2008)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Tradução livre. Original: “À época em que o texto foi escrito, a pesquisadora afirma ser a terminologia que estava disponível, mas reconhece a sua problemática por sugerir uma semelhança excessivamente simplificada entre as chamadas nações e reforçarem implicitamente as hierarquias econômicas, culturais e ideológicas”.

<sup>15</sup> Tradução livre. Original: “Mi referencia al “feminismo de Occidente” no pretende de ninguna forma sugerir que se trata de un conjunto monolítico. Más bien busco hacer notar los efectos similares de varias estrategias



Para Mohanty (2008), a colonização vai implicar em uma relação de dominação estrutural e uma supressão da heterogeneidade dos sujeitos. A colonização caracteriza hierarquias econômicas e políticas até a produção de um discurso cultural sobre o que seria o “terceiro mundo”. Portanto, a análise da “diferença sexual” também pode levar a essa construção reducionista e homogênea.

A homogeneidade das mulheres se passa quando há uma caracterização desse grupo tendo como base a opressão comum a que estão sujeitas. O que vai unir as mulheres do “terceiro mundo” é a noção da “igualdade” da opressão (MOHANTY, 2008, p. 5). A pesquisadora também vai notar a ausência ou escassez de pesquisas sobre mulheres lésbicas, sobre organizações étnicas ou religiosas dessas mulheres, por exemplo. “Assim, a resistência pode ser definida apenas como cumulativamente reativa, e não como inerente à operação do poder” (Ibid., p. 19)<sup>16</sup>.

Em relação a quais corpos e quais mulheres estamos falando, é, portanto, necessário ter um olhar interseccional de apagamentos e a compreensão de que “a pretensão da neutralidade acaba por embranquecer, heterossexualizar e masculinizar os saberes” (MALFRÁN; NÚÑEZ; LAGO, 2013, p. 106).

A crítica à sujeita homogênea do feminismo clássico será feita por diversos movimentos na América Latina (CABRERA; VARGAS, 2014), como podemos ver no feminismo negro, que questiona esse posicionamento ao denunciar a centralidade discursiva das mulheres brancas de classe média. No Brasil, Lélia Gonzalez (2020) e Sueli Carneiro (2019) vão apontar para as relações entre gênero e racismo e como as reminiscências do período colonial permanecem nos tempos atuais adquirindo novos contornos e funções:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar (CARNEIRO, 2019, p. 325).

---

textuales utilizadas por escritoras que codifican al Otro como no occidental y, por tanto, (implícitamente) a sí mismas como ‘occidentales’”.

<sup>16</sup> Tradução livre. Original: “Así, la resistencia puede definirse únicamente como acumulativamente reactiva, y no como algo inherente en la operación del poder”.

Para Sueli Carneiro (2016), foi a teórica Lélia Gonzalez quem permitiu a elaboração de um feminismo brasileiro e latino-americano a partir de uma perspectiva antirracista e popular que busca entender as complexidades e conquistar reparações decorrentes das opressões patriarcal e colonial sofridas por mulheres negras e indígenas (Ibid., p. 16). Gonzalez (2020, p. 128) vai apontar um tipo de “esquecimento” (aspas da autora) nas abordagens feministas que pode ser considerado um racismo por omissão e cujas raízes estão em uma visão de mundo eurocêntrica e neocolonialista.

Por tudo isso, o feminismo latino-americano perde muito de sua força abstraindo um fato da maior importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades da região. Lidar, por exemplo, com a divisão sexual do trabalho sem articulá-la com a correspondente ao nível racial é cair em uma espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizante e branco. Falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas (Ibid., p. 129).

As identidades fronteiriças (ANZALDÚA, 2019) também irão acrescentar vetores de opressão ao analisar raça, classe e etnia. As reflexões da escritora e teórica Gloria Anzaldúa se relacionam com este trabalho na medida em que ela reflete o que é viver nas fronteiras, onde há um deslocamento de identidades e cultura, em que ela, como *mestiza*<sup>17</sup>, vai se perguntar a que coletividade pertence. O conceito de *mestiza* utilizado por Anzaldúa (2019, p. 335) vem de uma reflexão do filósofo mexicano José Vasconcelos, que vislumbra uma raça mestiça como uma mistura de raças em oposição à política de pureza racial praticada pela América branca, em uma teoria de inclusão. A partir da consciência dessa mistura, haveria também uma consciência *mestiza*, uma consciência de mulher e de fronteiras.

Como *mestiza*, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica, não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a queer em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/a outro/a e ao planeta (ANZALDÚA, 2019, p. 339).

---

<sup>17</sup> Mantivemos o termo *mestiza* conforme Anzaldúa escreveu, assim como os textos dela traduzidos para o português fizeram.

O trabalho de Anzaldúa é uma fonte importante para os feminismos decoloniais que são discutidos abaixo, pois defenderá o reconhecimento de outros conhecimentos, que não teriam lugar no cânone do conhecimento científico (ANZALDÚA, 2016). A definição de conhecimento na obra de Anzaldúa está associada a um caminho de transformação que ela considera como o pré-requisito e a possibilidade mais clara de influenciar o mundo social (CABRERA; VARGAS, 2014, p. 21).

Anzaldúa foi parte da geração de sua família que nasceu no Texas, Estados Unidos, devido ao avanço da fronteira estadunidense em direção ao México. O tema das fronteiras sempre esteve presente em suas obras. Ela vai dizer que essa fronteira é uma ferida aberta, onde o Terceiro Mundo sangra. As fronteiras vão definir os lugares que não são seguros dos que são, vão separar o que somos “nós” do que são “eles” (ANZALDÚA, 2016, p. 42).

Da mesma maneira, um território fronteiriço será um lugar vago e indefinido, uma fronteira em constante estado de transição. Os habitantes dessas fronteiras serão as pessoas de raças misturadas, em situação de rua, as queer. Em resumo, “aqueles que atravessam, aqueles que ultrapassam ou atravessam os confins do <normal>. Os gringos do sudoeste dos Estados Unidos consideram os habitantes das fronteiras transgressores, estrangeiros – com *documents* ou não, sejam Chicanos, Indígenas ou Negros” (Ibid., p. 43)<sup>18</sup>.

No mesmo caminho de Anzaldúa, a teórica María Luisa Femenías (2007) afirma que trabalhar a partir da noção de identidades negociadas pode ser útil e enriquecedor. Primeiro, porque é um fato que não existem populações “puras”; segundo, porque mesmo que existisse, os meios de comunicação atuais favorecem trocas que nenhum grupo étnico, grupo ou pessoa sai ileso.

Deixados à sua própria dinâmica, diversos grupos humanos sempre produzem interações, geram solidariedades e tensões, constroem contra-identidades. Tudo isso favorece a constituição de sujeitos multiculturais, com múltiplas identidades, capazes de desmontar estruturas identitárias naturalizadas e promover fortes mudanças nos seus grupos de pertencimento (FEMENÍAS, 2007, p. 19)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Tradução livre. Original: “en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo <normal>. Los gringos del suroeste de Estados Unidos consideran a los habitantes de las tierras fronterizas transgresores, extranjeros – tanto si tienen *documents* como si no, tanto si son Chicanos como si son Indios o Negros”.

<sup>19</sup> Tradução livre. Original: “Librados a su propia dinámica, los diversos grupos humanos siempre producen interacciones, generan solidariedades y tensiones, construyen contraidentidades; se simbiotizan. Todo esto favorece la constitución de sujeto/as multiculturales, de identidades múltiples, capaces de desarticular las estructuras identitarias naturalizadas, y de promover fuertes cambios en sus grupos de pertenencia”.

Um conceito importante para este trabalho é o da interseccionalidade, que vai aparecer no texto de Anzaldúa, ainda que sem esse nome, mas que foi cunhado por Kimberlé Crenshaw (2002) em 1989. Interseccionalidade refere-se a uma abordagem sobre as consequências e dinâmicas entre opressões. A interseccionalidade trata “da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Ibid., p. 177). Ou seja, ao realizar uma análise feminista, é necessária a compreensão de que não há apenas um vetor principal de opressão, mas sim múltiplos sistemas de opressão que atuam simultaneamente.

Segundo a pesquisadora Yuderkys Espinosa Miñoso (2020), o feminismo em seu alinhamento com a proposta decolonial reinterpreta a história dentro da crítica à modernidade, tanto pelos seus aspectos androcentricos e misóginos, como faz a epistemologia feminista clássica, mas também para condenar o seu caráter intrinsecamente racista e eurocêntrico.

Em sintonia com o projeto crítico que desvela a colonialidade como o lado obscuro da modernidade, o feminismo decolonial questiona radicalmente a leitura de que um “progresso na conquista do direito das mulheres”, que se acredita ter sido possível na Europa, nos Estados Unidos e em alguns países “avançados” do “Terceiro Mundo”, tenha se tornado a medida do horizonte a se alcançar tanto pelo feminismo como pelo marxismo e outros movimentos sociais (ESPINOSA MIÑOSO, 2020, p. 5).

Esse questionamento vai se opor à ideia de que a modernidade é um grande projeto que haverá de chegar a todas as pessoas e vai denunciar como essa proposta oculta todo o restante do mundo. Portanto, os feminismos decoloniais também são uma crítica à pretensão salvacionista do feminismo em sua forma clássica e ao falso ideal de unidade, que traz a ilusão de que todas as iniciativas e objetivos do feminismo servem a interesses comuns. Assim, assegura-se o bem estar para algumas, as mulheres brancas com privilégios burgueses, em detrimento da grande maioria racializada (Ibid., 2020, p. 6).

Outro ponto importante para este trabalho, e que Espinosa aborda em sua reflexão acerca do feminismo decolonial, é o de que o feminismo clássico, que promove o projeto da modernidade iluminista, não só é insustentável, devido ao mascaramento de desigualdades, como também pode ser um impedimento para uma transformação real que mude os sentidos de organização social e a ordem histórico-política-econômica que vivemos.

Maria Galindo (2013), teórica, ativista e uma das fundadoras do Coletivo Mujeres Creando, na Bolívia, decretará que não se pode “não se pode descolonizar sem

despatriarcalizar” (Ibid., p. 20)<sup>20</sup>. Como feminista engajada em propostas práticas, ela também afirma que sua experiência pessoal às vezes não é relatada na teoria escrita, e sim apresentada na linguagem das imagens, tal qual muitas ativistas latino-americanas.

Galindo (Ibid.) vai fazer uma crítica ao neoliberalismo que mascara as lutas feministas. Vai apontar que nos anos 80, crises econômicas em todo o continente fizeram com que mulheres fossem a massa de pessoas desempregadas que se dispuseram a trabalhar a qualquer custo, em uma “luta pela sobrevivência” (aspas da autora). Em contrapartida, muitas estatais foram privatizadas, além de diversos serviços públicos, não só na Bolívia como em outros países da região.

A perspectiva de gênero serviu para incorporar as mulheres como devedoras insolventes sob o título de “microempreendedoras”. [...] O trabalho quase gratuito das mulheres sob formas de auto-exploração onde não existe um padrão visível, gerou a grande riqueza dos bancos na Bolívia (GALINDO, 2013, p. 32)<sup>21</sup>.

Junto a uma série de implicações econômicas, o capitalismo vai vender a ideia de que a única coisa que falta às mulheres é uma série de direitos a adquirir e portanto o conteúdo de sua luta se resumiria em formas de inclusão dentro do projeto hegemônico. Essa ideia vai funcionar de forma conservadora e perversa para confundir os horizontes de luta por justiça e será útil como mecanismo para disfarçar o patriarcado e dificultar a promoção de mudanças radicais tanto na Bolívia quanto nos outros países da região (Ibid., p. 41). Por fim, um outro ponto abordado por Galindo é a respeito do corpo. Ela vai destacar que a descolonização das mulheres passa pelo corpo, pela sexualidade e pela reprodução, que são a base sobre a qual a justiça precisa funcionar (Ibid., p. 203).

Portanto, outra preocupação do feminismo decolonial, e que Rita Segato (2012, p. 106) vai apontar, é sobre a ocupação dos corpos femininos ou feminizados que se pratica de forma cada vez mais depredadora e violenta, na medida que a modernidade se expande. Os casos de feminicídio em diversos países da América Latina demonstra que é preciso pensar ações práticas e estratégias retóricas.

Não se trata meramente de introduzir o gênero como um tema entre outros da crítica decolonial ou como um dos aspectos da dominação no padrão da colonialidade, mas de conferir-lhe um real estatuto teórico e epistêmico ao

---

<sup>20</sup> Tradução livre. Original: “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar”.

<sup>21</sup> Tradução livre. Original: “La perspectiva de género sirvió para incorporar a las mujeres como deudoras insolventes bajo el título de ‘microempresarias’. [...] El trabajo cuasi gratuito de las mujeres bajo formas de auto-explotación donde no hay un patrón visible, generó la gran riqueza de la banca en Bolivia”.

examiná-lo como categoria central capaz de iluminar todos os outros aspectos da transformação imposta à vida das comunidades ao serem capturadas pela nova ordem colonial / moderna (SEGATO, 2012, p. 116).

Em outro artigo, Espinosa vai destacar que a preocupação do feminismo não pode ser limitar ao corpo sexualizado e generificado sem ser capaz de articulá-lo a um questão sobre a forma como as políticas de racialização e empobrecimento também estariam definindo os corpos que importam numa região como a América Latina. Ela questiona:

Como foi possível que o feminismo latino-americano não tenha aproveitado esta explosão de produção teórica sobre o corpo abjeto para articular uma reflexão pendente e urgente sobre os corpos expropriados das mulheres no âmbito da história da colonização geopolítica e discursiva do continente (ESPINOSA MIÑOSO, 2009, p. 40).

A antropóloga Ochy Curiel (2014) vai falar sobre a possibilidade de promover e vivenciar um feminismo que seja uma proposta transformadora e radical em países pós-coloniais e que venha das experiências das mulheres, permita questioná-las e ao mesmo tempo modificá-las para que a região não seja patriarcal, racista, heterossexista e classista. Segundo ela, os atuais Estados nacionais da América Latina são produto da colonização histórica da Europa sobre outros povos e das suas consequências da colonialidade no imaginário social e dos seus processos de racialização e sexualização das relações sociais, como também da heterossexualidade compulsória e da legitimação do pensamento único. Para ela, as primeiras experiências decolonizadoras do feminismo encontram-se precisamente nas feministas racializadas, nas lésbicas, nas mulheres do “Terceiro Mundo” (grifos da autora), naquelas que resistiram à dominação patriarcal, racista e heterossexista (Ibid., p. 327).

Curiel aponta que o movimento feminista latino-americano e caribenho atual retoma parte dos postulados dos anos 70 e 80 das afrofeministas, chicanas e lésbicas. A novidade reside na capacidade de reconhecer que é aqui que se situa uma proposta de crítica à colonização, vista no contexto atual da região.

Ela destaca que os feminismos das décadas passadas reconheceram as diferenças entre mulheres, feministas, lésbicas, negras atravessadas por diferentes categorias e posições de sujeito e isso foi um grande avanço, pois permitiu a destruição do mito da ‘mulher’ que continha o viés universalizante da modernidade ocidental. Contudo, não o suficiente para o feminismo que precisamos hoje, pois essas análises basearam as suas teorias e suas práticas políticas na “diferença” como base das reivindicações e motivo das suas ações (Ibid., p. 328).

Portanto, a construção de um feminismo decolonial tem envolvido feministas populares, afrofeministas, feministas lésbicas e indígenas, muitas que se consideram feministas a partir de suas próprias cosmovisões. E essas correntes do feminismo têm sido importantes, pois colocam a crítica e o combate ao racismo, ao etnocentrismo e à heterossexualidade no centro das propostas feministas, em teorias e nas suas práticas.

No momento atual, o que daria força ao feminismo latino-americano como proposta teórica crítica e epistemológica particular seria libertar-se da dependência intelectual eurocêntrica – o que não nega que sejam referências teóricas importantes –, já que o feminismo é, afinal, internacionalista (Ibid., p. 333).

Descolonizar para as feministas latino-americanas e caribenhas significará superar o binarismo entre teoria e prática, [já que as empoderaria] para [poderem] gerar teorizações diferentes e particulares que possam contribuir muito para realmente descentrar o sujeito euronorcêntrico e a subalternidade que O próprio feminismo latino-americano se reproduz em seu interior. Se isso não acontecer, continuaremos a analisar as nossas experiências com olhos imperiais, com a consciência planetária europeia e [norte-americana] que define o resto do mundo como o Outro incivilizado e natural, irracional e não verdadeiro (Ibid.)<sup>22</sup>.

Lugones afirma que o uso do gênero pelo Ocidente funciona como uma ferramenta de dominação que produz duas categorias sociais que se opõem de maneira binária e hierárquica. O termo “mulher” não é definido pela biologia. A associação entre anatomia e gênero faz parte da oposição binária, hierárquica e é introduzida pela colônia. “As mulheres são definidas em relação aos homens, a norma. Mulheres são aquelas que não têm um pênis; não têm poder; não podem participar da arena pública” (LUGONES, 2020, p. 66).

As pontuações de Segato (2012) sobre o corpo e de Lugones (2020) sobre a divisão sexual e como o capitalismo global eurocêntrico apenas reconheceu o dimorfismo sexual entre homens e mulheres brancos/as burgueses/as se relacionam com o primeiro projeto audiovisual do *Mujeres al Borde*. O videoclipe *El cuerpo: primer territorio de paz* (O corpo: primeiro território de paz, em português), de 2004, é uma proposta estética e política para reivindicar a soberania, a liberdade e a autonomia do primeiro território de paz, o corpo (MUJERES AL BORDE, 2023.). Com as reflexões das teóricas decoloniais, podemos

---

<sup>22</sup> Tradução livre. Original: “Descolonizar para las feministas latinoamericanas y caribeñas supondrá superar el binarismo entre teoría y práctica, [pues le potenciaría] para [poder] generar teorizaciones distintas, particulares que mucho pueden aportar para realmente descentrar el sujeto euronorcéntrico y la subalternidad que el mismo feminismo latinoamericano reproduce en su interior. De no ocurrir esto, seguiremos analizando nuestras experiencias con los ojos imperiales, con la conciencia planetaria europea y [norteamericana] que definen al resto del mundo como lo Otro incivilizado y natural, irracional y no verdadero”.

entender que a colonização não atuou somente nos territórios invadidos, mas também no que consideramos o território do corpo, e que será melhor detalhado no capítulo seguinte.

Lugones destaca o trabalho da pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí sobre a sociedade iorubá, e de outras pessoas que pesquisam sobre diferentes comunidades que posteriormente foram colonizadas, que reconheciam positivamente a homossexualidade e não consideravam o gênero como um princípio organizador. O alcance das diferenças de gênero não era baseado em fatores biológicos, nem necessariamente pela família nuclear, composta por um casal e seus filhos (OYĚWÙMÍ, 2020, p. 89).

Ainda segundo Lugones (Ibid.), muitas tribos e sociedades do continente americano são ginocêntricas, ou seja, possuem uma cosmovisão em que a primeira força do universo é feminina. Para esses grupos, a mulher está no centro e nada é sagrado sem sua benção e seu pensamento. Para além de uma posição de “deusa da fertilidade”, muito comum em lendas eurocêntricas, essas mulheres autorizam as atividades tribais e estão relacionadas com as colheitas, a política e a organização social. “Substituir essa pluralidade espiritual ginocêntrica por um ser supremo masculino, como fez o cristianismo, foi crucial para a submissão das tribos” (Ibid., p. 68).

Ela vai citar como exemplo os *cherokees*, na América do Norte, grupo onde as mulheres tinham o poder de declarar guerras, escolher com quem, e se, queriam se casar e também tinham o direito de portar armas. Com os novos arranjos patriarcais e coloniais introduzidos, as mulheres cheroquis perderam esses direitos.

Outra contribuição de Lugones (2019) será a respeito do que ela nomeia como *locus fraturado*. Esse conceito está relacionado à subjetividade ativa das pessoas colonizadas, que também podem significar resistências. A partir do *locus fraturado*, que seria um não - lugar, ou um lugar rompido, que perde a sua origem, há uma trama que constitui uma recriação criativa, uma transformação. Assim, adaptar, rejeitar, adotar, ignorar e integrar nunca são apenas formas isoladas de resistência, por serem sempre performadas por um sujeito ativo complexamente construído na sua habitação da diferença colonial com um *locus fraturado* (Ibid., p. 386).

Assim como Anzaldúa (2016) enxerga nas fronteiras e na vivência das *mestizas*, lésbicas, indígenas e queers uma resistência à imposição da colonialidade, Lugones também vai identificar no *locus fraturado* essa resposta. “Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações – garantindo certo reconhecimento” (LUGONES, 2019, p. 386). Sendo assim, analisaremos mais à frente de que



forma essas considerações podem ser percebidas nos filmes produzidos na Escuela Audiovisual al Borde.

## 2 MUJERES AL BORDE

Neste capítulo, o coletivo Mujeres al Borde será apresentado, assim como será feita uma contextualização sobre a região em que ele está situado, as lutas do coletivo e como isso impacta a sua forma de atuação. Além disso, a produção do coletivo será relacionada às reflexões teóricas de suas integrantes e às reflexões teóricas presentes neste trabalho. Na sequência, o Mujeres al Borde será situado dentro de uma trajetória mais geral, relacionada às práticas audiovisuais que se relacionam com o feminismo na América Latina. Por fim, a Escuela Audiovisual será apresentada evidenciando as suas propostas e o objetivos.

### 2.1 O coletivo Mujeres al Borde

O coletivo Mujeres al Borde foi fundado em 2001, em Bogotá, pelas ativistas Clau Corredor e Ana Lucia Ramírez. Sobre a escolha da palavra “borde” (borda), Ramírez (2018, p. 33, tradução livre) afirma que “habitar as bordas não é uma metáfora, implica uma série de condições simbólicas e materiais que marcam o lugar de exclusão que ocupamos na realidade social e em muitas das comunidades a que também pertencemos”.<sup>23</sup>

A criação do coletivo está relacionada à onda de ativismo colombiano dos anos 90 do século passado, caracterizada pelo surgimento e diversificação de organizações em várias cidades do país, principalmente para discutir gênero e feminismo (CABRERA, 2019, p. 517).

Em seus princípios, o Mujeres al Borde menciona aspectos sobre raça, classe, idade, crenças e diferentes intersecções, pensando em propostas inclusivas para combater processos de dominação. Inclusive, afirma que “sem Revolução Social não há Revolução Sexual e vice-versa”<sup>24</sup> e reivindica o direito de “construir identidades múltiplas, movendo-se, difundindo, emaranhadas, ou renunciando diretamente aos modos de imposições da vida”<sup>25</sup> (MUJERES AL BORDE, 2023).

---

<sup>23</sup> Tradução livre. Original: “habitar los bordes no es una metáfora, implica una serie de condiciones simbólicas y materiales que marcan el lugar de exclusión que ocupamos en la realidad social, y al interior de muchas de las comunidades a las que también pertenecemos”.

<sup>24</sup> Tradução livre. Original: “sin revolución social no hay revolución sexual y viceversa”.

<sup>25</sup> Tradução livre. Original: “construir identidades múltiples, móviles, difusas, enredadas, el derecho a renunciar a las formas de vida impuesta”.

O *Mujeres al Borde* localiza a sua inspiração teórica nas teorias feministas, na Teoria Queer<sup>26</sup>, bem como nos estudos visuais. O coletivo utiliza a palavra “ativismo” como a sua forma de ativismo, na medida em que estabelece conexões entre expressões artísticas e formas populares de conhecimento, além de uma série de outras práticas.

Historicamente, o ativismo latino-americano retrabalha imagens existentes ou produz novas para desafiar formas hegemônicas de representações. Consequentemente, procura reinscrever certos corpos e sujeitos em esferas públicas tipicamente limitadas por razão política. O ativismo desempenha um papel fundamental na postura política de *Mujeres al Borde*, na medida em que proporciona um espaço não institucional, relacional e intersubjetivo para colaboração entre os participantes do grupo (CABRERA, 2016, p. 192)<sup>27</sup>.

Dessa forma, o *Mujeres al Borde* se propõe a realizar um ativismo que parte da arte, em que o foco é colocado na criação comunitária, principalmente teatral e audiovisual, baseada em experiências pessoais de pessoas trans feministas, que trabalhem imaginários e histórias de quem vive “al borde” (RAMÍREZ; BONILLA, 2022, p. 24).

Desde o seu início, o coletivo optou por trabalhar com mídia visual e não apenas porque fazer isso seria prático, já que tanto Claudia como Ana têm formação relacionada à comunicação social, mas também devido à grande falta de representações visuais que existiam na Colômbia de entidades e sujeitos locais, uma das ferramentas da colonialidade do ver. Sem representações, seria impossível reconstruir as histórias e memórias de formas particulares de dissidência sexual e de gênero (CABRERA, 2016, p. 195). Ana Lucia Ramírez (2023, p. 138) explica que a palavra “dissidência” é usada em alguns setores da América Latina e do Caribe para nomear e reivindicar a politização de identidades, práticas culturais e movimentos sociais ou políticos que questionam a heterossexualidade como norma social hegemônica.

O coletivo está muito alinhado às afirmações de Teresa de Lauretis (2019) sobre o gênero ser uma representação, o que não vai significar que isso não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida das pessoas. “Em um sentido mais comum, pode-se dizer que a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (LAURETIS, 2019, p. 126).

---

<sup>26</sup> Teresa de Lauretis foi a primeira pesquisadora a utilizar o termo Teoria Queer, em 1990. Essa corrente teórica tem como objeto de análise a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais (MISKOLCI, 2007, p. 151).

<sup>27</sup> Tradução livre. Original: “Historically, Latin American activism reworks existing images or produces new ones to challenge hegemonic forms of representation. Consequently, it seeks to reinscribe certain bodies and subjects into public spheres typically constrained by political reason. Activismo plays a key role in *Mujeres al Borde*’s political stance insofar as it provides a noninstitutional, relational, and intersubjective space for collaboration among the group’s participants”.

Outra contribuição de Lauretis, e destacada por Ana Lucia Ramírez e Laura Bonilla (2022, p. 20), é a respeito do tipo de cinema que o coletivo faz, consciente de que há uma forma de olhar o mundo que é colonial, capitalista, racista, violenta e que produz imagens e histórias para sustentar sua hegemonia. Lauretis (1984) vai dizer que o prazer narrativo e visual constituem o quadro de referência do cinema. Contudo, foram os homens que definiram as “coisas visíveis” do cinema, que definiram o objeto e as modalidades de visão, prazer e significado com base em esquemas perceptivos e conceituais fornecidos pela ideologia patriarcal (Ibid., p. 67).

No quadro de referência do cinema, da narrativa e das teorias visuais masculinas, o homem é a medida do desejo, assim como o falo é o seu significante e o padrão de visibilidade na psicanálise. O projeto do cinema feminista, portanto, não é tanto “tornar visível o invisível”, como diz o ditado, ou destruir completamente a visão, mas construir outro (objeto de) visão e as condições de visibilidade para um sujeito social diferente (Ibid.)<sup>28</sup>.

A posição e propósito do grupo também estão em sintonia com o convite provocativo que a feminista Audre Lorde (2009) faz ao falar sobre ser uma mulher negra e lésbica, que é deixar de lado o medo das diferenças e reconhecer que nem todas nós podemos definirmo-nos facilmente, nem limitarmos a nossa subjetividade a uma categoria fechada.

Consequentemente, o nosso compromisso audiovisual dá origem a vozes, memórias, corporalidades que historicamente foram suplantadas e silenciadas porque incomodam, porque não se enquadram plenamente ou apropriadamente no “deveria ser” de um sujeito político feminista previamente estabelecido, sendo conflitante para o sistema que persiste em alguns feminismos, como visto em discursos e práticas transexcludentes [...] (RAMÍREZ; BONILLA, 2022, p. 22)<sup>29</sup>.

Em sincronia com a proposta do *Mujeres al Borde*, a teórica feminista Ochy Curiel (2021) vai afirmar que uma aposta decolonial de transformação social justamente não pode ser limitada à luta pelo fim da violência contra as mulheres:

---

<sup>28</sup> Tradução livre. Original: “In the frame of reference of men's cinema, narrative, and visual theories, the male is the measure of desire, quite as the phallus is its signifier and the standard of visibility in psychoanalysis. The project of feminist cinema, therefore, is not so much "to make visible the invisible", as the saying goes, or to destroy vision altogether, as to construct another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject”.

<sup>29</sup> Tradução livre. Original: “En consecuencia, nuestra apuesta audiovisual da lugar a voces, memorias, corporalidades que han sido históricamente suplantadas y acalladas por incómodas, por no encajar plena ni adecuadamente en el “deber ser” de un sujeto político feminista previamente establecido, siendo conflictivas para el sistema que pervive en algunos feminismos, tal como se ve en los discursos y prácticas transexcludentes [...]”. Na tradução, mantivemos a palavra “sistema”, assim como usada no espanhol, provavelmente para fazer alusão à cisgenderidade.

[...] mas também às violências racistas, heterossexistas, neoliberais, ecocidas, que não afetam somente as mulheres, mas comunidades inteiras, incluindo os homens e pessoas de dissidência sexual, o que implica compreender que as lutas devem envolver sujeitos múltiplos (Ibid., p. 210).

A trajetória audiovisual do coletivo começa em 2001, quando um projeto chamado *Planeta Paz*, conduzido pelo Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos (ILSA), faz uma convocatória com o objetivo de pensar em estratégias com ambientalistas, jovens, mulheres, pessoas camponesas, indígenas, população LGBTQIA+, dentre outros setores, para desenvolver propostas de agenda relacionadas aos conflitos que aconteciam na Colômbia (AGREDO, 2011, p. 17).

Na ocasião, Ana Lucia Ramírez e Claudia Corredor produziram o curta-metragem *El cuerpo, primer territorio de paz* (2004), que vai falar sobre a liberdade sexual e as expressões afetivas como o primeiro caminho para a paz, e o filme torna-se a primeira produção audiovisual do coletivo Mujeres al Borde.

Este simples vídeo de dois minutos é um catalisador importante para o trabalho subsequente de Mujeres al Borde. Nesta obra, o corpo é situado como sujeito político, como “território de afeto” que exige autonomia, respeito e liberdade de expressão como estratégia de busca pela paz num contexto como o da Colômbia. Este corpo-território é então um lugar de disputas emocionais, pessoais e políticas, e não apenas a superfície da inscrição identitária (CABRERA, 2019, p. 519)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Tradução livre. Original: “Este sencillo video de dos minutos es un importante catalizador para lo que será el trabajo posterior de Mujeres al Borde. En este trabajo se sitúa el cuerpo como sujeto político, como un “territorio de afecto” que reclama autonomía, respeto y libertad de expresión como estrategia para la búsqueda de la paz en un contexto como el de Colombia. Este cuerpo-territorio es entonces un lugar de disputas emocionales, personales y políticas, y no solo la superficie de inscripción de la identidad”.

Figura 2 – Frame do filme *El cuerpo, primer territorio de paz*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/485696964>>.

O filme foi importante não só para o projeto Planeta Paz como também para a história do movimento LGBTQIA+ na Colômbia, pois teve uma proposta estética e política que unificou o corpo como um território, tornando-o visível e o legitimando como fim e meio. O slogan “Primer territorio de paz” reivindicava o corpo como sujeito social e político, capaz de exigir e criar narrativas alternativas às escritas sobre ele. O filme afirma repetidamente o carinho entre os corpos e o respeito por esse espaço como mecanismo não violento para exercer a paz num país saturado de imagens e práticas violentas na mídia e nas realidades que o atravessam (AGREDO, 2011, p. 39).

Pensando no filme, é possível constatar que as normas de gênero ou as disputas pelo seu exercício têm sido o eixo da violência e da discriminação que o setor LGBTQIA+ enfrenta constantemente por parte do corpo (AGREDO, 2011, p. 39). Judith Butler (2020) define gênero como uma série de atos performativos ou metáforas performativas que se repetem ao longo do tempo e acabam institucionalizados, naturalizados e reproduzidos. Os corpos são uma construção social e cultural, uma realidade simbólica, que também tem uma dimensão material e prática sobre a qual podem ser realizados acontecimentos reais e ataques letais.

Portanto, *El cuerpo, primer territorio de paz* convoca a uma decolonização do ver ao nos colocar frente a frente com os corpos dessas mulheres, não escondendo a nudez e não limitando o afeto que as duas estão sentindo. Diferentemente dos dados sobre violência da região, o filme nos convida a olhar a beleza dos corpos, das suas curvas e dos seus movimentos.

Para o *Mujeres al Borde*, o meio visual é uma forma de ação política e produção de conhecimento, pois estimula o compartilhamento de experiências comuns entre uma ampla gama de indivíduos, independentemente de seu nível educacional ou conhecimento teórico. A potência política do grupo é evidente no processo de produção, na forma como seus filmes e peças circulam, como festivais, exposições ou apresentações em universidades e eventos políticos. O coletivo decidiu usar o audiovisual como campo de batalha para combater o que considera ser uma longa história de exclusão e invisibilidade pública de certos corpos, práticas e subjetividades. Esse desafio exige experimentar técnicas expressivas que não trabalhem apenas com imagens, mas também nelas e por meio delas (AGREDO, 2011, p. 39).

Segundo Ana Lucia Ramírez e Laura Bonilla (2022), é importante destacar que as iniciativas audiovisuais do coletivo não aderem aos modelos de produção, distribuição e exposição padronizadas pela indústria. Assim como seus conteúdos e formas de narrar não são concebidos em benefício de sistemas políticos, sociais, sexuais, raciais e econômicos dominantes. Esse contexto se traduz em barreiras e dificuldades de acesso a recursos, apoios e espaços de produção e circulação audiovisual (RAMÍREZ; BONILLA, 2022, p. 26). Contudo, nota-se uma necessidade de apoiar as pessoas que querem produzir seus filmes:

[...] Cabe ressaltar que o cinema é cada vez mais habitado por diferentes comunidades, que, cansadas de ser matéria-prima da criação cinematográfica, hoje optam por contar as suas próprias histórias. É o caso das comunidades étnicas do continente americano, que historicamente foram campo de estudo da antropologia, que facilitou a penetração do colonialismo, e que hoje tomam as câmeras, os microfones e a condução quando se trata de contar não apenas sua versão da história, mas também expor suas reflexões, sentimentos e imaginações (Ibid, p. 26)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Tradução livre. Original: “[...] cabe mencionar que el cine está cada vez más habitado por diferentes comunidades, quienes cansadas de ser la materia prima para la creación cinematográfica, optan hoy por narrar sus propias historias. Este es el caso de comunidades étnicas en el continente de América, quienes habían sido históricamente el campo de estudio de la antropología, la cual posibilitó la penetración del colonialismo, y quienes hoy toman las cámaras, los micrófonos y la batuta a la hora de contar, no sólo su versión de la historia, sino también exponer sus reflexiones, sentires e imaginaciones”.

## 2.2 Breve histórico sobre cinemas e feminismo na América Latina

A falta de memória do legado feminino na produção fílmica, e na sua reflexão teórica, também está relacionada à negligência da crítica e da curadoria e à falta de espaço, pois muitos projetos de diretoras foram engavetados ou esquecidos. Como afirma Lugones (2019, p. 373), “o projeto de transformação civilizatória justificou a colonização da memória, e, junto dela, a do entendimento das pessoas sobre si mesmas, sobre suas relações intersubjetivas [...]”.

Apesar disso, a participação da mulher no cinema tem sido alvo de inúmeras investigações nos últimos anos. Uma questão discutida é a respeito de qual função as mulheres exercem na indústria cinematográfica, pois na maioria das vezes ocupam cargos relacionados ao estereótipo do gênero. Por exemplo, há muitas mulheres como diretoras de arte, ou responsáveis pela maquiagem e figurino, ou então em posições que embora tenham poder, estão relacionadas ao cuidado, como a produção executiva (NOGUEIRA, 2019, p. 38). Dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine) de 2011 a 2021 também mostram que os homens foram maioria todos esses anos em empregos formais no setor audiovisual (ANCINE, 2023, p. 9).

É importante ressaltar que a discussão sobre o papel da mulher atrás das câmeras pode ser associada ao processo de industrialização do cinema e não é só uma situação da América Latina. Cabe destacar que o cinema também passou por processos históricos e acompanhou o fluxo do capitalismo industrial e a intensificação das relações de trabalho, relacionada à exploração e às desigualdades. Não é possível afirmar que antes desse processo havia uma participação contundente das mulheres no cinema, mas nota-se que, nas décadas de 1970 e 1980, mulheres feministas começam a atrelar-se a produções de cinema, muitas vezes envolvidas em coletivos – meios alternativos de se comunicar (Ibid.).

Na América Latina, um dos primeiros filmes dirigidos por uma mulher que se tem registro é de 1930 – *O mistério do dominó preto*, de Cléo de Verberena. Contudo, foi apenas a partir dos anos de 1960 que houve uma mudança da participação das mulheres na vida cinematográfica e pública. Esse período foi marcado pela incorporação de muitas mulheres à universidade, pela chegada da pílula anticoncepcional, pela radicalização política e pelas primeiras manifestações da segunda onda do feminismo (TEDESCO, 2012, p. 99).

No final da década de 1960 e início da década de 1970, os movimentos sociais começaram a ganhar mais proporção e visibilidade na América Latina. Com isso, houve uma



aliança entre os feminismos e a luta pelo fim da ditadura em diversos países. Esse período é marcado pelo fortalecimento de cinemas novos na região, mas tem uma presença quase nula da participação de mulheres. Apesar de ser clara a opressão sofrida pelas mulheres contida nos regimes autoritários de diversos países da região, nenhum dos grupos que se voltava contra eles considerou as “questões da mulher” como uma bandeira prioritária (TEDESCO, 2012, p. 100).

Na década de 1970, o trabalho documental para promover mudança social foi impulsionado pela chegada de câmeras de vídeo compactas e relativamente mais baratas que as suas antecessoras. Ao contrário do filme, a fita de vídeo podia ser reutilizada e as câmeras precisavam de apenas uma pessoa para operá-las. Ainda que as novas tecnologias ficassem muito restritas aos Estados Unidos e países mais ricos, uma nova geração de pessoas usando o vídeo também nas ruas começou a aparecer (HARDING, 2001, p. 4).

Durante os períodos de repressão da ditadura militar, entre as décadas de 1960 e 1980, os cinemas realizados por mulheres contribuíram para expandir as possibilidades de vida na América Latina. Contudo, esse período também foi marcado pelos “cinemas novos” na região, em que realizadores, homens, buscavam uma ruptura com as formas e princípios dominantes, como narrativa, estética e produção. Esses cineastas também estavam comprometidos com fins políticos específicos, como a luta contra o imperialismo.

A maioria das cineastas mulheres também viveu e participou dos projetos políticos dessa época. Essas manifestações trouxeram novas maneiras de pensar, e algumas posições radicalmente feministas geraram impulsos criativos, como o caso de diretoras que lutaram por um cinema emancipador e político.

Filmes feitos por mulheres mostram que todas elas, quer tratem ou não de questões femininas, consciente ou inconscientemente, estão determinadas a enfrentar a reinvenção do papel da mulher na sociedade; talvez menos do que isso: ao abordar papéis femininos na dramaturgia cinematográfica; talvez mais do que isso: ao abordar a reinvenção da sociedade para transformar o papel das mulheres e dos homens<sup>32</sup>. (TORRES SAN MARTÍN, 2008, p. 112)

Esse momento foi essencial para se pensar em um cinema que reflete a colonização, em que as linguagens específicas dos países da América Latina passavam a se identificar cada vez mais com um cinema militante de intervenção política. Nesse período, as mulheres

---

<sup>32</sup> Tradução livre. Original: “Las películas hechas por mujeres muestran que todas ellas, ya sea que traten de cuestiones femeninas o no, consciente o inconscientemente, están empeñadas en abordar la reinención del papel de la mujer en la sociedad; tal vez menos que eso: en abordar los papeles femeninos en la dramaturgia del cine; tal vez más que eso: en abordar la reinención de la sociedad para transformar el papel de la mujer y del hombre”.

cineastas também realizaram filmes, mas tiveram que criar estratégias para lidar com a dupla opressão: primeiro, inseridas em um território extremamente masculino do cinema; segundo, por confrontar a repressão política e moral da ditadura militar.

Na fase de transição da década de 1980 para o final da década de 1990, as teorias de gênero ganhavam força e confirmava-se que a libertação é sempre um fato coletivo que engendra no sujeito novas formas de se ver em relação aos outros. Tais discussões não passaram despercebidas pelas diretoras da América latina, que forjaram um cinema de autoria feminina em contextos muito diversos e em diferentes situações sociais. Dois temas que aparecem em algumas produções são a questão do exílio ou da migração. As conquistas e lutas das mulheres em seus respectivos países, muito marcadas por razões políticas, são representadas no cinema (TORRES SAN MARTÍN, 2008, p. 119).

Em meados dos anos 2000, com o surgimento da plataforma de vídeo on-line, os processos de produção audiovisual passaram por mais transformações. Publicar vídeos e divulgá-los no ambiente digital passa a fazer parte do cotidiano das pessoas. As culturas alternativas de cinema começam a envolver não só profissionais com conhecimento técnico em tecnologia, comunicação e ativismo, como cresce o número de fotógrafas, cineastas amadoras, muitas vezes reunidas em coletivos, que passam a utilizar novas estratégias de produção e divulgação de filmes. Esse é o caso do Mujeres al Borde, que trabalha com a divulgação de filmes não só em festivais presenciais, mas também em plataformas on-line, como Youtube e Vimeo, e desde a pandemia começou a se articular para realizar festivais on-line.

Em relação às teorias do cinema feminista, apesar de suas bases epistemológicas eurocêntricas, o trabalho da pesquisadora Laura Mulvey (2006) é um dos pioneiros a fazer uma crítica sobre o patriarcado e o sexismo presentes no cinema, assim também como essas questões direcionam o olhar do espectador. Mulvey vai identificar que há um olhar masculino (*male gaze*) na produção cinematográfica, principalmente na Hollywood clássica, e uma consequente secundarização da subjetividade das mulheres. Dessa forma, as mulheres e seus corpos, nesse cinema *mainstream*, estariam, na maioria das vezes, sendo objetificadas e fetichizadas por e para o olhar masculino.

Mulvey (2006) irá trazer reflexões da psicanálise para pensar em como o desejo da mulher está subjugado à figura masculina e ao sujeito falocêntrico. À mulher parece sobrar o silêncio e a passividade. Contudo, ao considerar que o cinema é atravessado por mudanças políticas e estéticas, a autora aponta como estratégia uma produção de cinema feminista contraposto ao padrão da lógica capitalista, que impede as mulheres de tornarem-se sujeitos

ativos nas narrativas que as constituem, pois o conceito ideológico dominante é o do patriarcado (Ibid., p. 352).

Joan Scott (1995) vai questionar sobre como o gênero funciona nas relações sociais humanas e dá um sentido à organização e à percepção do conhecimento. Para isso, ela firma ser necessário considerar o gênero como categoria de análise. Um de seus argumentos principais é o de que o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder e um meio de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana. . Portanto, torna-se fundamental pensar como o gênero é representado nas obras cinematográficas quanto sobre quem faz essas obras.

Teresa de Lauretis (2019) vai discutir como a construção dos gêneros é tanto produto quanto processo de sua representação, transcorrendo em espaços simbólicos e materiais da cultura. Em seu conceito de “Tecnologias de Gênero”, de 1987, ela toma o gênero como produto para uma série de tecnologias sociais, como o cinema – uma tecnologia essencial para as práticas de subjetivação. “O gênero como o real; não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 2019, p. 127).

O cinema (e mais amplamente o audiovisual), portanto, reforça as representações dos gêneros, ao mesmo tempo que também abre espaços para apontar para emergências, para o que até então não era representável, principalmente no que toca os limites que cercam a divisão sexual “engendrada”. Assim como os discursos institucionais, o cinema contribui para a “construção” dos gêneros, no sentido de deter controle sobre seus significados sociais. Contudo, por produzir e veicular representações ligadas ao gênero, o cinema também apresenta os termos para demarcar novas construções, para além de discursos heteronormativos, cisgêneros e eurocêtricos (CAPIBARIBE LEITE, 2012, p. 38).

Assim, podemos citar brevemente algumas possibilidades oferecidas pela narrativas, estética e discurso no filme *La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género* (A mulher que fabricou um corpo para fugir do gênero, em tradução livre) produzido pelo Mujeres al Borde em 2011. No curta, há o uso de experiências estéticas com uma narrativa não linear, que mistura performance e entrevista, aos moldes de um documentário clássico. A fotografia mostra e evidencia o corpo nu de Michel, protagonista da história, que vai discutir questões enfrentadas por ser uma pessoa não-binária, fazer intervenções em seu corpo, ao mesmo tempo que utiliza hormônios e rejeita o binarismo de gênero.

Figuras 3 – Frame do filme *La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/65009220>>.

Nesse sentido, o filme reforça o que Teresa de Lauretis (2019) discute a respeito das transformações nas experiências “engendradas” em lógicas androcêntricas, em que o gênero e a sexualidade são (re)produzidos pelo discurso da sexualidade masculina. Dessa forma, a narrativa de Michel não é contra o masculino ou apenas retrata sua opressão – ela apresenta a sua própria experiência no mundo e se afirma como autônoma sobre as próprias escolhas.

Mas os termos para uma construção diferente de gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero, e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (LAURETIS, 2019, p. 145).

O ativismo do Mujeres al Borde, baseado no uso de ferramentas criativas, não só destaca o binarismo público/privado como procurou promover a mobilização de corpos, subjetividades e emoções individuais e coletivas (CABRERA, 2019, p. 520). A sua inscrição em linguagens desafiadoras e irônicas pode ser identificada por meio da criação de lugares simbólicos como a borda. “Esse lugar imaginado permite ao coletivo sustentar as suas apostas ao compreender-se a partir de um local comum de histórias não normativas e não legítimas

que ganham sentido e realidade a partir do discurso de estar na borda [...]” (AGREDO, 2011, p. 64)<sup>33</sup>.

Segundo Ana Lucía Ramírez e Laura Bonilla, se os modos de ver e os termos de visibilidade são organizados para nos submetermos ou para nos normalizarmos, chegamos à conclusão de que a nossa luta não é para nos tornarmos visíveis, mas para ir além do visível: deslumbrar o olhar hegemônico, corrompê-lo, poder ver-nos com os nossos próprios olhos, permanecer vivo (RAMÍREZ; BONILLA, 2022, p. 21).

### **2.3 O projeto audiovisual do Mujeres al Borde**

O projeto Al Borde Produções (2001) e posteriormente a Escola Audiovisual al Borde (2011) foram criados para subverter representações que invisibilizam e homogeneizam a experiência singular do que é ser dissidente de gênero e sexualidade, indagar sobre quais são os efeitos de sempre ser narrado por outras pessoas e que tipo de narrativas audiovisuais sobre gênero, amor e sexualidade foram invisibilizadas pelas narrativas hegemônicas (RAMÍREZ, 2023, p. 142).

Segundo Ana Lucia Ramírez (Id., p. 143), esse tipo de produção tem ausência de financiamento e de espaços para a produção, promoção, distribuição e exibição. E isso fica ainda mais difícil quando os filmes são produzidos por equipes que privilegiam a diversidade de gênero e a participação de pessoas trans, principalmente em contextos de produção “não profissionais”, como setores cinematográficos comunitários ou ativistas.

Para os pequenos cinemas que também são cinema comunitário, as práticas colaborativas são relevantes em diversas áreas: no campo epistemológico, pois privilegiamos formas alternativas e diversas de produção de conhecimento. Na arena política, criticamos as estruturas que moldam a sociedade e as representações hegemônicas que perpetuam e reproduzem a opressão. Na dimensão afetiva, fortalecemos os vínculos comunitários que nos sustentam. E no campo ativista buscamos ampliar a capacidade de agência em nossas comunidades, provocando mudanças nas realidades simbólica, social e sexual (Ibid.)<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Tradução livre. Original: “Este lugar imaginado le permite al colectivo sustentar sus apuestas al comprenderse desde un sitio común de historias no normativas y no legítimas, que cobran sentido y realidad desde el discurso del borde [...]”.

<sup>34</sup> Tradução livre. Original: “For small cinemas that are also community cinema, collaborative practices are relevant in several areas: in the epistemological field, as we favor alternative and diverse forms of knowledge production. In the political arena, we critique the structures that shape society and the hegemonic representations that perpetuate and reproduce oppression. In the affective dimension, we strengthen the community bonds that

A Escola Audiovisual Al Borde realiza um cinema comunitário a partir dos limites do gênero e da sexualidade se preocupando em decolonizar o enquadramento, na medida em que os corpos que contam as suas histórias e olham pelo do visor da câmara estão ativamente a decolonizar o desejo como prática cotidiana. Como observam Nelson Maldonado-Torres e Freya Schiwy (2009, p. 18 apud RAMÍREZ, 2023, p. 143) o giro decolonial convida-nos a “[mudar] os termos e não apenas o conteúdo da conversa. Pensar a partir de categorias de pensamento negadas [...] pensar na materialidade de outros lugares, de outras memórias, de outros corpos”.

Em 2004, o *Mujeres al Borde* produziu outro curta-metragem chamado *¿A qué juega Barbie?* (Do que a Barbie brinca?, em tradução livre para o português). A intenção do projeto foi falar da boneca mais estereotipada da história por meio das experiências de Ana Lucía e Claudia em suas infâncias. A inspiração pessoal de cada uma com as brincadeiras infantis entrelaçou-se com suas intenções políticas, com um filme que tem um discurso que procura desestabilizar a naturalização da feminilidade e da masculinidade (AGREDO, 2011, p. 60).

Figuras 4 – Frame do filme –*¿A qué juega Barbie?*



Fonte: Reproduzido de <<https://www.youtube.com/watch?v=jXhLDud5kX4>>.

---

sustain us. And in the activist field, we seek to expand the capacity for agency in our communities, provoking changes in the symbolic, social and sexual realities”.

A história começa a partir do encontro entre duas Barbies, uma loira e uma morena. A Barbie loira é a personagem que constantemente questiona símbolos, sexualidade, religião e violência de gênero. A Barbie morena, por sua vez, simboliza a transgressão da norma, dos pensamentos “tradicionais” às práticas revolucionárias. Nas história, as Barbies são atacadas por bonecos masculinos e conseguem superar essa violência de gênero ao escaparem juntas, denunciando a violência contra as mulheres.

¿*A qué juega Barbie?* é uma das obras do coletivo que mais enfatiza o discurso desestabilizador ao propor um elemento estereotipado e representativo da feminilidade, da infância e da heterossexualidade, como a Barbie, e transformá-lo em uma história entre duas mulheres que também superam conflitos como a violência de gênero e projetam a solidariedade feminina (AGREDO, 2011, p. 64).

Em relação às reflexões de Lauretis (2019), é possível concluir que o cinema pode utilizar de suas tecnologias tanto para reforçar determinadas representações quanto para subvertê-las e também em seu papel na contestação dos “regimes de poder que autorizam a morte de pessoas dissidentes de gênero” (MALFRAN; NÚÑEZ; LAGO, 2021, p. 101).

## **2.4 A Escuela Audiovisual al Borde**

Para o *Mujeres al Borde*, a ideia de fazer documentários nasce com a intenção de visualizar histórias onde suas protagonistas são exemplos de autonomia diante de seus corpos, desejos e sua sexualidade. Suas produções e histórias buscam interpelar quem assiste aos filmes por meio da desnaturalização do sistema patriarcal e heteronormativo ao também reivindicar a experiência pessoal como um desafio político e coletivo (AGREDO, 2011, p. 37).

Em meados dos anos 2000, as discussões sobre a emergência de políticas públicas LGBTQIA+ começaram a aumentar em Bogotá, o que fez com que ativistas de gênero e sexualidade fossem trabalhar no setor público para ocupar espaços políticos. Com essas discussões em voga, a ideia de criar a *Escuela* surge primeiramente pela percepção de haver uma ausência de sujeitos “dissidentes” no âmbito da representação e situações políticas. Outros fatores mencionados estão relacionados à pouca participação de produções locais em festivais internacionais e outras ausências sobre produção audiovisual, como pouca pesquisa e formação (CABRERA, 2019, p. 519).

A decisão de fazer documentários autobiográficos<sup>35</sup> também decorre da necessidade de que as protagonistas narrem as suas próprias histórias, que são frequentemente contadas por outras pessoas, silenciadas ou colocam essas pessoas sempre no papel de vítimas. Para participar da Escuela Audiovisual, o critério principal é que o/a participante seja ativista e tenha disponibilidade e interesse para aprender a linguagem audiovisual. Isso gera intercâmbios e conexões entre ativistas localizados em diferentes lugares do continente, bem como uma variedade de público, promovendo um ativismo transnacional (CABRERA, 2019, p. 521)<sup>36</sup>.

Segundo Ana Lucía Ramírez (2023, p. 138), que também participou da criação da Escuela, um dos objetivos da iniciativa é incentivar a realização de documentários autobiográficos na Colômbia e em toda a América do Sul. As histórias contadas desafiam as narrativas dominantes de gênero e sexualidade que historicamente operaram como mecanismos de conhecimento, poder e prazer, com o objetivo de controlar os corpos, as sexualidades, os laços afetivos e as identidades de gênero.

É precisamente por isso que o documentário autobiográfico é o gênero audiovisual da Escuela Audiovisual Al Borde. Promove a curiosidade interior e presta-se à experimentação narrativa com o material escorregadio que são as nossas próprias memórias, que legitimam a voz, a imagem e as emoções do/a cineasta sem necessitar de intermediários ou autorizações prévias. E para aqueles/as de nós que foram continuamente invalidados, essa é uma experiência extraordinária (RAMIREZ, 2023, p. 149)<sup>37</sup>.

A escola de audiovisual, nomeada Escuela Audiovisual al Borde, teve início em 2011 e funciona com cursos curtos em que os/as participantes escrevem e dirigem seu próprio documentário e colaboram com a produção dos/as demais. Sua particularidade está no interesse por amplas representações e na atenção à intersecção de diversos marcadores sociais e das diferentes formas de dominação, “para que as pessoas possam gerar propostas

---

<sup>35</sup> De acordo com a classificação de Bill Nichols (2010) sobre documentários, a que mais se aproxima do filme autobiográfico é o documentário performático, que apresenta tom autobiográfico e dá mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória.

<sup>36</sup> A participação nas edições da escola acontece por meio de convites e de indicação das outras organizações e grupos com quem o Mujeres al Borde esteja trabalhando.

<sup>37</sup> Tradução livre. Original: “This is precisely why the autobiographical documentary is the audiovisual genre of the Escuela Audiovisual Al Borde. It promotes inner curiosity and lends itself to narrative experimentation with that slippery material that is our own memories, which legitimize the voice, image and emotions of the filmmaker without requiring intermediaries or prior authorizations. And for those of us who have been continuously invalidated, this is an extraordinary experience”.



alternativas aos sistemas de dominação que existem” (RAMÍREZ apud CABRERA, 2019, p. 518)<sup>38</sup>.

Para a criação dos filmes, cada participante dirige e roteiriza sua obra, mas também tem um papel no documentário das outras pessoas do grupo, já que a Escuela propicia a lógica coletiva da produção audiovisual. O processo de escrita do argumento e a filmagem, bem como a sua apresentação pública, deriva não só do conteúdo dos documentários como de toda a experiência de fazer o filme, compartilhar suas impressões, debater os diferentes públicos.

Este formato de oficina colaborativa da Escuela Audiovisual al Borde abre, em suma, um espaço onde se articulam relações íntimas atravessadas por histórias comuns, exclusões e medos partilhados, e onde se revalorizam formas de conhecimento marginais e subordinadas e se tornam visíveis universos particulares por onde transitam essas pessoas (CABRERA, 2019, p. 522)<sup>39</sup>.

A produção audiovisual do grupo se assemelha ao cinema feminista no sentido de assumir uma postura política que tem como objetivo modificar a ordem das coisas para lutar por direitos (TORRES SAN MARTÍN, 2008, p. 108). Por um lado, o *Mujeres al Borde* se engaja em uma busca por formas de ver e objetos de representação que não têm lugar no cinema convencional e, por outro, cria as condições de possibilidade para tornar visíveis os sujeitos sociais marginalizados. Os documentários da Escuela permitem assim que certos sujeitos tenham acesso à autorrepresentação, embora, talvez mais importante, eles permitem o acesso a outros tipos de relações e formas de desejo (CABRERA, 2016, p. 199).

Da mesma forma, os intercâmbios gerados pela Escuela criam vínculos transnacionais em que histórias de dissidência são compartilhadas além-fronteiras (ANZALDÚA, 2019), criando consciência sobre as histórias e certas condições dos países da região, muitas vezes desconhecidas. A produção audiovisual do *Mujeres al Borde* reconhece e apropria-se de lugares dissidentes e os transforma em espaços flexíveis para as transições de gêneros, identidades, desejos e prazeres. Isso é fundamental para um ativismo local, pois é a própria consciência que mobiliza as pessoas excluídas na busca por espaços alternativos de transformação (CABRERA, 2019, p. 523).

A comunicação e a informação que fluem por meio das produções audiovisuais populares permitem que as comunidades reforcem a sua identidade. A forma de criar é

---

<sup>38</sup> Tradução livre. Original: “para que las personas podamos generar propuestas alternativas a los sistemas de dominación que existen”.

<sup>39</sup> Tradução livre. Original: “Este formato de taller colaborativo de la Escuela Audiovisual al Borde abre, en suma, un espacio donde se articulan relaciones de intimidad atravesadas por historias comunes, exclusiones y miedos compartidos, y donde se revaloran formas marginales, subordinadas de conocimiento y se visibilizan los particulares universos por los que transitan estxs sujetxs”.

também um exercício cooperativo em que as competências e o conhecimento de várias pessoas convergem no mesmo interesse: comunicar e informar a sua comunidade sobre o que outros meios de comunicação ignoram ou discriminam (VÁSQUES, 2017, p. 12).

Nesse contexto, as pessoas que participam da Escuela criam e produzem histórias que questionam epistemologicamente as formas tradicionais do cinema e da política, evidenciando a resistência em serem enquadrados em lógicas exclusivas das suas histórias pessoais. Especificamente, o gênero documentário tem sido o gênero cinematográfico por excelência de denúncia, testemunho e questionamento.

Documentários são um campo estratégico para construções narrativas, em que são aplicadas cargas efetivas, experiências, imaginação, dentre outros aspectos que podem representar o mundo histórico de quem os realiza. Esse tipo de produção não adota um conjunto fixo ou definido de técnicas, mas pode apresentar determinada representação do mundo, uma visão que talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo representados nela nos sejam familiares (NICHOLS, 2010, p. 72).

Assim, encontramos nas produções audiovisuais da Escola elementos testemunhais, autobiográficos e temas que partem da experiência subjetiva para problematizar aspectos sociais e políticos – uma dinâmica que se preocupa mais com os efeitos e impacto do que com seus argumentos formais. Para o coletivo, a geração de círculos de confiança é estratégica, o que faz do trabalho subjetivo sua ferramenta de transformação individual e coletiva. Esses círculos de confiança funcionam justamente para que o processo de criação artística se concretize no seu objetivo maior, que é quebrar os medos impostos pelo sistema patriarcal e heteronormativo, como sentimentos de vergonha e medo da violência (Ibid., p. 65).

#### **2.4.1 As edições da Escuela**

A Escuela Audiovisual vai além da esfera criativa para formar ativistas e divulgar os seus trabalhos, graças à participação do coletivo em festivais de cinema e outros eventos. A iniciativa atravessa fronteiras, ajuda a construir vínculos, parcerias e gera trocas que são ao mesmo tempo emocionais, culturais e organizacionais – impulsionadas pela memória e fundamentadas nos desejos de ativistas de vários países (CABRERA, 2016, p. 196).

A metodologia pedagógica foi construída usando como referência a experiência de Ana Lucia Ramírez com a produção do filme *Bajo la piel* (2002) em que ela trabalhou suas memórias. Com isso, a ideia de fazer documentários autobiográficos partiu da perspectiva de

trabalhar metáforas visuais e sonoras, experimentar narrativas, tons e ritmos que pudessem contar histórias de não ficção narradas com as próprias vozes das personagens principais.

A ideia seguinte foi pensar em filmes que pudessem responder à seguinte pergunta: “se fazemos filmes por, sobre e para nós, que histórias decidimos contar?” (RAMÍREZ, 2023, p. 150)<sup>40</sup>. Para isso, foram idealizadas pedagogias para incentivar as/os/es participantes a brincar com as formas e misturas que a autobiografia pode assumir no audiovisual. Isso inclui ensaios, pesquisas em arquivos, depoimentos, encenações ficcionais, observação direta e ações que intervêm na realidade. “E tudo isso catalisa efeitos imprevisíveis que muitas vezes extrapolam o âmbito do cinema para concretizar uma linguagem mais próxima do poético e do experimental, como possíveis recursos para narrar universos íntimos” (Ibid.)<sup>41</sup>.

A primeira edição da Escuela aconteceu em 2011, primeiro em Bogotá e alguns meses depois, em Santiago, no Chile. Uma equipe de coordenação escolheu as participantes, em sua maioria ativistas. Durante as oficinas, que duraram dois meses, cada uma delas escreveu e dirigiu seu próprio documentário autobiográfico e colaborou com as demais como parte da equipe técnica. O resultado foram sete curtas-metragens que estrearam no *XII Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe* (CABRERA, 2019, p. 520).

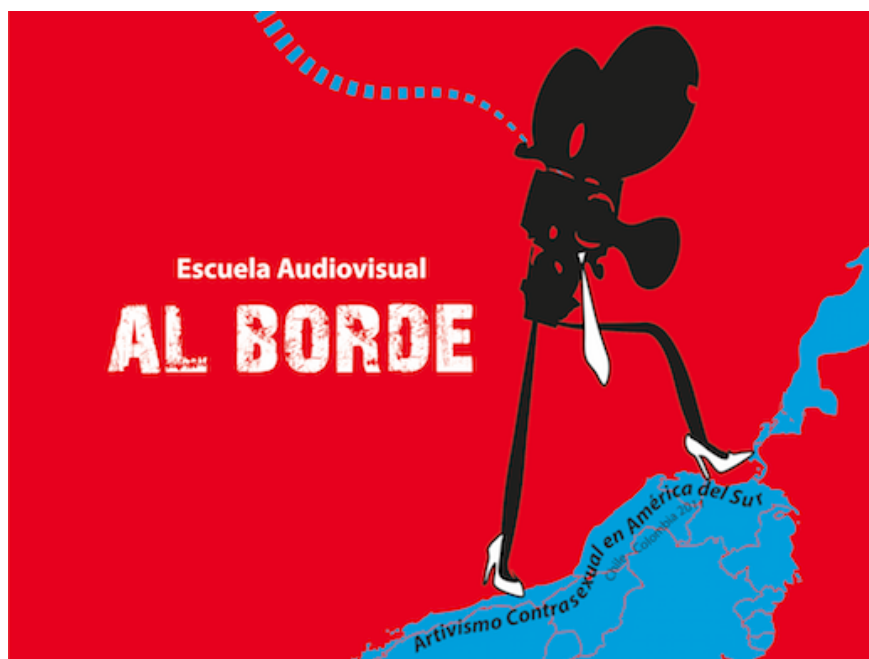
A segunda edição da Escuela aconteceu também em 2011, de agosto a setembro, em Santiago, no Chile. Foram produzidos quatro curtas-documentários utilizando narrativas pessoais tendo como base o cinema comunitário, a educação popular e o ativismo contrasexual (MUJERES AL BORDE, 2023).

---

<sup>40</sup> Tradução livre. Original: “if we make films by, about and for us, what stories do we decide to tell?”.

<sup>41</sup> Tradução livre. Original: “And all of this catalyzes unpredictable effects that often go beyond the realm of cinema, to realize a language closer to the poetic and the experimental, as possible resources to narrate intimate universes”.

Figuras 5 – Primeiro catálogo da Escuela Audiovisual



Fonte: Reproduzido de <<https://mujeresalborde.org/creacion/escuela-audiovisual-al-borde-2011/>>.

Em todas as edições, o Mujeres al Borde providencia um catálogo, que está disponível on-line<sup>42</sup>, com uma memória do que foi o encontro. No material, são disponibilizadas informações sobre as pessoas participantes, qual foi a duração das atividades, sinopse dos filmes e, a depender, um pouco do contexto do país ou localidade onde foi realizada a Escuela. Acima está a capa do primeiro catálogo (figura 5), feito para as atividades que aconteceram no Bogotá e no Chile, na primeira edição da Escuela.

A terceira edição da Escuela aconteceu em Assunção, no Paraguai, entre novembro e dezembro de 2012, em um espaço cultural feminista chamado Aireana, em que quatro ativistas se reuniram para produzir os filmes. Em junho do mesmo ano, o Paraguai sofreu um golpe de Estado que impôs um governo antidemocrático<sup>43</sup>. E por isso, segundo o coletivo (MUJERES AL BORDE, 2023), se fez mais necessário ainda narrar histórias de resistência e de corpos dissidentes.

Em 2014, aconteceu a quarta edição da Escuela aconteceu em La Plata, na Argentina. Na ocasião, também foram realizados quatro curtas-metragens documentais que tiveram como principais temas a crítica ao patriarcado, as corporalidades hegemônicas e questionamentos à

<sup>42</sup> Disponível aqui: <<https://mujeresalborde.org/programa/al-borde-producciones/>>. Acesso em 16 nov. 2023.

<sup>43</sup> Em um julgamento instaurado pelo congresso do Paraguai, em 2012, o presidente Fernando Lugo foi afastado do cargo. Mais informação aqui: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/06/25/saiba-como-foi-o-golpe-do-paraguai-de-2012>>.

binariedade de gênero. Os filmes dessa edição foram selecionados em mais de 20 festivais da América e Europa e projetados em múltiplos espaços comunitários, ativistas e acadêmicos (MUJERES AL BORDE, 2023).

Em novembro e dezembro de 2015, aconteceu a quinta edição da Escuela, dessa vez em Quito e Guayaquil, no Equador. O processo metodológico e experiencial da edição foi influenciado pela participação do coletivo no encontro *Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe*, onde foi possível aprofundar a conexão e aposta do coletivo na educação popular e na realização audiovisual como ação coletiva, corporal e política (MUJERES AL BORDE, 2023).

Entre 2016 e 2017, a Escuela promoveu uma edição diferente do que estava fazendo até então. Foram convocadas nove participantes das edições anteriores para participar de um acampamento audiovisual, onde se dedicaram a estudar sobre cinema comunitário e animação com foco na técnica de *stop motion*. O processo vinculou metodologias de educação popular do coletivo juntamente à pedagogia do grupo Taller Ambulante de Formación Audiovisual (TAFÁ), que tem experiência de cinema de animação comunitária com comunidades andinas e amazônicas (MUJERES AL BORDE, 2023). O resultado das atividades foram dois curtas-metragens de animação, *Pajaré* e *Cromasomos*, que tratam sobre dissidência de gênero e sexualidade.

Figuras 6 – Material promocional da edição de animação da Escuela Audiovisual



Fonte: Reproduzido de

<<https://mujeresalborde.org/programa/al-borde-producciones/aniamando-escuela-audiovisual-2-0/>>.

A sétima edição da Escuela, e última até o momento, aconteceu em Cali, na Colômbia. Participaram do encontro três ativistas envolvidas em movimentos sociais antirracistas,

feministas, sindicalistas e em defesa do meio ambiente. A edição também serviu para que as participantes refletissem sobre o assassinato de ativistas em diferentes regiões do país que estavam sendo assassinados/as ou ameaçados/as por serem referentes comunitários/as e lutarem por mudanças sociais. Na ocasião, líderes sociais haviam sido assassinados e a terceira noite de atividade da Escuela coincidiu com o chamado Velatón Nacional, que é uma homenagem massiva feita a pessoas falecidas (MUJERES AL BORDE, 2023).

Em todas as edições das Escuelas, há um envolvimento das participantes com os filmes das demais, além de uma troca de aprendizado e revezamento de posições, para que todas as pessoas possam se envolver nos diferentes processos que envolvem a produção do filme. Abaixo, por exemplo, é possível ver uma fotografia com participantes da sétima edição junto à família de Pol, personagem de um dos filmes analisados.

Figuras 7 – Material promocional da 7ª edição da Escuela Audiovisual



Fonte: Reproduzido de <<https://mujeresalborde.org/programa/al-borde-producciones/>>.

### 3 METODOLOGIAS E ANÁLISES

Neste capítulo, apresentaremos a metodologia da Análise crítica da Narrativa (MOTTA, 2013) utilizada para a análise dos filmes, além das motivações que nos fizeram optar por ela. Após detalhamento da proposta desse tipo de análise e de como ela será estruturada, partiremos para a análise de cada filme.

#### 3.1. Análise da narrativa

Quando narramos algo, estamos produzindo e constituindo nossos valores, crenças, nossos mitos pessoais e coletivos. A compreensão que temos do mundo e de nós mesmos/as está relacionada à forma como percebemos as narrativas que cercam nossas vidas. Portanto, para a metodologia desta pesquisa, propomos o uso da “Análise crítica da narrativa”, a partir do livro homônimo do professor e pesquisador Luiz Gonzaga Motta (2013), com o objetivo de analisar como as histórias produzidas na Escuela Audiovisual são narradas e quais os sentidos elas pretendem construir.

Narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, trans-histórica, pancultural. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações. Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando. Construimos nossa biografia e nossa identidade pessoal narrando. Nossas vidas são acontecimentos narrativos. O acontecer humano é uma sucessão temporal e causal. Vivemos as nossas relações conosco mesmos e com os outros narrando. Nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados (Ibid., p. 17).

Criar novas narrativas sobre si e sobre as/os outras/os é a proposta da Escuela, portanto, para começar a estruturar a forma como essas histórias são contadas, a análise da narrativa indicada por Motta servirá para investigar as intenções e valores das/os narradoras/os e possibilitar a interpretação da negociação de sentidos.

A lógica narrativa é o agrupamento de unidades que se coesionam sintaticamente ao serem articuladas em sequências e intrigas dramáticas. [...] Organizadas narrativamente, as intrigas produzem significados, interpretações da realidade, proporcionam inteligibilidade à natureza e às relações humanas. (MOTTA, 2013, p. 81)

Um dos interesses dessa metodologia está em perceber como os indivíduos, por meio da comunicação, visam a “tornar familiar o que antes não era familiar” (MOTTA, 2013, p. 56), a partir do momento que trazem narrativas sobre corpos e sexualidades dissidentes.

Portanto, os procedimentos pretendem compreender criticamente a performance do/a narrador/a a partir de sua subjetividade.

A opção pela Análise Crítica da Narrativa deu-se por acompanhar outros trabalhos que utilizaram essa metodologia para investigar narrativas em documentários, estudo de telejornais, podcasts e até mesmo filmes de ficção (JÚLIO, 2008; FERNANDES, 2019; OLIVEIRA; SANTOS; CARVALHO, 2019). Motta (2005) fala da narrativa não apenas como uma representação da realidade, mas como ferramenta discursiva capaz de exercer poder. “O discurso narrativo literário, histórico, jornalístico, científico, jurídico, publicitário e outros participam dos jogos de linguagem, todos realizam ações e performances sócio-culturais, não são só relatos representativos” (MOTTA, p. 3) .

Segundo Motta (2013), a Análise Crítica da Narrativa observa como as pessoas compreendem, representam e constituem argumentativamente o mundo por meio de atos de fala narrativos intersubjetivos. Observa, enfim, de que maneira as pessoas apreendem, conceituam e refazem continuamente a realidade a partir de inúmeros tipos de representações sociais. Nessa perspectiva, o discurso narrativo opera como um sistema de significações culturais e políticas, mediante o qual os significados são constituídos e as pessoas representam e compreendem a realidade em contexto (Ibid., p. 125).

Cada análise da comunicação narrativa segue um caminho próprio e individual e, de acordo com Motta (2013), “na prática narrativa corriqueira, os indivíduos não percebem essa divisão, não há hierarquia entre as três instâncias, elas ocorrem de forma superposta uma às outras e o sentido é deduzido de forma intuitiva, unitária e pressuposta” (Ibid., p. 133). As três instâncias do discurso narrativo sugeridas são as seguintes: 1) plano de expressão, em que se avalia a linguagem ou o discurso, se observa os planos de enquadramento escolhidos, os movimentos de câmera e outros recursos visuais utilizados, etc.; 2) plano da estória<sup>44</sup>, ou conteúdo, em que se avalia como as cenas se encaixam e são montadas para compor o enredo, dentre outros aspectos; 3) plano da metanarrativa, ou tema de fundo, em que são analisados os motivos de fundo ético ou moral que integram as ações da estória.

Dados os planos, Motta discute sobre qual o/a analista deve privilegiar. Segundo ele, a análise pode se situar nos três planos simultaneamente, ainda que o plano de estória tenha mais prioridade nesse tipo de análise. O plano da expressão é interdependente do plano da

---

<sup>44</sup> Utilizaremos a palavra “estória” quando fizermos referência à obra *Análise Crítica da Narrativa* (MOTTA, 2013), seguindo a grafia empregada pelo autor. Para as demais partes deste trabalho, utilizaremos a palavra “história” para nos referir tanto às narrativas ficcionais quanto factuais por entender que, de acordo com as regras gramaticais vigentes, não é mais necessário distinguir os termos.



estória e as metanarrativas vão projetar-se ao longo da análise, tendo mais nitidez ao final do processo analítico.

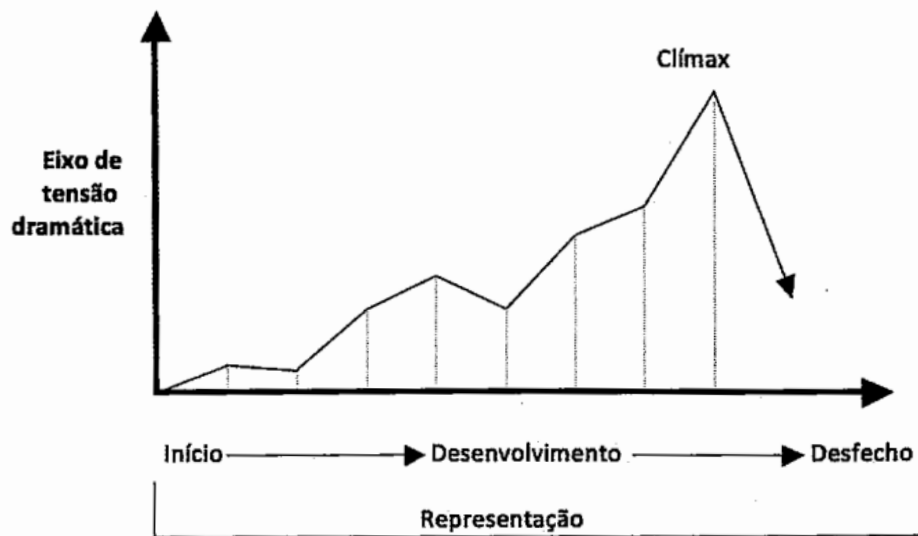
Portanto, Motta (2013, p. 139) sugere sete movimentos que permitem fazer o estudo da narrativa de forma empírica e identificar esses planos. No primeiro movimento, será preciso determinar o início, o desenvolvimento e o final do enredo, caso isso não esteja manifesto, o que muitas vezes não está. É preciso descobrir como se encadeiam as ações ao longo do percurso da estória narrada, como se conectam os microeventos em sequências e como se relacionam ao enredo integral. Embora se pareça com uma sinopse, esse enredo construído na análise poderá atribuir novas significações e complexidades ao objeto de análise.

Os roteiristas chamam esse resumo de *storyline*. Uma espécie de sinopse do enredo, destacando os pontos de virada, episódios, conflitos, papéis de cada personagem e tudo que parece relevante na configuração da intriga. Só que roteirista costuma fazer essa sinopse antes de a estória ser produzida com o objetivo de vendê-la aos patrocinadores. Ou como um argumento para dar forma à massa de estória, fornecer uma referência e apresentá-la aos produtores. Já o analista deve fazê-la quando a estória já foi contada, como um passo metodológico a fim de obter um grau de controle maior sobre o conjunto do enredo e distinguir com clareza como se entrelaçam os planos da enunciação narrativa (Ibid., p. 145).

A seguir, como segundo movimento, será preciso compreender os recursos da narrativa, identificar os pontos de virada e as inflexões que demarcam os episódios até o seu desfecho. Esse procedimento pode desvelar a estratégia do/a narrador/a com o objetivo de produzir os efeitos pretendidos. As sequências, encadeamentos, ênfases, suspenses, etc., passam a ser compreendidos como táticas argumentativas de quem narra a estória.

Motta apresenta a estrutura narrativa de contos tradicionais, em que a tensão costuma ser mínima nos segmentos iniciais, culminando no clímax, já próximo de um desfecho:

Figura 8 – Eixo de desenvolvimento de narrativa



Fonte: Motta (2013)

No terceiro movimento, observa-se os episódios da narrativa, pois podem revelar como o narrador dispõe estrategicamente personagens, incidentes, conflitos, tensões, fracassos e conquistas (Ibid., p. 160). Aqui se observa o/a personagem que protagoniza uma cena, o espaço em que se desenrolam as dominantes temáticas, etc.

No quarto movimento é quando o/a analista poderá identificar de maneira mais consistente a essência dos significados de uma narrativa e deduzir as artimanhas e os estratagemas discursivos que o/a narrador usa de forma consciente ou não. O conflito dramático é explorado de forma mais detalhada. “Neste plano, o conflito vai abrindo espaço para novas ações e sequências que serão sucessivamente narradas, prolongando e mantendo a narrativa viva ou encerrando-a” (Ibid., p. 170). É por meio dos conflitos relatados como incidentes, transgressões e rupturas, por exemplo, que o/a narrador/a faz girar uma narrativa.

No quinto movimento serão abordados/as mais profundamente os/as personagens que realizam os enfrentamentos. “Muitas análises da narrativa concentram-se predominantemente na observação das personagens, sua construção ou caracterização, seu dinamismo funcional, seu discurso próprio, etc.” (Ibid., p. 175). Em determinadas histórias, o/a personagem torna-se quase o papel-temático de todos os conflitos narrados. A análise de personagem pode trazer desafios ao abordar a relação entre a realidade histórica fática e a sua representação discursiva, principalmente quando esse/a personagem tem um/a correspondente na vida real.

Até onde ocorre uma reprodução fiel da pessoa e onde começa uma invenção, ou construção, sobre essa pessoa pode ser um limite tênue de discernir.

No sexto movimento é necessário verificar as estratégias argumentativas e as pistas no texto que identificam as intenções do/a narrador/a e o jogo de poder, como os efeitos estéticos usados. As narrativas realistas utilizam uma linguagem que faz a história se vincular aos fatos do mundo real, mas criam constantemente efeitos catárticos, como na ficção. Motta (Id., p. 196) afirma que a identificação de marcas na narrativa que identificam a estratégia do/a narrador/a é o coração de uma análise pragmática e, portanto, deve ser conduzida o tempo todo, em diferentes etapas da investigação.

E quando se fala em documentários, como é o caso dos filmes que serão analisados, a principal estratégia é provocar o efeito do real. Uma das tarefas principais de quem analisa é identificar quais as estratégias do/a narrador/a para produzir esses efeitos. Pode-se perguntar: “Quais recursos, propriedades, qualidades do filme dão uma perspectiva para objetos, pessoas e situações e as fazem parecer reais?”.

No sétimo movimento serão analisados os sentidos potenciais da obra, o plano de estrutura de fundo onde é possível recuperar e perceber as questões culturais ou ideológicas presentes em uma obra.

Os conflitos que configuram a intriga e as ações das personagens são manifestações de superfície de outros conflitos ainda mais profundos, latentes em todo discurso narrativo, embora analiticamente necessitemos compreender primeiro os conflitos de superfície das histórias para chegar aos mais profundos (Ibid., p. 205).

Com esse movimento, pode-se alcançar o nível das significações mais profundas, do plano moral, ético e simbólico, revelando metanarrativas culturais. Portanto, para esta pesquisa, por meio dessas análises será possível não só identificar as intenções narrativas das protagonistas, como relacionar e identificar características de suas narrativas com as teorias decoloniais e feministas estudadas, a fim de investigar os aspectos políticos desses trabalhos. Como destacado por Motta (2013, p. 207), a interpretação não se esgota na identificação de várias camadas ou instâncias da narrativa, mas revela de que maneira ela poderá provocar mudança no/a espectador/a.

Abaixo, foi feito um quadro-resumo do que será analisado nos curtas-documentários, a partir da proposta de Motta:

<b>Os sete movimentos elencados por Motta</b>	<b>Efeitos de sentido</b>
<b>1º movimento: compreender a intriga como síntese heterogênea</b>	Identificação do enredo, conflitos, revelações e pontos de virada ou de ataque colocados pelo/a narrador/a e que podem mudar o sentido da estória.
<b>2º movimento: compreender a lógica do paradigma narrativo</b>	Intenções narrativas do/a narrador/a para gerar determinados sentidos e/ou convencer quem assiste de algo. Aqui são avaliadas a articulação do/a narrador/a para criar as tensões e pontos de clímax.
<b>3º movimento: deixar surgirem novos episódios</b>	Identificação da temática dominante do filme. Aqui é importante perceber a escolha dos enquadramentos, os pontos de vista e as perspectivas do narrador, o conflito principal no qual a estória se constrói e as situações que surgem na sequência.
<b>4º movimento: permitir ao conflito dramático se revelar</b>	Identificar de maneira mais consistente a essência dos significados de uma narrativa e identificar os conflitos.
<b>5º movimento: personagem</b>	A compreensão do papel de cada personagem e suas características.
<b>6º movimento: estratégias argumentativas</b>	Este ponto aborda de que forma a narrativa organiza o real e convence o destinatário de que o que está sendo relatado é verdade. É possível também diferenciar as narrativas realistas das ficcionais e como os efeitos do real vão estar presente na estória, assim como as estratégias de produção de efeitos estéticos.
<b>7º movimento: permitir às metanarrativas aflorarem</b>	Distinguir o fundo moral ou ético no qual a narrativa se desenrola. É nesta etapa que deve ser analisado como ocorre a disputa de poder entre as vozes do narrador e dos próprios personagens. É nesta etapa que deve ser analisado como ocorre a disputa de poder entre as vozes do narrador e dos próprios personagens.

A proposta da pesquisa é analisar um curta-documentário de cada uma das seis edições já realizadas<sup>45</sup> da Escuela Audiovisual Al Borde: Bogotá (Colômbia), 2011; Santiago (Chile), 2011; Assunção (Paraguai), 2012; La Plata (Argentina), 2015; Quito e Guayaquil (Equador), 2015 e Cali (Colômbia), 2018.

<sup>45</sup> A Escuela Audiovisual já teve ao todo sete edições. Contudo, uma delas foi um evento específico, realizado com integrantes de turmas passadas, em que foram produzidos dois curtas-metragens em animação. Como foram realizadas produções que utilizam outra técnica, essa edição não entrará na análise.

Os filmes que serão analisados foram pré-selecionados por estarem disponíveis on-line e por abordarem de forma mais enfática temas importantes para o projeto, como sexualidade, violência de gênero, participação política e feminismo na América Latina: *El despertar a una realidad multicolor* (2011), *Loka, Loka, Loka* (2011), *Mentiras que dan alas* (2012), *Nómade* (2014), *Ellas las que me habitan* (2016) e *Porque me quieren* (2019). A seguir, são apresentadas as análises seguindo a ordem cronológica de quando os filmes foram produzidos, começando pela edição mais antiga da Escuela.

### **3.2 El despertar a una realidad multicolor**

O filme *El despertar a una realidad multicolor* foi feito em agosto de 2011, em Bogotá, na Colômbia. Essa foi a primeira edição da escola e reuniu ativistas que já tinham feito parte da “Escuela comunitaria Queer Teatro las Aficionadas” do Mujeres al Borde. Durante um mês, foram feitos três documentários autobiográficos: *¿Quién me dice qué es el amor?*, de Paula Sánchez, *Transformer*, de Andrés David Castañeda (Muñeka), e *El despertar a una realidad multicolor*, de Andrea Sarta.

#### **3.2.1 Enredo e pontos de virada**

*El despertar a una realidad multicolor* começa na casa de Andrea, roteirista e diretora do filme. Na ocasião, ela está preparando uma refeição junto com sua família e vai questionar sua avó, mãe e irmã o que acham sobre ela gostar de mulheres. Esse é o primeiro ponto de virada do filme, que vai se estender no diálogo entre elas. Andrea pede desculpa para a família, porque diz que havia colocado uma barreira para não contar sobre sua vida pessoal, mas que são parte de sua vida.

Na cena seguinte, sozinha, ela conta sobre 2003, quando tinha 14 anos e namorou Carlos, um homem dez anos mais velho que ela. Tudo acabou quando ele a agrediu. A primeira vez foi porque ela não queria ter relações sexuais com ele. Ela conta sobre tê-lo perdoado naquele primeiro momento, porque se sentia sozinha e insegura. Na segunda vez, ela já não queria estar com ele e entendeu que não poderia reprimir sua sexualidade. Esse é o terceiro ponto de virada, porque Andrea resolveu se livrar do relacionamento e refletir sobre o que sentia. “Aí eu entendi que você não precisa de alguém para curar suas feridas, seus medos e inseguranças”<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Tradução livre. Original: “Ahí comprendí que tú no necesitas de alguien para curar tus heridas, tus miedos e inseguridades”.

Após isso, Andrea conta que se sentia muito chateada, diferente e sozinha, porque não se aceitava. O próximo ponto de virada do filme acontece quando ela sobre ter começado a frequentar o centro comunitário onde funcionava o coletivo Mujeres al Borde e a fazer aulas de teatro, participar de apresentações e manifestações políticas que aconteciam na cidade.

### 3.2.2 Intenções narrativas

A forma como Andrea narra sua história explicita a vontade de ela contar sobre sua sexualidade, se aceitar e ser aceita. As duas primeiras cenas, em sua casa com sua família, são alguns dos poucos momentos em que ela não está narrando sua história. Primeiramente, ela mostra uma situação que parece ser cotidiana, ao estar cozinhando junto com uma mulher, que provavelmente é a sua mãe. Depois, já na mesa da sala, ela confronta a família sobre se interessar por mulheres.

Figura 9 – Frame do filme *El despertar a una realidad multicolor*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/40938997>>.

Na cena seguinte, a fotografia apresenta detalhes de seu quarto: suas roupas, bolsas, aparelho de música e um pôster de banda. Quando a câmera foca em Andrea, ela está ao lado de um urso de pelúcia.

Quando ela conta sobre manter um relacionamento por se sentir sozinha, o que vemos são apenas suas mãos brincando com um boneco e uma boneca. Em determinado momento, ela vai desmontando a boneca enquanto fala sobre reprimir sua sexualidade.

Ao contar sobre o fim do seu relacionamento com um homem e a tentativa de se aceitar, vemos imagens da rua e de uma manifestação. Imagens de arquivo sobre sua participação no grupo de teatro também ajudam a mostrar a sua satisfação por se sentir acolhida e bem consigo mesma.

Figura 10 – Frame do filme *El despertar a una realidad multicolor*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/40938997>>.

### 3.2.3 Episódios da narrativa

A temática dominante no filme é a busca de Andrea por ser aceita e por se aceitar. O filme, portanto, pode ser dividido em três episódios: 1) A busca de Andrea por aceitação familiar; 2) O relacionamento abusivo que Andrea teve; 3) A busca de Andrea por autoaceitação. Embora esses episódios apareçam nessa ordem no filme, eles não aconteceram assim na vida de Andrea. O seu relacionamento aconteceu 8 anos antes do filme. Já a sua busca por aceitação começa também nessa mesma época, mas segue até o momento das filmagens, em que ela mesma diz: “É uma luta constante. E que [vocês] lutem pelos seus sonhos, lutem para ter o que querem”<sup>47</sup>. Por último, ser aceita por sua família é desafiador,

<sup>47</sup> Tradução livre. Original: “Es una lucha constante. Y que luchem por sus sueños, luchem por tener lo que quieren”.

mas, com a filmagem, Andrea parece conseguir questionar sua mãe, avó e irmã sobre a aceitarem e a amarem como ela é.

### 3.2.4 Conflito dramático

Em *El despertar a una realidad multicolor*, o principal conflito de Andrea está relacionado à sua sexualidade. Esse conflito fez com que ela se sentisse excluída e com dificuldade para conversar com sua família, ainda mais quando foi agredida por um ex-namorado, ao falar sobre o assunto. Contudo, logo no início do filme, Andrea decide conversar com sua família e, portanto, o que é apresentado é quase um *flashback* do que aconteceu na vida dela, até chegar àquele momento.

### 3.2.5 Personagens

No filme, a personagem principal é Andrea, que é a primeira e a última a aparecer em cena. Sua busca por aceitação é o fio narrativo que conduz a história. Ela nos apresenta sua casa, sua relação com sua família e com o mundo. Podemos ver seu quarto e seus objetos pessoais. Em sua busca, Andrea encontra no teatro e no trabalho com o coletivo Mujeres al Borde um espaço para se conhecer e se aceitar, para estar junto com pessoas com quem ela se identifica, e isso vai ajudá-la a perceber a importância de confiar nos/as outros/as.

Outra personagem de destaque no filme é a mãe de Andrea. Ela aparece na segunda cena, quando é questionada sobre o que ela acha de Andrea gostar de mulheres. Ela prontamente responde: “Que as mulheres são muito bonitas”<sup>48</sup> e responde de volta perguntando a Andrea por que ela gosta de mulheres e depois a pergunta se ela gosta de homens.

Ao final, a mãe de Andrea aparece dando um depoimento, provavelmente após ver uma peça de teatro da filha. Ela se mostra uma pessoa interessada em Andrea, porque diz querer saber mais sobre o que se tratava a peça, o que a filha faz e fala que gostaria de colaborar no que for possível para apoiá-la.

Outras duas figuras femininas que aparecem no filme são provavelmente a avó e a irmã de Andrea. Nas primeiras cenas, vemos que as três trabalham para preparar uma refeição. Enquanto Andrea cozinha com a avó, a irmã prepara os pratos. As duas mantêm uma

---

<sup>48</sup> Tradução livre. Original: “Que son muy bonitas las mujeres”.



relação importante com Andrea, na medida em que a vemos chorar de emoção ao perceber que as duas a aceitam e a respeitam como ela é.

Um personagem que não vemos, mas está presente na história, é Carlos, com quem Andrea namorou. Dez anos mais velho que ela, ele a violentou fisicamente e a humilhou quando ela não queria estar com ele. Ele a reprimiu quando ela tentou falar sobre sua sexualidade, dizendo que aquilo era algo ruim.

### **3.2.6 Estratégias argumentativas**

Uma das primeiras cenas do filme começa com o uso de um recurso que também podemos chamar de dispositivo (COMOLLI, 2008), que é quando Andrea propõe questionar sua família sobre sua sexualidade, enquanto estão sendo filmados. Naquele momento, a personagem permite que aquelas pessoas, personagens do filme, também possam direcionar essa história para diferentes caminhos e isso contribui para a produção do efeito do real. Se as respostas de sua mãe, avó e irmã fossem outras, talvez o filme pudesse ir para outros caminhos.

Filmar pessoas reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2008, p. 176).

Uma estratégia estética utilizada é quando Andrea fala de um assunto muito triste para ela, que foi o fim de um relacionamento abusivo, para uma fase de mais reflexão e autoaceitação. Enquanto ela dá seu depoimento, vemos suas mãos brincar com bonecas. Em determinado momento, ela arranca parte do corpo da boneca, o que pode ser uma metáfora para o que ela dizia, como também pode ser feita a interpretação de que ela quer mostrar que ainda é muito nova e brinca com seus bonecos.

Figura 11 – Frame do filme *El despertar a una realidad multicolor*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/40938997>>.

### 3.2.7 Disputa de poder/Permitir às metanarrativas aflorar

Ao final de *El despertar a una realidad multicolor* há um monólogo de Andrea, em que ela diz: “Essa é uma luta muito dura. Não estou dizendo que é fácil, porque não é, mas você tem que correr riscos. Mesmo que sejam rejeitados, mesmo que se sintam mal. É uma luta constante. E que lutem por seus sonhos, lutem para ter o que sempre querem”<sup>49</sup>. Essa fala está relacionada a sua trajetória de ter passado por violência, de ter demorado a se entender, para finalmente viver em mais harmonia consigo mesma e com sua família. Além disso, Andrea é colombiana, nação que, assim como a maioria dos países da América Latina, é muito violenta para a população LGBTQIA+ (REDE LGBTI, 2023). O fato de Andrea ter sido agredida por um homem ao tentar conversar sobre sua sexualidade é um exemplo disso, como também pode estar por trás do seu medo de conversar com sua família e de sua fala sobre essa luta ser muito dura.

Um aspecto importante do filme é a relação de Andrea com as mulheres de sua família. Logo no início, ao ser acolhida pela mãe, avó e irmã, que representam diferentes gerações, remete ao que Lugones (2019, p. 385) vai propor para um feminismo decolonial de que “enxerguemos uns aos outros como resistentes à colonialidade dos gêneros na diferença

---

<sup>49</sup> Tradução livre. Original: “Esto es una lucha muy dura. No digo que sea fácil, porque no lo es, pero hay que tomar riesgos. Así sean rechazados, así se sientan mal. Es una lucha constante. Y que luchem por sus sueños, luchem por tener lo que siempre quieren”.

colonial, sem necessariamente sermos íntimos do mundo dos significados onde a resistência à colonialidade surge”.

A mãe de Andrea, ao ouvi-la, não só a aceita como diz que quer conhecer mais sobre os projetos que a filha está envolvida. Isso seria também um exemplo do que Lugones (Ibid.) afirma sobre o *lócus fraturado*: “Quando pensamos no ponto de partida da coalisão por conta de um *lócus fraturado* comum, as histórias de resistência na diferença colonial são o lugar onde precisamos morar, aprendendo uns sobre os outros e outras (Ibid.)”.

### 3.3 Loka, Loka, Loka

*Loka, Loka, Loka* é um filme feito em outubro de 2011, em Santiago do Chile, durante a segunda edição da Escuela Audiovisual Al Borde, focada em uma experiência pedagógica e transfeminista de cinema comunitário (MUJERES AL BORDE, 2023). Além de *Loka, Loka, Loka*, dirigido e roteirizado por Claudia Anais Rodríguez, também participaram da escola as ativistas transfeministas Jimena Norambuena, Michel Riquelme e Damian San Martín.

#### 3.3.1 Enredo e pontos de virada

O filme começa com alguém, supostamente Claudia, perguntando a outra pessoa o que significa crimes de ódio e a voz de outra pessoa, que também não aparece em cena, vai responder: “Violência contra as trans, matar, agressão. Ser violento consigo mesmo, com nós mesmas, entre trans ou com as trans”<sup>50</sup>.

Então, a voz de Claudia, aparentemente, fala que a exclusão das travestis do sistema educacional as impede que elas construam a defesa de quem são, que elaborem discursos para se proteger com legitimidade, com sua própria voz. “Nós mesmas dizendo como é para nós estar no mundo. Mesmo que não imaginemos, mesmo que não possamos nem entender, não saber ler nem escrever nos torna um corpo a ser odiado”<sup>51</sup>, ela diz.

Nesse ponto, Claudia caminha por um espaço, provavelmente de uma universidade, e conversa com algumas pessoas sobre a transformação da educação. Em determinado momento, ela pergunta se uma das pessoas já havia estudado com uma travesti. A resposta é

---

<sup>50</sup> Tradução livre. Original: “Violencia hacia a la trans y matar, agresión. Ser violento con una misma, con nosotras mismas, entre las trans o con las trans”.

<sup>51</sup> Tradução livre. Original: “Nosotras diciendo cómo es para nosotras estar en el mundo. Aunque no imaginemos o que ni siquiera lo podemos entender, no saber leer o escribir nos convierte en cuerpo para ser odiado”.

não, e aqui pode ser considerado como um ponto de virada na história, já que fica evidente a falta de inclusão de determinados grupos no movimento estudantil que estava acontecendo.

Ela fala sobre a heterossexualidade não ser um modelo a seguir, lembra de um relacionamento passado que teve e se questiona sobre a sua pouca educação e como isso está relacionado à sua dificuldade de se defender.

Segundo Claudia, quando mais nova, ela tinha dificuldade para ler e escrever, até que começaram a chamá-la de “maricón” (“bicha”, em português) e seus irmãos decidiram ajudá-la para que ela pudesse se defender. Enquanto ela narra essa situação, que também foi um ponto de virada em sua vida, vemos que ela caminha por uma manifestação sobre a educação no Chile enquanto carrega uma placa dizendo: “Loka, Loka, Loka. Educación Frente Travesti”. Ela conversa com alguém, o que parece ser uma entrevista, dizendo que está exigindo que elas, mulheres e travestis, sejam incluídas em toda a revolução e transformação educacional.

Ela então diz “Não sabia que não sabia defender-me por que não sabia ler nem escrever”<sup>52</sup> enquanto a vemos caminhar e sorrir na manifestação.

### 3.3.2 Intenções narrativas

A narrativa de *Loka, Loka, Loka* segue duas linhas do tempo: a primeira é a que vemos em cena, com Claudia se organizando para conversar com algumas pessoas, possivelmente em uma universidade, e logo depois participando de uma manifestação. A outra linha do tempo seria a do que ela conta, que não segue um tempo cronológico, sobre suas experiências, sobre a importância da inclusão das travestis nas manifestações e a importância da educação como forma de libertar as pessoas e fazer com que elas construam suas narrativas e lutem por seus direitos.

A narrativa também não segue uma estrutura tradicional, pois não há clímax próximo ao final nem tanta introdução no início da história. O que podemos ver é uma preparação para a manifestação e uma espécie de performance de Claudia ao longo dos trechos em que ela conversa com algumas pessoas sobre o que estava acontecendo no Chile para evidenciar as violências físicas sofridas por pessoas trans.

A história de vida de Claudia é o que ela não quer que aconteça com outras travestis. Ela vai dizer:

---

<sup>52</sup> Tradução livre. Original: “No sabía que no sabía defenderme por qué no sabia leer ni escribir”.

Há algum tempo venho refletindo que a heterossexualidade não é um modelo a ser seguido. Lembrei de algumas vivências com alguns amores que tive que não puderam se concretizar porque ficaram com vergonha, ‘você não é tão bonita assim’. No fundo, queriam me dizer ‘não posso te amar, porque você é monstruosa’. Diante disso, eu não sabia o que dizer, não sabia como me defender dessa exclusão [...]. É importante deixar de ser vítima para se tornar protagonista e assim podermos então falar dos nossos desejos, do nosso prazer, e também escrever cartas de amor (LOKA, 2011)<sup>53</sup>.

### 3.3.3 Episódios da narrativa

A temática do filme está relacionada com a inclusão das travestis no sistema educacional em meio às manifestações do movimento estudantil no Chile. Os episódios podem ser divididos da seguinte forma: 1) A apresentação da violência que as travestis sofrem e a sua exclusão do sistema educacional; 2) Claudia vai para uma universidade, possivelmente, e entrevista algumas pessoas; 3) Claudia pergunta para uma das pessoas: “Por que nós travestis deveríamos nos envolver com a marcha pela educação no Chile?”<sup>54</sup>. Neste momento, ela reflete sobre o seu passado e a importância de ser protagonista de sua própria história; 4) Embora Claudia ainda esteja contando sobre o seu passado, neste momento da narrativa, ela está em uma marcha, reivindicando direitos para as travestis. Aqui também pode ser representado como um novo episódio em sua vida. “É o corpo que tem que ser revolucionado”<sup>55</sup>, ela grita.

---

<sup>53</sup> Tradução livre de: “Desde hace tiempo, vengo reflexionando de que la heterossexualidad no es ningún modelo a seguir. Recordé algunas experiencias con algunos amores que yo tuve que no pudieron concretarse porque yo les daba vergüenza, "no eres tan linda". En el fondo me decían, no te puedo amar, porque es monstruosa. Frente a eso, yo no sabía que decir, no tenía idea de como defenderme de esta exclusión [...]. Es importante una ya dejar de ser víctima para convertirse en protagonista y así nosotras entonces podemos hablar de nuestros deseo, de nuestro placer, también escribir cartas de amor”.

<sup>54</sup> Tradução livre. Original: “Por qué nosotras travestis podríamos involucrarnos en la marcha por la educación en Chile?”.

<sup>55</sup> Tradução livre. Original: “Es el cuerpo que se tiene que revolucionar”.

### **3.3.4 Conflito dramático**

O principal conflito de *Loka, Loka, Loka* é a descriminalização que Claudia sofre por ser travesti. O primeiro conflito indicado no filme mostra a violência que ela sofreu ainda criança, quando era agredida verbalmente na rua. Já adulta, Claudia conta que ainda sofre agressões físicas, como também do contexto em que está inserida, que exclui travestis.

### **3.3.5 Personagens**

A personagem de *Loka, Loka, Loka* é Claudia. Ela se identifica como travesti logo no início do filme e questiona a violência contra travestis e como a falta de educação é letal para as travestis: impedindo-as de se defender e fazendo com que não tenham autonomia sobre sua própria história.

Claudia questiona manifestantes e estudantes sobre como se dá a inclusão de travestis no movimento estudantil e conta sobre suas dificuldades. Embora tenha sofrido por não saber ler nem escrever, e também ter passado por discriminação e violências, Claudia vai para uma manifestação onde carrega uma placa, interage com outras pessoas e grita palavras de ordem, mostrando que ela é protagonista de sua vida.

### **3.3.6 Estratégias argumentativas**

*Loka, Loka, Loka* deixa claro desde sua primeira cena de que é um filme que vai tratar sobre a violência contra travestis. A primeira estratégia estética utilizada é colocar a manchete de um jornal chamado *Diario Misogino*, que provavelmente não é real, mas foi feito para o filme, dizendo “Crímenes de odio en contra travestis en Chile”. Logo acima, também podemos ler: “Estamos en emergencia nacional” e abaixo vemos a foto de uma mulher caída.

Figura 12 – Frame do filme *Loka, Loka, Loka*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/59629116>>.

Após essa cena, um lettering vai aparecer na tela com os seguintes dizeres:

Por definição, os crimes de ódio são caracterizados pela crueldade e desprezo, com os quais são cometidos atos de violência. Isso reflete a necessidade psicológica do perpetrador, não apenas de causar dano à sua vítima, mas de produzir tortura deliberadamente e uma punição que perdure na psique da vítima até sua morte (LOKA, 2011)<sup>56</sup>.

Em mais de uma cena no filme, há pessoas escrevendo cartazes. Esse recurso pode ser uma estratégia de Claudia para enfatizar a relevância da escrita, tema que ela vai tratar com muita importância, já que ela reforça que a educação é uma forma de as travestis contarem suas próprias histórias, sendo ela mesma uma pessoa que já sofreu por não saber ler e escrever.

Outra estratégia estética usada é a de mostrar fotos de travestis que sofreram violências. As imagens mostram feridas e machucados. Realmente chocam e servem para enfatizar a violência real que essas pessoas sofrem. Além disso, ao longo do filme, são mostrados trechos de uma espécie de performance. Não vemos o rosto, mas provavelmente quem performa é Claudia, que está caída e seu corpo tem marcas de violência e sangue.

<sup>56</sup> Tradução livre. Original: “Por definición los crímenes de odio se caracterizan por el ensañamiento y desprecio, con que son cometidos actos de violencia. Lo que refleja la necesidad psicológica del victimario, no solo de causar daño a su víctima sino de producir premeditadamente tortura, y un castigo que perdure la psiquis de la víctima hasta provocar su muerte”.

Quando Claudia conversa com as/os estudantes, essas pessoas, talvez por segurança, estão viradas de costas. Quando um estudante diz que nunca havia estudado com travestis, a fala segue, mas vemos a imagem da performance de Claudia caída enquanto toca uma música triste no fundo. Depois, escutamos outras falas de estudantes falando sobre inclusão e sobre os grupos que mais são afetados pela falta de acesso à educação no Chile. As vozes ficam sobrepostas e a edição mais ágil, também com imagens sobrepostas de cenas de manifestações e a cena de Claudia caída. Esse recurso provavelmente é utilizado para mostrar a violência constante sofrida pelas travestis e até mesmo para questionar de que forma o discurso dos/as estudantes poderá incluir esse grupo.

Nas últimas cenas, vemos Claudia escrever um cartaz e depois levá-lo para as manifestações. Cenas de outras manifestações aparecem, além de outras fotos de Claudia, de outros momentos, mostrando sua luta constante pelo direito à educação e pela participação das travestis nos movimentos sociais.

Figura 13 – Frame do filme *Loka, Loka, Loka*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/59629116>>.

### 3.3.7 Disputa de poder/Permitir às metanarrativas aflorar

Quando Claudia entrevista algumas pessoas que participam das manifestações, podemos ver em cena algumas placas, que indicam o que aquele movimento quer e também nos ajuda a situar que eles/as provavelmente estão em um espaço universitário. Em alguns



dizeres que podem ser vistos em cena está escrito: “Educación sexual para todxs” e “Movimiento social y transformación”.

Claudia vai perguntar a uma pessoa: “Como você imagina a transformação da educação de que tanto se fala sobre a universidade neste período no Chile?”<sup>57</sup>. Uma pessoa vai falar sobre a mudança de geração, de que essa nova geração não é mais oprimida, calada e com o medo que vinha da ditadura. A outra pessoa vai citar que a educação é a base para que as pessoas tenham consciência. Outra vai dizer que a questão estudantil é transversal à toda a sociedade.

No filme, são evidenciados dois conflitos sociais do Chile: a violência contra a população LGBTQIA+ e as manifestações estudantis que aconteceram entre 2011 e 2012 no país. Realizadas em nível nacional, essas mobilizações reuniram estudantes de escolas públicas e universidades privadas para pedir reformas no sistema educacional. O movimento provocou a queda de dois ministros e causou uma brusca queda de popularidade do presidente Sebastián Piñera. À época, serviram como referência os protestos de 2006, quando estudantes também protestaram e foram às ruas por melhorias na qualidade do ensino e acesso a universidades públicas<sup>58</sup>.

Nota-se também que, embora haja um desenvolvimento dos estudos de gênero e sexualidades, com as teorias desconstrucionistas, queer, decoloniais nos anos recentes, “com o questionamento radical que fizeram/fazem dos binarismos que sustentam as desigualdades das sociedades capitalistas patriarcais neoliberais” (MALFRÁN; NÚÑEZ; LAGO, 2021, p. 104), esse assunto ainda está longe de ser esgotado, pois os assassinatos reais e simbólicos das pessoas trans no Sul Global continuam a acontecer e são quantificados em proporções alarmantes.

Além disso, Claudia, ao questionar sobre a inclusão das pessoas trans nas lutas e no direito à educação, traz um ponto levantado por diversas teóricas feministas decoloniais, que é a crítica à pouca diversidade nos espaços acadêmicos, que costuma ser dominado por homens cis, héteros e brancos, ainda que na América Latina.

---

<sup>57</sup> Tradução livre. Original: “Cómo te imaginas tú la transformación de la educación que se habla tanto de uni en este período en Chile?”.

<sup>58</sup> Durante os meses de abril, maio e junho de 2006, um movimento nacional de greves e manifestações foi conduzido por estudantes do ensino secundário no Chile, revelando a rejeição às políticas e reformas educacionais levadas a cabo pelo governo do país (TORRES; COSTA, 2012, p. 126).

### 3.4 Mentiras que dan alas

O curta-metragem documental *Mentiras que dan alas* foi feito em 2012, em Assunção, no Paraguai. Essa edição da Escuela Audiovisual reuniu quatro mulheres ativistas durante cinco semanas para a realização de quatro filmes autobiográficos. Além do filme já citado, os outros foram: *Yo soy mi centro*<sup>59</sup>, *Adán y Eva vinieron a mí*<sup>60</sup> e *Ñembotavy*<sup>61</sup>. Esses filmes foram selecionados em mais de 20 festivais na América e Europa e projetados em múltiplos espaços comunitários, ativistas e acadêmicos (MUJERES AL BORDE, 2023).

#### 3.4.1 Enredo e pontos de virada

*Mentiras que dan alas* foi dirigido e roteirizado por Ruth Vera. O filme começa com Ruth contando que em 6 de janeiro é celebrado o dia dos Reis Magos e que, quando era criança, acreditava que eles existiam. Para Ruth, a criança que não recebia presente naquele dia é porque havia se comportado mal. Contudo, quando ela tinha 6 anos, sua prima contou que os reis magos não existiam e aí ela percebeu que na verdade não era a criança que se comportava mal, mas a mãe que provavelmente não tinha dinheiro para comprar um presente. Esse é o primeiro ponto de virada na história, que é o que Motta (2013, p. 144) vai considerar como um momento que introduz maior tensão na narração e que traz revelações que podem modificar uma história.

Com essa mentira, Ruth começou a ficar a dúvida do que era verdade ou não. Ela entrou em um colégio católico, onde rezava todos os dias. No 4º ano, ela fez sua primeira comunhão, época em que também se consagrava às virgens e acabava não tendo tempo para pensar em sua sexualidade. Quando ela fez 15 anos, a primeira coisa que organizaram para ela foi uma missa, embora ela só quisesse uma festa.

“Minha adolescência foi muito confusa. Por um lado, havia o que aprendi com minha família católica conservadora e, por outro, o desejo de me abrir para a possibilidade de escolher”<sup>62</sup>, ela diz.

---

<sup>59</sup> Disponível aqui: <https://vimeo.com/66244996>

<sup>60</sup> Disponível aqui: <https://vimeo.com/66639973>

<sup>61</sup> O filme não está disponível on-line.

<sup>62</sup> Tradução livre. Original: “Mía adolescencia fue muy confusa. Por un lado estaba lo que había aprendido con mi familia católica conservadora y por otro el deseo de abrirme a la posibilidad de elegir”.

E então, Ruth conhece Maria, uma feminista – e aqui, um outro ponto de virada na história. Após isso, Ruth decide sair de casa, mesmo que em sua família as mulheres apenas saíssem para se casar ou porque engravidaram.

### **3.4.2 Intenções narrativas**

Em *Mentiras que dan alas*, as intenções de Ruth são, em sua maioria, bem explícitas. Para além da narrativa que Ruth faz, essas intenções são evidenciadas nas escolhas de imagens e nos movimentos de câmera.

No primeiro ponto de virada, quando Ruth descobre a verdade sobre os reis magos, há um barulho de caixa registradora e imagens de loja de brinquedo, o que pode indicar que uma reflexão sobre a data estar relacionada também ao comércio. Ela, então, diz: “Me decepcionei porque senti que mentiam para mim. Era uma manipulação constante”<sup>63</sup>.

Outro recurso utilizado é o *stop motion* para fazer uma brincadeira com o presente para os reis magos e para mostrar movimentos das esculturas dos santos da igreja. Fotografias são utilizadas para contar sobre a infância e adolescência de Ruth com imagens de câmera de igrejas e santos.

Quando Ruth fala sobre o desejo de se abrir à possibilidade de escolher, a câmera, que está focada em uma espécie de presépio, dá um zoom no rosto da virgem Maria, indicando suspense e também conflito, já que essa possibilidade de se abrir poderia ir de encontro ao que Ruth aprendeu na igreja católica.

Em relação à estrutura narrativa de contos tradicionais, o filme não segue a ordem de deixar o clímax para o final, pois a tensão inicial, da primeira mentira, já é grande o suficiente para deixar toda a história de mentiras e proibições de Ruth caminharem para a sua saída de casa. Ao final, não há clímax para um último conflito. O que se escuta é a decisão de Ruth sobre sair de casa, e mudar os rumos do que era esperado para uma mulher em sua família, ao mesmo tempo que contempla essa sua nova vida.

### **3.4.3 Episódios da narrativa**

A temática dominante do filme é a busca de Ruth por sua identidade e liberdade. Essa busca pode ser dividida em quatro episódios principais: 1) o da infância de Ruth, que é quando ela descobre que acreditou em uma mentira; 2) o da sua vida em um colégio religioso

---

<sup>63</sup> Tradução livre. Original: “Me desilusioné porque sentía que me mintieron. Era una manipulación constante”.

até a adolescência, quando seus pais mandam celebrar uma missa em comemoração aos seus 15 anos; 3) o momento que ela conhece Maria, uma mulher feminista; 4) o momento que ela decide sair de casa, rompendo com a tradição das mulheres de sua família.

#### **3.4.4 Conflito dramático**

Segundo Motta (2013, p. 169), os conflitos dramáticos se originam em conflitos sociais e psicológicos de origem econômica, política ou religiosa, por exemplo. O conflito inicial de *Mentiras que dan alas* acontece quando Ruth percebe que havia sido enganada por sua família, ao acreditar nos reis magos.

Como plano de fundo, está o conflito religioso, que é o que vai perpassar boa parte de sua trajetória na história contada. A religião católica está presente na sua escola, nos seus pensamentos e também a afastando de pensar sobre sexualidade. O controle da família continua até a sua festa de 15 anos, quando a primeira coisa que decidiram para a data foi celebrar uma missa para Ruth.

Um dos últimos conflitos apresentados na história seria o feminismo. É ele que vai ajudar Ruth a optar por sair de casa e, como os minutos finais mostram, se abrir para conhecer mais o seu corpo e o que lhe dá prazer. Ela diz: “Na minha família, as mulheres saíam de casa só para casar ou se engravidassem. Saí sozinha, sem dar explicações. A partir daí estou em constante construção da minha identidade e do meu prazer”<sup>64</sup>.

#### **3.4.5 Personagens**

No filme, temos a personagem principal, que é Ruth, que é quem narra a história. O que podemos saber de Ruth é que ela cresceu em uma família muito católica e que isso tornou difícil para ela entender sua sexualidade e seus desejos. Pelas fotografias, conseguimos saber mais sobre sua fisionomia. Além disso, quando Maria, a segunda personagem é apresentada, fica implícito que ela conversa e fala sobre Ruth, já que as fotografias anteriores nos ajudam a identificar a narradora. Maria diz a Ruth: “Para mim, você é minha referência como uma

---

<sup>64</sup> Tradução livre. Original: “En mi familia, las mujeres salían de casa solo para vivir en pareja o si quedaban embarazadas. Yo me fui sola, sin dar explicaciones. A partir de allí estoy en constante construcción de mi identidad y mi placer”.

pessoa que disse: ‘bom, eu quero isso, quero lutar pelos direitos, pela igualdade da sexualidade diversa da mulher, da mulher trabalhadora’<sup>65</sup>.

Maria é a mulher que Ruth conheceu e que é uma pessoa importante em sua vida. Ela é feminista desde muito criança e, pelas fotos mostradas, provavelmente por influência de sua mãe ou de outra mulher.

### 3.4.6 Estratégias argumentativas

*Mentiras que dan alas* dialoga muito com a questão da religião católica e como isso foi uma impasse para Ruth, que teve dificuldade de entender quem ela era. O filme abre com uma frase que pode ter algumas interpretações: “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará. João 8:32”, um versículo da Bíblia que pode ser interpretado como a liberdade com que Ruth passou a entender sua orientação sexual, ao mesmo tempo que é de certa forma irônico, pois o que a prendeu durante a infância foi justamente a religião.

Antes de falar sobre a sua saída de casa, outro trecho bíblico aparece: “Por esse motivo é que o homem deixa a guarda de seu pai e sua mãe, para se unir à sua mulher, e eles se tornam uma só carne. Gênesis 2:24”. Da mesma forma que o primeiro trecho, esse pode ser interpretado como uma forma de ironia, já que, na cena seguinte, Ruth vai justamente falar que decidiu sair de casa quebrando a tradição familiar das mulheres que só saem grávidas ou porque vão se casar.

Além de Ruth narrar sua história, outra estratégia utilizada no filme é a de colocar imagens de arquivo, provavelmente da infância e adolescência de Ruth, o que contribui para gerar uma conexão entre a história que ela conta com quem assiste e ajuda a produzir um efeito do real (MOTTA, 2013, p. 198) sobre o que ela conta.

Quando ela fala dos seus 15 anos, ela diz que perdeu as fotos da festa, mas podemos ver a foto da missa, em que ela, com um semblante triste, aparece entre duas pessoas, provavelmente sua mãe e seu pai, indicando que possivelmente quem mandou celebrar a missa foi sua família.

---

<sup>65</sup>Tradução livre. Original: “Para mí, vos soys mi referente enquanto una persona que dijo: 'bueno, yo quiero esto, yo quiero luchar por los derechos, por la igualdad de la sexualidad diversa de la mujer, de la mujer trabajadora’”.

Figura 14 – Frame do filme *Mentiras que dan alas*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/66557669>>.

Outra estratégia utilizada no filme é colocar uma conversa entre duas mulheres, que provavelmente são Ruth e Maria. Até esse ponto os recursos e efeitos estéticos eram o *stop motion* e o uso de fotografias de arquivo.

Figura 15 – Frame do filme *Mentiras que dan alas*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/66557669>>.

Após essa conversa, Ruth aparece em uma espécie de performance em que podemos ver seu corpo nu refletido em um projetor. Ao final, ela olha pela mesma janela do início do filme, mas agora sem os reis magos.

Figura 16 – Frame do filme *Mentiras que dan alas*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/66557669>>.

Figura 17 – Frame do filme *Mentiras que dan alas*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/66557669>>.

### 3.4.7 Disputa de poder/Permitir às metanarrativas aflorar

Suspeitar e renunciar às “verdades” impostas abriram espaço para que Ruth pudesse conhecer seu corpo, as lutas feministas e o que amava. A história serve como uma reflexão sobre a influência da igreja na maioria dos países da América Latina e como esses valores morais e ideais de família são questões políticas que terão efeitos de longo prazo nas relações sociais, econômicas e culturais.

Os destinos de Ruth e das mulheres que ela conhecia deveriam se basear na moral católica e no que se espera das mulheres. Essa é uma marca da colonialidade que atua na manutenção da submissão e da subserviência feminina. Segundo Lugones, “a missão civilizatória, incluindo a conversão ao cristianismo, estava presente na concepção ideológica da conquista e da colonização” (LUGONES, 2019, p. 372). Foi com essa “missão” que o processo de colonização teve um acesso brutal aos corpos por meio da “exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle da reprodução e um horror sistemático [...]” (Ibid., p. 373).

Apesar de a presença da religiosidade ter oprimido os desejos de Ruth por muitos anos, ela vai encontrar no feminismo a possibilidade para se libertar. Nas palavras de Maria: “Eu te vejo como uma pessoa que tornou o feminismo interessante porque você sempre me diz ‘quero que a bandeira feminista chegue ao campo, que as pessoas saiam assim para os setores mais desfavorecidos’. Sempre foi um feminismo diferente, porque, na realidade, é assim que me distancio do feminismo institucional”<sup>66</sup>.

Outro ponto importante abordado por Maria é qual o tipo de feminismo que Ruth fala, e ele não é institucional, mas aquele preocupado com a mulher trabalhadora, preocupado com o campo, que se aproxima da crítica que diversas feministas decoloniais e da América Latina (LUGONES, 2019; CURIEL, 2014; GALINDO, 2013; SEGATO, 2012) vão fazer a respeito dos movimentos feministas ocidentais que, formados muitas vezes apenas por mulheres brancas, de classe média, com formação universitária, tornam suas demandas universais, sem considerar outras experiências e opressões.

---

<sup>66</sup> Tradução livre. Original: “Te veo como una persona que hizo el feminismo interesante porque siempre me decís ‘yo quiero que la bandera feminista llegue al campo, que la gente salga así a los sectores más desfavorecidos’. Siempre era así como un feminismo diferente, porque en realidad eso a mí me alejo mucho así del feminismo institucional”.



### 3.5 Nómade

*Nómade* é um filme de 2014, considerado um poema visual e político (MUJERES AL BORDE, 2023), realizado em La Plata, na Argentina, durante a quarta edição da Escuela Audiovisual Al Borde. Ao longo de um mês e meio, foram realizados quatro documentários autobiográficos que discutem principalmente a binaridade de gênero, o patriarcado e as corporalidades hegemônicas (Ibid.). Além de *Nómade*, dirigido por Lorenzo, também participaram da edição Fran, Ryan e Steph, ativistas transfeministas.

#### 3.5.1 Enredo e pontos de virada

*Nómade* começa com uma cena provavelmente fictícia em que Lorenzo está em um posto de gasolina e encontra uma mulher. Ela pede uma carona para Buenos Aires a essa mulher e as duas seguem a viagem conversando. A mulher pergunta a Lorenzo de onde ela é e Lorenzo explica que não sabe, pois supostamente foi adotada, mas está buscando sua família biológica.

Nesse ponto, Lorenzo explica que já lhe disseram que ela nasceu no Paraguai, Uruguai e Sul do Brasil, mas está na Argentina porque no país há mais consciência sobre a identidade biológica das pessoas e a busca de sua origem. Ela não tem uma casa fixa e por isso se considera uma nômade.

Ela diz: “Não sei onde nasci, não sei onde estão meus pais biológicos, me destruíu descobrir que fui expropriada da minha própria história. Então fui em busca da minha própria identidade”<sup>67</sup> e aqui Lorenzo deixa de conversar com a outra pessoa para narrar o que está fazendo.

Ela diz que, desde que era adolescente, decidiu que não queria mais ser vítima e resolveu escapar de formas de controle para ir onde se sente livre, amada e respeitada. Um ponto de virada na história de Lorenzo é quando ela conta que esse nome foi ela quem escolheu. Ela explica que sua liberdade sofre dentro de um sistema binário que tentaram impor a ela e se questiona sobre porque reduziram a sexualidade aos genitais. “A natureza é mais complexa. Nosso ser também é”<sup>68</sup>. Lorenzo diz que quer ser fiel aos compromissos com as pessoas que ama e, para ela, isso é revolucionário, amar sem se apropriar.

---

<sup>67</sup> Tradução livre. Original: “No sé donde nací, no sé dónde están mis padres biológicos, me destruyó descubrir que había sido expropiada de mi propia historia. Entonces me fui a la búsqueda de mi propia identidad”.

<sup>68</sup> Tradução livre. Original: “La naturaleza es más compleja. Nuestro ser también lo es”.

### 3.5.2 Intenções narrativas

Um dos primeiros recursos usados em *Nômade* que mostram a intenção da personagem principal e narradora é ter uma outra pessoa em cena que dará carona a Lorenzo e lhe perguntará de onde ela é, o que faz com que Lorenzo comece a contar sua história. Outra intenção bem clara é o uso de imagens de trens e estradas, que evidenciam o que Lorenzo fala sobre não ter um lugar fixo para morar.

Durante sua fala, Lorenzo se apresenta e diz palavras que significam o que é ser nômade: movimento, espaço, liberdade, encontrar e compartilhar. Essas palavras dão a direção para o que ela vai contar. Em alguns momentos, ela se faz perguntas, que também direcionam para o que ela vai explicar depois, como: “Me tratam como eu mereço?”, “Onde estão meus próprios limites?” e “Sou fiel a mim mesma, ao meu sonho, aos meus desejos, às minhas necessidades?”<sup>69</sup>.

### 3.5.3 Conflito dramático

O principal conflito dramático de *Nômade* é não saber a sua origem e isso a faz se sentir expropriada de sua própria história, como ela mesmo diz. Esse conflito inicial desencadeou uma vontade nela de conhecer outros lugares e não ter uma moradia fixa.

Quando ela começa a narrar sua história, outro conflito vai aparecer, que é o de que ela não concorda com o sistema patriarcal que quer que as mulheres cuidem de outros antes de si mesmas e que coloniza tanto o corpo quanto o mais íntimo do ser. Ela afirma priorizar se cuidar e por isso também quer desafiar a norma binária de gênero, o que fez com que ela trocasse o seu nome por “Lorenzo”.

### 3.5.4 Episódios da narrativa

O filme *Nômade* começa com uma cena em que Lorenzo vai de carona com uma mulher para a Argentina. Dentro do carro, ela conta sobre não conhecer seus pais biológicos e nem saber seu país de origem. Esse pode ser considerado o primeiro episódio do filme. Na sequência, o que pode ser considerado o segundo episódio é a andança de Lorenzo por

---

<sup>69</sup> Tradução livre. Original: “Me tratan como lo merezco?”, “Dónde están mis propios límites?” e “Soy fiel a mí misma, a mi sueño, a mis deseos, a mis necesidades?”.

lugares, seja caminhando ou de trem, provavelmente pela Argentina, onde ela dança e vê fotografias. Enquanto vemos essas cenas, Lorenzo narra sobre suas escolhas e decisões para levar uma vida nômade.

### 3.5.5 Personagens

A personagem de *Nômade* é Lorenzo, que deve ter cerca de 20 anos e está vivendo como nômade na Argentina, país escolhido por ela tanto por se identificar com a forma que as pessoas lidam com questões de identidade como também porque ela gosta de tango, estilo musical muito popular na Argentina.

Lorenzo fala muito sobre a liberdade, como isso é fundamental para ela, tanto para amar alguém e ser amada. Não saber onde nasceu é uma grande questão para ela, e por isso Lorenzo vai contar que esse nome foi ela quem escolheu, já que não se identifica com a binariedade de gênero.

Ela decidiu sair de casa muito nova, ainda adolescente, pois se incomodava em lugares que a aprisionavam e a controlavam: “Vou onde me sinto livre, amada, acolhida e respeitada”<sup>70</sup>, ela diz.

### 3.5.6 Estratégias argumentativas

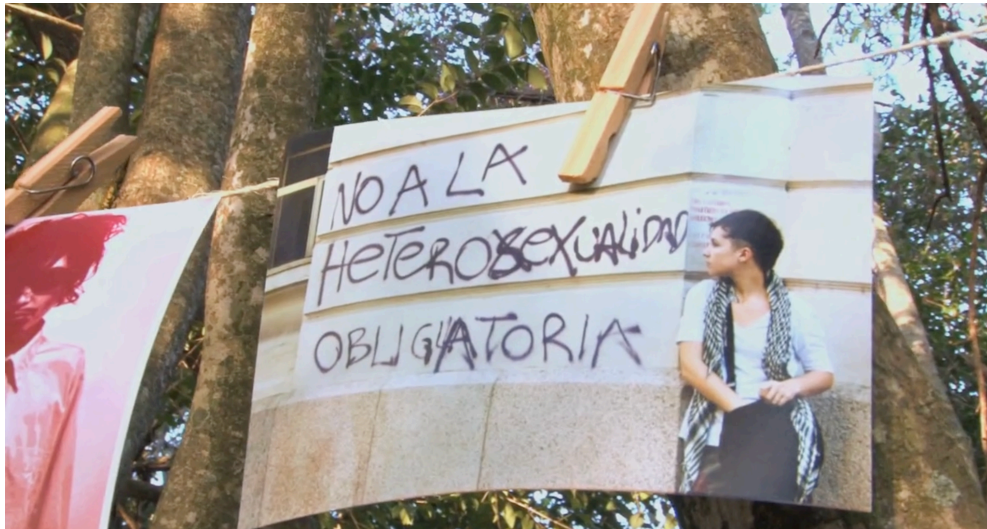
*Nômade* utiliza de diversas estratégias estéticas para reforçar seu argumento e que contribuem para ativar o efeito do real. Quando Lorenzo está no carro, é possível ver uma placa “Cuidado, el machismo mata” em cima do porta-luvas, já nos anunciando sobre o que o filme vai abordar. Enquanto Lorenzo caminha e fala sobre suas decisões, ela passa por uma exposição fotográfica. Nessa exposição, que pode ser dela mesma, podemos ver uma foto com o dizer: “No a la heterosexualidad obligatoria”, o que também vai ser um indicador do que ela vai falar mais à frente a respeito de buscar por liberdade, suas críticas a um sistema patriarcal e de não se identificar com a colonização dos corpos.

Um outro recurso estético do filme é a música. Logo no início, Lorenzo comenta sobre gostar de tango. Em um determinado momento, a vemos dançar. O que toca é uma música brasileira, da cantora Flora Matos, o que pode remeter a sua possível origem brasileira. Além disso, há uma outra música, que se repete em alguns momentos do filme, que tem um som de berimbau, instrumento típico do Brasil.

---

<sup>70</sup> Tradução livre. Original: “Voy a donde me siento libre, amada, acogida e respetada”.

Figura 18 – Frame do filme *Nómade*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/135907580>>.

### 3.5.7 Disputa de poder/metanarrativas

*Nómade* aborda a busca por liberdade de uma jovem na América do Sul. O tema do machismo é bastante presente nas falas de Lorenzo. Ela vai dizer: “O sedentarismo é a base do patriarcado que quer nos prender a um lugar, a um relacionamento, a um sistema, a um casal, a um papel. O sedentarismo treina a ordem hierárquica, os privilégios, o controle e a violência”<sup>71</sup>. Para Lorenzo, esse lugar que o patriarcado ocupa é um lugar também sedentário, de posse, e está atrelado a um sistema que quer controlar as mulheres com violência.

Na sequência dessa conversa, ela diz: “Somos colonizadas no mais íntimo do nosso ser. Paralisadas, enclausuradas, longe de nós mesmas”<sup>72</sup>. Essa fala se relaciona com uma reflexão que ela faz sobre lutar para conseguir ter autonomia sobre seu corpo, sua sexualidade e seus desejos. Ela vai dizer que esse sistema patriarcal quer que a mulher cuide dos outros primeiro, e que por isso o cuidar de si mesma é um ato político.

---

<sup>71</sup> Tradução livre. Original: “El sedentarismo es la base del patriarcado que quiere clavarnos en un lugar, en una relación, en un sistema, a una pareja, a un papel. El sedentarismo entrena en jerarquización, los privilegios, el control y las violencias”.

<sup>72</sup> Tradução livre. Original: “Estamos colonizadas en el más íntimo de nuestro ser. Paralizadas, encerradas, alejadas de nosotras mismas”.

### 3.6 Ellas las que me habitan

*Ellas las que me habitan* é um filme de 2015, realizado durante a 5ª Escuela Audiovisual, em Quito e Guayaquil, no Equador, dirigido e roteirizado por Aritza Ríos. Na ocasião, foram feitos quatro documentários autobiográficos. Além do filme já citado, os outros foram: *El Encuentro*, *Mi voz Lesbiana* e *Impuesto de Salida*.

#### 3.6.1 Enredo e ponto de virada

Quando Aritza escuta alguma história sobre abandono e angústia que pessoas dissidentes de sexualidade e de gênero passaram, ela se pergunta o que foi diferente em sua vida, porque para ela amar e desejar nunca esteve relacionado à tristeza. Ela lembra de três mulheres com quem conviveu e o ímpeto com que elas viveram. Ela diz: “honrar as ancestrais é como fundir as peles às histórias de quem sou, camponesa, afromestiça, bruxa trocando de pele, artista, dissidente da sexualidade e brincalhona com o gênero”<sup>73</sup>.

Essas mulheres foram sua mãe Lucrécia, sua tia Livia e sua madrinha Olga. Ela conta que, em sua casa, o amor corria livre e se infiltrava em todos os lugares, sem nenhum temor. Sua tia era bissexual e um de seus relacionamentos foi com Olga. Aritza se recorda de vê-las se abraçando, andando de mãos dadas e sendo carinhosas uma com a outra.

“Minha tia era uma mulher bissexual, ela escapou do seu destino de camponesa, que era casar e ter filhos. Ele estudou, era livre e independente. Ele desafiou a heteronorma com o amor que compartilhava com outras mulheres”<sup>74</sup>, ela diz.

Aritza se recorda com carinho, por meio de fotos e de lembranças, de vê-las e ser cuidadas por elas, que estavam sempre contando histórias de suas infâncias. E ela lembra também de sua mãe, que a permitiu crescer livre. O ponto de virada na história de Aritza é quando elas passaram a não estar mais presentes. Ela não explica o que aconteceu com nenhuma das mulheres, mas diz que naquele momento se juntaram todos os seus medos e as imposições.

---

<sup>73</sup> Tradução livre. Original: “honrar a las ancestras es como fundir las pieles en las historias de quien soy, campesina, afromestiza, bruja mudando de piel, artista, disidente de la sexualidad y juguetona con el género”.

<sup>74</sup> Tradução livre. Original: “Mi tía era una mujer bisexual, ella se escapó de su destino de ser mujer campesina, que era casarse y tener hijos. Estudió, fue libre e independiente. Desafió la heteronorma con el amor que compartió con otras mujeres”.

Ela conta que precisou lutar com todas as suas forças, por muito tempo, para que nada as tirasse de suas memórias. Foi assim que ela se redescobriu, se recriou e conheceu outras pessoas e abriu a porta de todos os closets em sua vida.

### 3.6.2 Intenções narrativas

Em *Ellas las que me habitan*, as intenções narrativas estão presentes em metáforas e na forma poética com que Aritza fala das mulheres que a criaram. Ela vai dizer: “Elas teceram para mim um mundo de ensinamentos, encheram meus pulmões de ar para denunciar injustiças e a cada brincadeira, caminhar com reflexão e me levaram a questionar isso de ser mulher”<sup>75</sup>.

Sobre a tia e a madrinha, ela vai detalhar como elas eram e a impactaram pelo jeito livre e autêntico que viviam. Para explicar a ausência dessas mulheres em sua vida, ela diz “quando elas não estiverem mais, se juntaram todos os medos e imposições. Perdi o sentido da vida, fiquei sem asas”<sup>76</sup>, novamente usando uma metáfora para mostrar o quanto ela ficou desamparada e perdida com esse acontecimento.

A narrativa segue um padrão dos contos tradicionais, com pouca tensão no início, atingindo o clímax mais próxima do desfecho, que é quando, por meio da memória, Aritza diz recuperar sua força para viver a partir do que aprendeu com essas mulheres: “Neste corpo habitam suas memórias, nessas lutas, sementes inspiradas, seus ensinamentos. Nesta liberdade também está a vida delas”<sup>77</sup>, ela diz, novamente fazendo o uso da metáfora, ao falar das sementes que foram os ensinamentos que ela aprendeu.

### 3.6.3 Episódios da narrativa

O filme pode ser dividido em três episódios principais: 1) Aritza fala da importância dessas três mulheres em sua vida e como elas a ensinaram a amar e a ser livre; 2) Aritza fica sem elas e isso faz com que ela se deprima, sofra e sucumba às imposições do lugar onde ela

---

<sup>75</sup> Tradução livre. Original: “Ellas tejeran para mí un mundo de enseñanzas, me llenaran de aire los pulmones para denunciar las injusticias y con cada juguete, caminar de reflexión y me llevaron a cuestionar esto de ser mujer”.

<sup>76</sup> Tradução livre. Original: “Cuando ellas nos estuvieron más, se juntaran todos los miedos y las imposiciones. Perdí el sentido de la vida, me quedé sin alas”.

<sup>77</sup> Tradução livre. Original: “En este cuerpo, habitan sus memorias, en estas luchas, inspiradas semillas, sus enseñanzas. En esta libertad está también sus vidas”.

vive; 3) Passado um tempo após essa perda, Aritza começa a conseguir se recuperar, pois se conecta com outras pessoas e guarda na memória tudo o que viveu com sua mãe, tia e madrinha.

### **3.6.4 Conflito dramático**

O principal conflito dramático do filme é a ausência das três mulheres na vida de Aritza. Ela diz que “elas decidiram o que fazer com sua vida”<sup>78</sup> e que quando elas não estiveram presentes mais, se juntaram todos os medos e imposições, mas não fica explícito o que aconteceu com essas mulheres.

Após esse ponto, sabemos apenas que Aritza ficou por um tempo deprimida e lutou para que elas não saíssem de sua memória. Aritza se redescobriu e diz ter se recriado na rebeldia, saiu do armário, como ela diz, e conheceu muitas pessoas.

### **3.6.7 Personagens**

No filme, há quatro personagens mulheres: Aritza, sua mãe Lucrécia, sua tia Livia e sua madrinha Olga. Ouvimos a história dessas pessoas apenas do ponto de vista de Aritza, que sente-se ausente por não ter mais a companhia delas, ao mesmo tempo que reconhece que foram elas as responsáveis por torná-la quem é hoje.

### **3.6.6 Estratégias argumentativas**

O filme começa com uma frase: “A morte não existe, as pessoas só morrem quando são esquecidas”<sup>79</sup>, da escritora chilena Isabel Allende, e que resume o que Aritza vai contar sobre as mulheres com quem ela cresceu e como ela teve que trabalhar sua memória para fazer com que elas não desaparecessem.

Diversas estratégias argumentativas são usadas para contar a sua história e ativar o real. Recorrentemente, são mostradas fotos de Aritza, de sua tia e sua madrinha. Quando ela detalha um pouco como aquelas mulheres eram, se comportavam naquele lugar tão diferente delas, aparecem fotografias reforçando o que Aritza fala.

---

<sup>78</sup> Tradução livre. Original: “ellas decidieron qué hacer con su vida”.

<sup>79</sup> Tradução livre. Original: “La muerte no existe, la gente solo muere cuando la olvidan”.

Figura 19 – Frames do filme *Ellas las que me habitan*



Fonte: Acervo da autora da dissertação.

Outro elemento que aparece com frequência no filme são as cartas de tarô. Elas aparecem logo no início, quando Aritza começa a falar de sua família e de sua criação, e quando ela fala que sua tia e sua madrinha decidiram o que fazer com sua vida. No momento que isso acontece, aparece uma porta com uma carta de tarô. A câmera começa a dar um zoom e vemos a carta mais de perto, onde é possível ver que se trata da carta da morte, o que provavelmente é uma indicação do que se sucedeu com aquelas mulheres.

Figura 20 – Frame do filme *Ellas las que me habitan*





Fonte: Acervo da autora da dissertação.

Figura 21 – Frame do filme *Ellas las que me habitan*



Fonte: Acervo da autora da dissertação.

Quando Aritza fala do sofrimento pela ausência delas, há uma performance: ela está deitada em uma rede, onde estão escritas as palavras “mamá”, “mujer”, “heterossexual”, “complaciente” e “dulce”, que indicam o que ela fala sobre ter sucumbido às imposições.

### 3.6.7 Disputa de poder/metanarrativa

Aritza diz que sua tia e sua madrinha eram subversivas em meio a um povoado pequeno, pobre e machista. “Eram *marimachas*, inteligentes, autônomas, e enquanto isso eu sentia que meu carinho estava fluindo”<sup>80</sup>. *Marimacha* é uma expressão que se refere geralmente a uma mulher lésbica e/ou que se veste como roupas comumente utilizadas por pessoas do gênero masculino. Na sequência dessa fala, Aritza diz que as duas a levaram a se questionar sobre o que é ser mulher e a conduziram “a saídas que pareciam irrompíveis”<sup>81</sup>.

O que Aritza conta representa o contexto tanto da região onde viviam quanto do país em relação à violência de gênero e contra a população LGBTQIA+. Além disso, falar sobre saídas irrompíveis provavelmente está relacionado com o fato de que sua tia e madrinha

<sup>80</sup> Tradução livre. Original: “Eran *marimachas*, inteligentes, autônomas e yo mientras tanto sentía que mi afecto fluía”.

<sup>81</sup> Tradução livre. Original: “a las salidas que me parecían irrompibles”.

viviam de forma livre, mesmo em um contexto machista, desafiando as normas de gênero e da orientação sexual esperada para elas. Ela conclui sua narrativa dizendo que se pergunta como seria o mundo se todas as pessoas pudessem saborear a liberdade.

A relação de Aritza com os ensinamentos das mulheres com quem conviveu na infância estão muito relacionadas ao que diversas feministas vão falar sobre a importância de propor um feminismo crítico à heteronormatividade compulsória. Ela vai dizer que a cada brincadeira, essas mulheres a ensinaram a questionar “isso de ser mulher”. Assim também, Ochy Curiel (2014) vai falar sobre o feminismo como uma proposta transformadora, que permita questionar as existências das mulheres e modificá-las para que não seja, dentre outros aspectos, heterossexista (Ibid., p. 325). Assim, o feminismo proposto por Curiel e diversas outras feministas decoloniais questionam as práticas que controlam as dissidências de gênero impondo a heterossexualidade como única forma de existência.

### **3.7 Porque me quieren**

*Porque me quieren* é um curta-documentário realizado em Cali, na Colômbia, em 2018, durante a 7ª edição da Escuela Audiovisual. Participaram dessa edição Anabel, Laura e Poll, que dirigiu e roteirizou o filme. O documentário é uma homenagem à família de Poll e também um chamado para que outras famílias vençam seus medos e preconceitos (MUJERES AL BORDE, 2023).

#### **3.7.1 Enredo e ponto de virada**

*Porque me quieren* começa com Poll andando de moto até chegar em uma casa. Nessa casa, é possível ouvir crianças chamarem seu nome. Logo vemos que são sua sobrinha e sobrinho, que começam a dizer o que Poll gosta, como sair, dançar, se divertir. A irmã mais velha de Poll diz que ela é apaixonada por cultura, futebol e cantar. Todas e todos as pessoas presentes dizem algo em comum: Poll gosta das mulheres.

Poll conta que sua família sabe desde sempre, provavelmente sobre sua orientação sexual, mesmo sem ela dizer naquele momento. Em sua fala seguinte, ela afirma: “Eu sou negra, eu sou ele, eu sou ela, eu sou ‘elle’ (forma de usar o pronome neutro em espanhol). Eu sou uma artista, sou lésbica e sou feliz”<sup>82</sup>. Diferentemente dos outros filmes, em *Porque me*

---

<sup>82</sup> Tradução livre. Original: “Soy negra, soy el, soy ella, soy elle. Soy artista, soy lesbiana y soy feliz”.

*quieren* não há exatamente um ponto de virada na história, mas apenas momentos de reflexão, como esse em que Poll reconhece o fato de ter sido amada e acolhida ao ser uma mulher lésbica e negra, o que não é a realidade de muitas pessoas no mesmo contexto.

Na cena seguinte, a mãe de Poll é apresentada e começa a contar sobre suas quatro filhas. Poll é a mais velha e, quando ela era criança, sua mãe tentava colocar vestidos nela, mas ela não gostava. Na sequência, vemos Poll na rua, questionando um antigo professor sobre o porquê de ele sempre tê-la chamado de Andrium. Ele diz que durante o período de crescimento dela, ele achava que ela era muito forte, e que deveria se chamar Andrium e não Andrea.

Não vemos sua reação a respeito desse comentário, porque na próxima cena, ela está com sua família. Poll conta que muita gente está em mau estado físico e mental, mesmo em depressão, porque não há apoio da família. Ela agradece à família por fazer parte de sua vida. Os sobrinhos de Poll cantam e dizem que ela é uma *rappera* muito alegre e muito sincera, que a amam. Sua mãe, então, faz um chamado para as famílias não fazerem a vida dos filhos pior do que outros querem que eles se sintam.

O último depoimento é do pai de Poll, que vai contar que uma vez perguntou a Poll se ela tinha namorado e ela disse que não, que tinha uma namorada. “Y así lo hizo la señorita”<sup>83</sup>. Poll termina dizendo: “Porque as mulheres têm o poder de transformar e mudar o mundo”<sup>84</sup>. Na sequência, vemos que é ela cantando a mesma música da abertura do filme, que fala sobre o poder feminino.

### 3.6.2 Intenções narrativas

*Porque me quieren* intercala falas de Poll, personagem principal, com depoimentos de seus familiares para contar uma história. Não há exatamente uma linha do tempo, porque o que contam é a respeito da sua relação com Poll. As pessoas entrevistadas aparecem em mais de um momento para reiterar o que já falaram ou para complementar o assunto.

O filme não segue uma estrutura tradicional, onde há um conflito no início e o clímax próximo ao final. Já no começo, Poll conta sobre sua orientação sexual, sua dissidência de gênero e como isso não é um problema em sua família, embora não seja a realidade de muita gente. Ela vai dizer: “Existem pessoas diversas que se encontram em situações difíceis,

---

<sup>83</sup> Tradução livre. Original: “E assim fez a senhorita”.

<sup>84</sup> Tradução livre. Original: “Porque las mujeres tienen el poder de transformar y cambiar el mundo”.

simplesmente porque sua família não as apoia. Eu me sinto sortuda por ter essas pessoas na minha vida com suas lutas, suas risadas, com suas vivências”<sup>85</sup>. Sua fala resume as intenções do filme e de que forma ela se sente.

Próximo ao final do filme, Poll vai dizer: “É como um vazio no peito que não te deixa respirar, mas é o que você realmente sente”<sup>86</sup>, provavelmente para se referir a como se sentia, ou ainda sente, por ser alguém que não está dentro das normas de gênero e de orientação sexual. Por fim, ela pergunta: “Quem pode encontrar o amor?”<sup>87</sup>. Na cena seguinte, vemos que ela beija uma outra mulher, o que é uma forma de responder à sua própria pergunta.

### 3.6.3 Episódios da narrativa

Em *Porque me quieren*, os temas giram todos em torno de Poll e do carinho que sua família tem por ela. Portanto, para dividir os episódios é necessário fazê-lo de forma não linear. Como primeiro episódio, podemos considerar o que a família e o professor de Poll falam dela, como a admiram e a amam. O segundo episódio seria a apresentação de Poll e sua visão sobre si mesma. O terceiro episódio aborda a questão de que nem todas as mulheres negras e homossexuais são acolhidas da mesma forma, o que faz ela e sua família refletirem sobre a importância do afeto e do acolhimento.

### 3.6.4 Conflito dramático

No filme, não há um conflito dramático que precisa ser resolvido, pois o propósito de Poll, como roteirista, diretora e personagem central, é mostrar o quanto o amor de sua família a encoraja a ser quem ela é, uma pessoa que se identifica com diferentes gêneros, é lésbica, é negra e artista. O ponto que vai falar mais sobre conflitos é em relação às pessoas que não são acolhidas como ela. Em determinado momento, sua mãe também conta que perdeu o emprego por ter uma filha lésbica, e isso também mostra que Poll, para fora do ambiente familiar, também é vítima de violência e preconceito.

---

<sup>85</sup> Tradução livre. Original: “Hay muchas personas diversas que se encuentran en situaciones difíciles, simplemente porque su familia no les apoya. Yo me siento afortunada por tener estas personas en mi vida con sus peleas, con sus risas, simplemente con su vivir”.

<sup>86</sup> Tradução livre. Original: “Es como un vacío en el pecho que no te deja respirar, pero es lo que realmente sientes”.

<sup>87</sup> Tradução livre. Original: “Quién puede encontrar el amor?”.

### 3.6.5 Personagens

*Porque me quieren* apresenta diversos personagens. A principal é Poll, que é quem vai contar sua história. Poll é uma mulher negra colombiana que também se identifica como ele ou “elle”, forma neutra do pronome pessoal na 3ª pessoa do singular, em espanhol. Poll é uma *rappera*, como ela mesma diz, que gosta muito de cultura e é muito próxima à sua família.

Não sabemos os nomes dos demais personagens do filme, mas eles se apresentam conforme sua relação com Poll. Os primeiros a aparecer são seus sobrinhos, ainda crianças. Em determinado momento do filme, eles também cantam uma música que fala sobre o respeito e pede o fim da transfobia. Outra personagem é a mãe de Poll, que não só conta histórias sobre como foi criar sua filha, mas também vai falar sobre a importância de amar os/as filhos/as. Outros personagens que dão entrevista são as irmãs de Poll e seu pai, que vão contar sobre Poll e sua relação com ela. Por último, temos um ex-professor de Poll, que aparece em uma conversa com ela, falando sobre sua infância e sua admiração por ela.

### 3.6.6 Estratégias argumentativas

O filme abre com falas de pessoas não identificáveis, mas provavelmente são de mulheres que sofreram por não estarem na norma de gênero e/ou orientação sexual. Elas vão dizer: “contei e vão me expulsar”, “tenho medo de falar”, “bateram em mim e vão me levar ao psiquiatra” e “minha mãe não me ama”<sup>88</sup>. O propósito de colocar mais de uma pessoa contando sobre uma situação violenta que viveu serve para evidenciar que isso é algo comum e acontece com várias mulheres.

Em outra cena, a mãe de Poll conta que, em um antigo emprego seu, ficaram sabendo que Poll é lésbica e a demitiram. Além de dizer isso, ela fala que é a primeira vez que está contando aquilo para alguém. Essa situação é também uma forma de ativar o real, pois torna cúmplice não só quem a estava entrevistando, mas também os/as espectadores/as que a assistem, porque contribui para um sentimento de que estamos compartilhando algo muito valioso e sério que ocorreu na vida dessa pessoa.

Ao final do filme, um outro elemento nos ajuda a identificar quem é Poll. Em uma das primeiras cenas, enquanto vemos Poll passar de moto, podemos escutar uma música que diz “Porque as mulheres têm o poder de mudar e transformar o mundo. Poder feminino, poder

---

<sup>88</sup> Tradução livre. Original: “yo le dije y me echaran”, “tengo miedo de decirlo”, “a mí me pegaron y me llevaron a lo psiquiatra”, “mi mamá no me quiere”.

com muito estilo. Afiado como uma folha”<sup>89</sup>, o que pode ser interpretado como a forma que Poll se entende no mundo como mulher. Além disso, na cena final, a música se repete. Quando isso acontece, dessa vez podemos ver que é Poll que canta, o que também é uma forma de mostrar seu olhar artístico e seu jeito de se comunicar.

Por fim, uma outra estratégia argumentativa utilizada no filme é a fotografia. Como forma de mostrar a relação de Poll com sua família, algumas entrevistas colocam várias pessoas em cena, mesmo que apenas uma esteja falando. Essa estratégia dá um ar de coloquialidade e também de informalidade, pois faz parecer que aquele tipo de situação é algo comum na vida de Poll e daquela família.

Figura 22 – Frame do filme *Porque me quieren*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/416801036>>.

### 3.6.7 Disputa de poder/metanarrativa

Poll é uma mulher negra e lésbica vivendo na América Latina. Pelas imagens da casa de sua família, provavelmente ela mora em uma região periférica de Cali, na Colômbia. Por meio das músicas cantadas pelos personagens, podemos considerar que os desafios e violências estão presentes.

---

<sup>89</sup> Tradução livre. Original: “Porque las mujeres tienen el poder de cambiar y transformar el mundo. Poder femenino, poder con mucho estilo. Cortante como hoja”.

Figura 23 – Frame do filme *Porque me quieren*



Fonte: Reproduzido de <<https://vimeo.com/416801036>>.

Poll canta sobre ser mulher e “a legião de *raperas*, que representa o mundo, tomou o lugar onde os homens se encontram”<sup>90</sup>. Por essa frase, pode-se interpretar tanto que é preciso que as mulheres se organizem como também que algo está mudando. Onde antes os homens dominavam, as mulheres estão nesse lugar agora.

No filme, a questão de gênero, sexualidade e raça não é ignorada. Além disso, contrariando as narrativas comuns à lesbianilidade, que costumam mostrar destinos dramáticos, catastróficos ou ter algum tipo de ridicularização (MALFRÁN; NÚÑEZ; LAGO, 2021, p. 109), em *Porque me quieren* isso não acontece. Poll é acolhida e amada por sua família, vizinhança e companheira.

Dessa forma, o filme aborda questões interseccionais, mas de forma positiva, mostrando um exemplo de uma família acolhedora e de uma pessoa que reconhece essas questões e sabe que está resistindo frente a violências e desafios que poderia, e ainda pode vir, a enfrentar.

Como observado nos capítulos anteriores, os feminismos decoloniais na América Latina vão trabalhar as diferentes interseções das mulheres na região, apontando como a colonização está diretamente relacionada à religiosidade e suas imposições, na violência de gênero, na heterossexualidade obrigatória e no binarismo de gênero.

Após a avaliação dos filmes, foi possível perceber que esses temas estão presentes, em menor ou maior grau, em todos eles. Assim, os filmes, juntamente ao coletivo, são um

---

<sup>90</sup> Tradução livre. Original: “la legión de las rappers, que al mundo representa, se ha tomado el lugar donde los hombres se encuentran”.

exemplo prático de compartilhamento de experiências que buscam romper as narrativas hegemônicas, tratando de temas pouco vistos, como o amor entre mulheres, o apoio intergeracional, a variedade de feminismos, a busca por identidade entre fronteiras e o direito à educação das pessoas trans.

As ativistas da Escuela colocam na prática o que diversas teóricas falam sobre solidariedade, luta e sobrevivência, ao explicitarem histórias pessoais e ao optarem por fazer filmes colaborativos, contrariando formatos hierárquicos de equipes, o que é comum nas produções audiovisuais.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das intenções deste trabalho foi dar visibilidade e propor reflexões que tratam de apontar novos olhares para as mulheres e pessoas dissidentes de gênero na América Latina. Esses grupos, ainda que complexos e heterogêneos, sofrem violências e abusos sistêmicos, muitos deles advindos de um contexto histórico onde a colonialidade teve o seu papel na perpetuação de discriminações e inferiorização.

Essas violências têm um impacto direto em como as pessoas são retratadas nos meios de comunicação, principalmente na mídia hegemônica. Por isso, o coletivo *Mujeres al Borde*, junto a tantos outros da América Latina e de outros países do Sul Global, apresentam propostas práticas de visibilidade e de contar histórias positivas que visam a retirar esses grupos de lugares estereotipados e de perpetuação do sofrimento. Ainda, o grupo proporciona que as realizadoras não só contem suas histórias como também utilizem elas mesmas das técnicas do audiovisual para escolher a melhor forma de contá-las.

Portanto, o que identifiquei é que não só a proposta do coletivo como também as narrativas de seus filmes estão alinhadas com as perspectivas decoloniais e com feminismos da América Latina, na medida em que abordam questões cruciais para teóricas e teóricos desses temas, como a violência de gênero, a heterossexualidade compulsória, o racismo e as discussões sobre o binarismo de gênero.

Há ainda muito trabalho a se fazer de forma que a região não seja um lugar inseguro para mulheres, para a população LGBTQIA+, para os povos indígenas e tantos outros grupos alvos de violências sistêmicas. Contudo, o coletivo se coloca não só como uma forma de resistência, mas também como um exemplo de fomento a expressões artísticas, a novas propostas narrativas e à ocupação de espaços que antes somente pessoas e grupos que estavam em posição de poder tinha acesso, como a produção audiovisual e a divulgação de filmes.

O conceito de decolonialidade tem sido utilizado com bastante frequência em trabalhos que estão contextualizados na América Latina (BALLESTRIN, 2020), mas ainda há muitos textos e obras que não foram traduzidos para o português, o que representa um desafio para estudantes e pesquisadores/as que queiram se debruçar mais a fundo nas teorias decoloniais e seus desdobramentos.

Além disso, o desafio do idioma pode fazer com que diversas/os autoras/es não sejam tão conhecidas/os no Brasil, já que não há a tradução de seus textos. Esse por exemplo é o

caso da teórica Glória Anzaldúa, bastante citada neste trabalho, mas que não tem nenhum livro traduzido para o português.

Outra questão é que a crítica que diversas teóricas dos feminismos decoloniais faz não está restrita à visão eurocêntrica e à hegemonia ocidental, como também atinge os próprios intelectuais da decolonialidade. Boa parte de pesquisadores de teorias decoloniais são homens, e que estão em países Ocidentais, como diversos lugares da Europa e Estados Unidos, e pouco se debruçam sobre o gênero enquanto uma categoria útil de análise histórica. Portanto, identifico que ainda há muito trabalho a ser feito na América Latina de modo que práticas decoloniais que estejam fora da academia sejam evidenciadas e reconheço o enorme esforço de teóricas decoloniais de se posicionarem e reivindicarem seus espaços.

Em relação à parte teórica deste trabalho, foi possível fazer diversas reflexões partindo da abordagem decolonial. A opção por utilizar a colonialidade e o gênero como apoio foi uma tentativa de perceber como as marcas do colonialismo se imprimem de diferentes formas no continente e, em especial, nas mulheres latino-americanas. Uma dificuldade encontrada foi em situar a produção do grupo dentro de uma linha histórica do cinema ou mesmo do videoativismo.

Um dos motivos para esse desafio foi a percepção de que ainda é necessário ter mais levantamento sobre coletivos feministas que trabalham com audiovisual, mas que não necessariamente produziram filmes para cinema ou que se enquadrariam em propostas videoativistas (HARDING, 2001), mas que ficariam dentro de um meio termo, muito relacionado ao compartilhamento de vídeos on-line.

O acesso ao discurso audiovisual, apesar de ter se expandido muito nas últimas décadas, ainda não é privilégio de todas as pessoas, ainda que a forma de distribuição de produções audiovisuais esteja mais fácil do que em décadas anteriores - algo que precisa ser evidenciado. Além disso, há também um paradoxo que é a falta de experiência coletiva provocada pela divulgação de filmes on-line, muitas vezes por meio de dispositivos móveis, em que o ato de assistir a um vídeo, filme ou outra produção audiovisual é realizado cada vez mais de forma individualizada, o que pode atrapalhar a prática ativista.

Nota-se ainda que há espaço para um profundo debate sobre a colonialidade do ver, sobre como ela atravessa a maneira que o audiovisual é feito – desde a dependência de equipamentos, de plataformas digitais – até mesmo como as regras de filmagem são baseadas em perspectivas eurocêntricas e antropocêntricas. A regulamentação de plataformas de mídias sociais, como Youtube, Google e Meta é hoje uma grande questão, ao mesmo tempo que também é muito importante que coletivos como o Mujeres al Borde ocupem esses espaços.

Outro ponto a ser discutido é a respeito de que forma esses vídeos, não só do coletivo, mas de outros/as realizadores/as estão sendo preservados, já que o armazenamento em plataformas fica à mercê de que elas se mantenham on-line.

## REFERÊNCIAS

- ACONTECE ARTE E POLÍTICA LGBTI+; ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais); ABGLT (Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Intersexos). **Mortes e violências contra LGBTI+ no brasil: Dossiê 2022**. Florianópolis, SC: Acontece, ANTRA, ABGLT, 2023. Disponível em: <<https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/wp-content/uploads/2022/05/Dossie-de-Mortes-e-Violencias-Contra-LGBTI-no-Brasil-2021-ACONTECE-ANTRA-ABGLT-1.pdf>>. Acesso em: out. 2023.
- AGREDO, Ana María. **Aproximación a los usos y reinterpretaciones de las políticas queer en el activismo audiovisual del Colectivo Mujeres al Borde**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Antropologia) – Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana, Bogotá, Colômbia, 2011. Disponível em <<https://app.box.com/s/cc4dzklou2ul4agwcbogdelguu3tul34>>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- ANCINE, Agência Nacional do Cinema. **Participação por gênero e por raça nos diversos segmentos da cadeia produtiva do audiovisual**, 2023. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/Estudo%20genero%20e%20raca%20no%20setor%20audiovisual.pdf>>. Acesso em: jan. 2024.
- ANZALDÚA, Gloria. **La conciencia de la mestiza / Rumo à uma nova consciência**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 323-339.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza**, trad. de Carmen Valle Simón. Madri: Capitán Swing, 2016.
- BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>
- BALLESTRIN, Luciana. Feminismo de(s)colonial como feminismo subalterno latino-americano. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75304, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n75304>
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434>>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- BIROLI, Flávia; MACHADO, Maria das Dores Campos; VAGGIONE, Juan Marco. **Gênero, neoconservadorismo e democracia: Disputas e retrocessos na América Latina**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 20ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2020.

CABRERA, Marta. Audiovisual affect: sexuality and the public sphere in the work of Colombia's Escuela Audiovisual al Borde. In: ARENILLAS, María Guadalupe; LAZZARA, Michael J. (eds.). **Latin American documentary film in the new millennium**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016. p. 191-205.

CABRERA, Marta. La escuela Audiovisual al Borde (2011-2016): políticas de la representación y activismo contrasexual globalizado. In: VEIGA, Ana Maria; NICHNIG, Claudia Regina; WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair (orgs.). **Mundo de mulheres no Brasil**. Curitiba: Editora CRV, 2019. p. 517-526.

CABRERA, Marta; VARGAS, Liliana. Transfeminismo, decolonialidad y el asunto del conocimiento: inflexiones de los feminismos disidentes contemporáneos. **Universitas Humanística**, Bogotá, v. 78, n. 78, p. 19-37, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tdac>

CAPIBARIBE LEITE, Fernanda. Na trilha dos sujeitos: audiovisual, memória e o evento de empoderamento para as mulheres. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 3, n. 2, p. 219-235, 2012.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 312-321.

CARNEIRO, Sueli. Entrevista Sueli Carneiro. **Revista Margem Esquerda**, São Paulo, 27 edição, p. 11-21, 2016.

CARTAGENA, María Fernanda; LEÓN, Christian; ESTÉVEZ, Mayra. Matriz colonial del poder, segunda época. Entrevista a Walter Mignolo por La Tronkal. **LatinArt.com**, Quito, 2009. Disponível em: <<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?id=424>>. Acesso em: 10 out. 2023.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Disponível em: <<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/147.pdf>>. Acesso em: 02 jul. 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 169-178.

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, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>

CURIEL, Ochy. Berta Cáceres e o feminismo decolonial. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 5, n. 2, p. 202-215, 2021. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3477>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

CURIEL, Ochy. Hacia la construcción de un feminismo descolonizado. In: ESPINOSA, Yuderkys; CORREAL, Diana; MUÑOZ, Karina Ochoa (eds.). **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Universidad del Cauca, Colômbia, 2014. p. 325-334. Disponível em: <[http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4\\_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/\\$FILE/Tejiendo.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/498EDAE050587536052580040076985F/$FILE/Tejiendo.pdf)>. Acesso em: 22 fev. 2023.

CUSICANQUI, Silvia R. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DÁVILA, Verónica; LEBRÓN, Marisol. “Un Violador En Tu Camino” and the virality of feminist protest. **NACLA - The North American Congress on Latin America**, Washington; Nova Iorque, 27 dez. 2019. Disponível em: <<https://nacla.org/news/2019/12/27/un-violador-en-tu-camino-virality-feminist-protest>>. Acesso em: 10 out. 2023.

DE NORONHA, Danielle Parfentieff. A importância social da imagem: reflexões sobre diferença, representação e poder em diálogo com um pensamento decolonial. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 20, n. 50, p. 255-278, jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.80371>

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidad y eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (coord.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2000. p. 41-54.

ECLAC, Economic Commission for Latin America and the Caribbean. **Femicidal Violence in Figures: Latin America and the Caribbean. Bringing an end to violence against women and girls and femicide or feminicide: a key challenge for building a care society**. Santiago, 2023. Disponível em: <[https://oig.cepal.org/sites/default/files/c2300196\\_boletin\\_1\\_violencia\\_ing\\_web\\_0.pdf](https://oig.cepal.org/sites/default/files/c2300196_boletin_1_violencia_ing_web_0.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2023.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**, Caracas, v.14, n. 33, p. 37-54, 2009.

ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys. Sobre por que é necessário um feminismo decolonial: diferenciação, dominação coconstitutiva da modernidade ocidental. **MASP Afterall**, São Paulo, n. 8, 2020. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Giqs0qaSQ1sxGgwydI1C.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

FEMENÍAS, Maria Luisa. Esbozo de un feminismo latinoamericano. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 11-25, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100002>

FERNANDES, Laís Cerqueira. “**Histórias reais sobre pessoas reais**”: um estudo sobre as estratégias de storytelling do podcast “Projeto Humanos”. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade de Federal de Juiz de Fora, MG, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/9965?locale=es>> Acesso em: 10 jul. 2023.

GALINDO, M. **No se puede descolonizar sin despatriarcalizar**. Teoría y propuesta de la despatriarcalización. La Paz, Bolívia: Mujeres Creando, 2013.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Ensaaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. **Tabula Rasa**, Bogotá, v. 1, n. 19, p. 31-58, 2013. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.153>

GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS. Manifiesto Inaugural. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (orgs.). **Teorías sin disciplina** (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

HARDING, Thomas. **The videoactivist handbook**. London, United Kingdom: Pluto Press, 2001.

HOEVELER, Rejane; CARDOSO, João Victor. Conservadorismo, neoliberalismo e políticas sociais na contemporaneidade latino-americana. **Temporalis**, Brasília, ano 22, n. 43, p. 34-52, jan./jun. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/38107>>. Acesso em: 10 out. 2023.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 11-34.

JÚLIO, Alessandra Braga de. **O documentário como gênero narrativo: narrativa, ficção e realidade no documentário Juízo**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília, 2008. Disponível em <<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1546/2/20512400.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

LAURETIS, Teresa de. **Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema**. Indiana: University Press, 1984.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 124-161.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 3, n. 2, p. 61-73, 2019. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2437>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

LOPES, Deize Ferreira Paiva et al. Primavera latina: corpo e performance de mulheres latinas nos protestos de 2019. In: ANAIS DO 29º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2020, Campo Grande. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2020. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2020/trabalhos/primavera-latina-corpo-e-performance-de-mulheres-latinas-nos-protestos-de-2019?lang=pt-br>> Acesso em: 13 out. 2023.

LORDE, Audre. **Zami: Una biomitografía. Una nueva forma de escribir mi nombre.** Madrid: Horas y Horas, 2009.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 357-377.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 53-83.

MALFRÁN, Yarlenis; NÚÑEZ, Geni; LAGO, Mara. Epistemicídio e necropolíticas trans: considerações decoloniais sobre cenas cinematográficas latino-americanas. **Revista Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v. 5, n. 2, p. 92-114, 2021. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3511>>. Acesso em: 10 out. 2023.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Artes e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

MCCLINTOCK, Anne. A situação da terra: genealogias do imperialismo. In: MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2010. p. 43-122.

MIGNOLO, Walter D. La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 8, p. 243-281, 2008. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.331>

MISKOLCI, Richard. (2009). **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização.** Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de Occidente. Academia Feminista y discurso colonial. In: NAVAZ SUÁREZ, Liliana; HERNÁNDEZ CASTILHO, Rosalva Aída (eds.). **Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes.** Madrid: Cátedra, Madrid, 2008. p. 117-163.



MOTTA, Luiz Gonzaga. A análise pragmática da narrativa jornalística. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Manaus: Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2023.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUJERES AL BORDE, 2023. Mujeres al Borde, 2023. Disponível em: <<https://mujeresalborde.org/>>. Acesso em: 2 out. 2023.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: DURHAM, Meenakshi Gigi; KELLNER, Douglas M. (orgs.). **Media and cultural studies**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 342-352.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**, 5ª edição. Campinas: Papyrus, 2010.

NOGUEIRA, Maíra Tristão. **Para um manifesto do terceiro cinema feminista**: uma reflexão sobre filmes realizados por diretoras feministas na década de 1970 na América Latina. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação: Cinema e Televisão) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Portugal, 2019.

OLIVEIRA, Luiz Ademir de; SANTOS, Déborah Luísa Vieira dos; CARVALHO, Willian José de. Documentário O Processo: uma narrativa sobre o impeachment da Presidenta Dilma. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 179-203, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.150995>

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 85-95.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina (Análisis). **Ecuador Debate**, Quito, n. 44, p. 227-238, 1998. Disponível em: <<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/6042/1/RFLACSO-ED44-17-Quijano.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LEHER, Roberto; SETÚBAL, Mariana (orgs.). **Pensamento crítico e movimentos sociais**: diálogos para uma nova práxis. São Paulo: Ed. Cortez, 2005. p. 117-142. Disponível em: <[http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2009. p. 73-117.

RAMÍREZ, Ana Lucia. Entrevista. In: CABRERA, Marta. La escuela Audiovisual al Borde (2011-2016): políticas de la representación y artivismo contrasexual globalizado. In: VEIGA, Ana Maria; NICHNIG, Claudia Regina; WOLFF, Cristina Scheibe; ZANDONÁ, Jair (orgs.). **Mundo de mulheres no Brasil**. Curitiba: Editora CRV, 2019. p. 517-526.

RAMÍREZ, Ana Lucia. Lo que estos cuerpos tienen que decir: cine comunitario desde los bordes del género y la sexualidad en América del Sur. **Revista La Otra Cosecha**. Cine y Video Comunitario de Nuestra América, Maizal Audiovisual, n. 1, p. 28-34, 2018. Disponível em: <[https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2018/09/loc\\_analucia2018.pdf](https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2018/09/loc_analucia2018.pdf)>. Acesso em: 11 fev. 2023.

RAMÍREZ, Ana Lucia. Recovering one's own voice to redefine what is visible, desirable and possible: La Escuela Audiovisual Al Borde. In: CORYAT, Diana; LEÓN, Christian; ZWEIG, Noah (eds.). **Small cinemas of the Andes: new aesthetics, practices and platforms**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2023. p. 137-155.

RAMÍREZ, Ana Lucia; BONILLA, Laura. Desbordar lo visible: Al Borde Festival Transnacional de Cine Transfeminista. **Revista La Otra Cosecha**. Cine y Feminismos en Comunidad, Maizal Audiovisual, n. 5, p. 19-38, 2022. Disponível em: <[https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2023/02/05\\_revista\\_loc\\_cine-y-feminismos-en-comunidad-2.pdf](https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2023/02/05_revista_loc_cine-y-feminismos-en-comunidad-2.pdf)>. Acesso em: 10 abr. 2023.

REDE LGBTI Livre de Violência e seu Observatório Regional. **Ser LGBTI+ en la región más violenta del mundo**: situación de homicidios de personas lesbianas, gays, bisexuales y trans en países de América Latina y el Caribe en 2022. [s.l.]: [s.ed.], 2023. Disponível em: <<https://sinviolencia.lgbt/informe-2022-ser-lgbti-en-la-region-mas-violenta-del-mundo/>>. Acesso em: out. 2023.

SCHREIBER, Mariana. Como movimentos similares ao Escola sem Partido se espalham por outros países. **BBC Brasil**, Brasília, 13 jul. de 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-44787632>>. Acesso em: 10 de out. 2023.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 10 out. 2023.

SEGATO, Rita L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **Epistemologias feministas: ao encontro da crítica radical**. **e-cadernos CES**, Coimbra, n. 18, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>

TEDESCO, Marina. Da esfera privada à realização cinematográfica: a chegada das mulheres latino-americanas ao posto de diretoras de cinema. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 97-105, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/77253>>. Acesso em: 10 out. 2023.

TOKARNIA, Mariana. **MEC retira termo "orientação sexual" da Base Curricular**. Agência Brasil, 7 de abril de 2017. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2017-04/mec-retira-termo-orientacao-sexual-da-versao-final-da-base-curricular>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

TORRES, Nelson Maldonado; SCHIWY, Freya. **(Des)colonialidad del ser y del saber:** videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda en Bolivia. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

TORRES, Rodrigo; COSTA, Paola. **Uso e impacto de las redes sociales de Internet sobre las movilizaciones juveniles en Chile:** ¿hacia nuevas formas de organización colectiva? In: DOLORES SOUZA, María; CABELLO, Patricio; DEL VALLE, Carlos (Eds.). Medios, edades y cultura. Temuco, Chile: Ediciones Universidad de La Frontera, 2012. p.117-138.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia. Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. **Revista Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 218, p. 107-121, 2018. Disponible em: <<https://biblat.unam.mx/hevila/Nuevasociedad/2008/no218/8.pdf>>. Acceso em: 13 jan. 2023.

VÁSQUEZ, Yezid Alejandro Molano. **Escuela audiovisual al Borde 2016:** una experiencia educativa para la comunidad LGBTI. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Facultad de Artes, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá, 2017. Disponible em: <<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1320>>. Acceso em: 8 set. 2023.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, estado, sociedad:** luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, 2009.

## **Filmografia:**

¿A QUÉ juega Barbie?. Dirección e roteiro: Claudia Corredor e Ana Lucia Ramírez. Bogotá: Al Borde Producciones, 2004. 17 min, animação.

EL CUERPO primer Territorio de Paz. Dirección: Ana Lucia Ramírez e Clau Corredor. Bogotá: Al Borde Producciones, 2011. 2 min, digital.

ELLAS las que me habitan. Dirección e roteiro: Aritza Ríos Alvarez. Guayaquil: Al Borde Producciones, 2016. 8 min, HDV.

EL DESPERTAR a una realidad multicolor. Dirección e roteiro: Andrea Sarta Cámara. Bogotá: Al Borde Producciones, 2011. 6 min, HDV.

LA MUJER que se fabricó un cuerpo para fugarse del género. Dirección: Ana Lucia Ramírez. Santiago: Al Borde Producciones, 2011. 19 min, Mini DV.

LOKA, loka, Loka. Dirección e roteiro: Claudia Anais Rodríguez. Santiago: Al Borde Producciones, 2011. 6 min, HDV.

MENTIRAS que dan alas. Dirección e roteiro: Ruth Vera. Assunção: Al Borde Producciones, 2012. 6 min, HDV.

NÓMADE. Dirección e roteiro: Lorenzo. La Plata: Al Borde Producciones, 2014. 7 min, HDV.

PORQUE me quieren. Dirección e roteiro: Poll Andrium. Cali: Al Borde Producciones, 2019. 9 min, HDV.