

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOELMA FERREIRA DOS SANTOS

**GÊNERO, MASCULINIDADES E VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES
EM FILMES ARGENTINOS E BRASILEIROS (2003-2016)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, no Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em História.

Orientadora: Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis

FLORIANÓPOLIS - SC

2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Santos, Joelma Ferreira dos
Gênero, masculinidades e violências contra mulheres em filmes
argentinos e brasileiros (2003-2016) / Joelma Ferreira dos Santos. --
2023.
310 p.

Orientadora: Gláucia de Oliveira Assis
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação , Florianópolis, 2023.

1. Violência de gênero . 2. Cinema latino-americano. 3.
Feminismo. 4. Masculinidades. 5. História do Tempo Presente. I.
Assis, Gláucia de Oliveira. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação . III. Título.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOELMA FERREIRA DOS SANTOS

GÊNERO, MASCULINIDADES E VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES
EM FILMES ARGENTINOS E BRASILEIROS (2003-2016)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, no Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em História.

Orientadora: Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis

Banca Examinadora

Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis – UDESC (Orientadora)

Profa. Dra. Ana Laura Lusnich – UBA/CONICET

Profa. Dra. Ana Maria Veiga – UFPB

Profa. Dra. Janice Gonçalves – UDESC

Profa. Dra. Sílvia Maria Fávero Arend – UDESC

FLORIANÓPOLIS - SC

2023

ATA DE DEFESA

No trigésimo primeiro dia do mês de março do ano de dois mil e vinte e três, às dezesseis horas, em evento realizado através de recurso audiovisual, compareceu **Joelma Ferreira dos Santos**, do Programa de Pós-Graduação em História/Doutorado da Universidade do Estado de Santa Catarina, para a defesa de sua tese intitulada **"GÊNERO, MASCULINIDADES E VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES EM FILMES ARGENTINOS E BRASILEIROS (2003-2016)"**, perante a Banca aprovada pelo Colegiado do Curso, constituída pelas Professoras doutoras Gláucia de Oliveira Assis, da Universidade do Estado de Santa Catarina, Ana Laura Lusnich, da Universidade de Buenos Aires, Ana Maria Veiga, da Universidade Federal da Paraíba, Janice Gonçalves, da Universidade do Estado de Santa Catarina e Silvia Maria Fávero Arend, da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob a presidência do primeiro membro citado. Após a apresentação das considerações e sugestões da Banca Examinadora, a Professora doutora Gláucia de Oliveira Assis anunciou o parecer da Banca, considerando a tese APROVADA.

Observações: A banca destacou a originalidade e relevância da tese no campo dos estudos de gênero na sua articulação com o cinema argentino e o brasileiro. A tese evidencia um conhecimento profundo de temáticas pouco trabalhadas em termos comparados em relação aos dois países. A banca recomenda que sejam realizadas algumas alterações para o aprimoramento da versão final da tese, em vista de sua publicação, no formato de artigos, capítulo de livro ou livro autoral.

Florianópolis, 31 de março de 2023.

Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis
Universidade do Estado de Santa Catarina
(orientadora)



Documento assinado digitalmente
ANA MARIA VEIGA
Data: 04/04/2023 18:53:33 -0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Profa. Dra. Ana Maria Veiga
Universidade Federal da Paraíba
(membro)

Profa. Dra. Silvia Maria Fávero Arend
Universidade do Estado de Santa Catarina
(membro)

Profa. Dra. Ana Laura Lusnich
Universidade de Buenos Aires
(membro)

Profa. Dra. Janice Gonçalves
Universidade do Estado de Santa Catarina
(membro)

Joelma Ferreira dos Santos
(doutoranda)



Assinaturas do documento



Código para verificação: **B1R5PI22**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:



JANICE GONCALVES (CPF: 061.XXX.308-XX) em 10/04/2023 às 18:46:06

Emitido por: "SGP-e", emitido em 30/03/2018 - 12:44:32 e válido até 30/03/2118 - 12:44:32.

(Assinatura do sistema)



GLAUCIA DE OLIVEIRA ASSIS (CPF: 594.XXX.136-XX) em 10/04/2023 às 18:47:11

Emitido por: "SGP-e", emitido em 30/03/2018 - 12:40:26 e válido até 30/03/2118 - 12:40:26.

(Assinatura do sistema)



SILVIA MARIA FAVERO AREND (CPF: 568.XXX.819-XX) em 11/04/2023 às 20:49:38

Emitido por: "SGP-e", emitido em 30/03/2018 - 12:39:28 e válido até 30/03/2118 - 12:39:28.

(Assinatura do sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo/conferencia-documento/VURFU0NfMTlwMjJfMDAwMTA0MDJfMTA0MDhfMjAyM19CMVI1UEkyMg==> ou o site <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo> e informe o processo **UDESC 00010402/2023** e o código **B1R5PI22** ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.

RESUMO

A cultura sexista, machista e misógina tem raízes profundas nos países latino-americanos e a violência de gênero é uma de suas consequências mais nefastas. Em um sistema dominado por homens, essa violência foi sendo tolerada e naturalizada mediante diversos mecanismos. O cinema, uma das tecnologias mais importantes do século XX, foi um deles. Por meio de sua linguagem fascinante, serviu a várias finalidades, dentre elas, como ferramenta que contribuiu para a construção de masculinidades e feminilidades de acordo com padrões hegemônicos. Em decorrência das históricas lutas feministas, as violências de gênero têm sido cada vez mais denunciadas e visibilizadas. Contudo, os dados de violência de gênero seguem aumentando, especialmente no Brasil, que ostenta taxas alarmantes, mas também na Argentina. O objetivo principal desta pesquisa foi analisar como duas das principais cinematografias da América Latina, uma das regiões mais afetadas pela violência de gênero no planeta, representam tais violências. As fontes utilizadas nesta investigação foram filmes argentinos e brasileiros realizados entre 2003-2016. O recorte temporal corresponde ao período no qual governos considerados progressistas atuaram nos dois países e, em alguma medida, buscaram enfrentar o problema. Coincide, também, com um momento de luta e efervescência dos movimentos feministas contra a violência de gênero na região. Os critérios de seleção dos filmes foram o gênero cinematográfico e a abordagem de violências físicas e sexuais. Como recurso metodológico, as obras foram agrupadas de acordo com o tipo de violência: conjugal, familiar, de natureza íntimo-afetiva e comunitária. Nessas obras, a maioria das violências de gênero são de caráter sexual e se nota um número significativo de representações sobre mulheres em situação de prostituição, em desacordo com os dados estatísticos. Defendo que a maioria das representações fílmicas analisadas expressa, intencionalmente ou não, um imaginário no qual as mulheres que não se submetem nem seguem um determinado padrão de comportamento são vistas como insubmissas ou associadas a putas, portanto, sob a ótica machista, são passíveis de violências físicas e sexuais ou mesmo de eliminação física. Nesse sentido, as masculinidades representadas procuram recuperar, por meio da violência, padrões culturais de comportamento nos quais seus poderes e privilégios possam ser mantidos em uma estrutura de gênero hierarquizada, tanto em relação às mulheres quanto a outros homens. A pesquisa procura estabelecer um diálogo constante entre os estudos feministas e de gênero, a história cultural (imaginário), a antropologia e as teorias de cinema. O trabalho está inserido na perspectiva da História do Tempo Presente – HTP e busca compreender o período delimitado em diálogo com distintas temporalidades.

Palavras-chave: Violência de gênero. Cinema latino-americano. Feminismo. Masculinidades. História do Tempo Presente.

ABSTRACT

The sexist, male chauvinist, and misogynistic culture has deep roots in the Latin American countries, and gender violence is one of its most harmful consequences. In a system dominated by men, this violence has been tolerated and naturalized through various means. The cinema, one of the most important technologies from the 20th century, was one of them. Through its fascinating language, it served several purposes, such as being a tool that contributed to molding masculinity and femininity according to hegemonic standards. Due to the historic feminist struggles, the gender-based violences have been reported and made visible more often. However, the gender violence data keeps increasing, especially in Brazil, that showcases alarming numbers, but also in Argentina. The main goal of this research was to analyze how two of the main filmmaking industries of Latin America, one of the most affected by gender violence regions in the planet, depict such violences. The sources used in this research were Argentinian and Brazilian movies released between 2003 and 2016. The time frame corresponds to the period in which governments considered progressists were in power in both countries and, to some measure, tried to deal with the issue. In addition, it co-occurs with a moment of fight and effervescence of the feminist movements against gender violence in the region. The selection criteria for the movies were the cinematographic genre, and the approaches of physical and sexual violences. As a methodological resource, the movies were assembled according to the violence's type: conjugal and familiar, of intimate and affective character, and communitarian. In these works, the majority of the gender violence is of sexual character, and we can see a significant incidence of these portrayals of women in situation of prostitution, contrary to statistical data. I defend that the majority of the analyzed movie representations expresses, intentionally or not, an imagery in which women are not subjected nor follow a set behavior pattern, are seen as unsubmitive or associated to whores, and thus, in a sexist lens, are susceptible to physical and sexual violence or even physical elimination. In that sense, the expressed masculinities attempt to reclaim, by means of violence, cultural behavior patterns in which their power and privileges can be maintained in a hierarchized gender structure, both relating to women and to other men. The research seeks to establish a constant dialogue between the feminist and gender studies, the (imaginary) cultural history, the anthropology, and the cinema theories. The work is inserted in the perspective of the History of the Present Time – HPT and tries to understand the delimited time period in dialogue with different temporalities.

Key-words: Gender violence. Latin American cinema. Feminism. Masculinities. History of the Present Time.

RESUMEN

La cultura sexista, machista y misógina tiene raíces profundas en los países latinoamericanos y la violencia de género es una de sus consecuencias más perversas. En un sistema dominado por los hombres, esa violencia ha sido tolerada y naturalizada mediante diversos mecanismos. El cine, una de las tecnologías más importantes del siglo XX, fue uno de ellos. A través de su lenguaje fascinante, sirvió a varios propósitos, entre ellos, como una herramienta que contribuyó para la construcción de masculinidades y feminilidades según los patrones hegemónicos. Como consecuencia de las históricas luchas feministas, las violencias de género han sido cada vez más denunciadas y visibilizadas. Sin embargo, los datos de violencia de género siguen aumentando, especialmente en Brasil, que exhibe índices alarmantes, pero también en Argentina. El objetivo principal de esta investigación fue analizar como dos de las principales cinematografías de América Latina, una de las regiones más afectadas por la violencia de género en el planeta, representan tales violencias. Las fuentes utilizadas en esta tesis fueron películas argentinas y brasileñas realizadas entre el 2003 y 2016. El hito temporal corresponde al período en el que los gobiernos considerados progresistas actuaron en ambos países y, en alguna medida, intentaron hacer frente al problema. Coincide, además, con un momento de lucha y efervescencia de los movimientos feministas contra la violencia de género en la región. Los criterios de selección de las películas fueron el género cinematográfico y el abordaje de las violencias físicas y sexuales. Como herramienta metodológica, las obras fueron agrupadas según el tipo de violencia: conyugal, familiar, de naturaleza íntimo-afectiva y comunitaria. En estas obras, gran parte de las violencias de género son de carácter sexual y se percibe un número significativo de representaciones sobre mujeres en situación de prostitución, en desacuerdo con los datos estadísticos. Sostengo que la mayoría de las representaciones filmicas analizadas expresa, intencionalmente o no, un imaginario en el que las mujeres que no se someten ni siguen un determinado patrón de comportamiento son vistas como insumisas o están asociadas a putas, por lo tanto, desde una perspectiva machista, son susceptibles a sufrir violencias físicas y sexuales o incluso la eliminación física. En ese sentido, las masculinidades representadas buscan recuperar, mediante la violencia, patrones culturales de comportamiento en los que sus poderes y privilegios puedan mantenerse en el interior de una estructura jerárquica de género, no solo en relación a las mujeres como también con otros hombres. La investigación busca entablar un diálogo constante entre los estudios feministas y de género, la historia cultural (imaginario), la antropología y las teorías cinematográficas. El trabajo se

inserta en la perspectiva de la Historia Reciente (HR) y busca comprender el período enmarcado y su correlación con diferentes temporalidades.

Palabras claves: Violencia de género. Cine latinoamericano. Feminismo. Masculinidades. Historia Reciente.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01	Movimento <i>Ni una menos</i> em Buenos Aires	55
Figura 02	Movimento #EleNão, Brasil	56
Figura 03	Performance “Un violador em tu caminho”. Coletivo <i>Las Tesis</i> , no Chile	57
Figura 04	Fabián procura reaproximação com Carmen.	152
Figura 05	No refúgio, Laura presta depoimento acerca das agressões sofridas	155
Figura 06	Graça discursa durante recepção de prêmio enquanto Raul assiste de fora	156
Figura 07	Graça e Laura entre estilhaços de vidros depois das agressões	159
Figura 08	O <i>zoom</i> no bilhete de reconciliação enfatiza a fase de lua-de-mel do casal	160
Figura 09	Mercedes expressa temor quando Antonio vê o sexo de Bumbún	161
Figura 10	Mercedes retorna para casa com o marido	162
Figura 11	A mãe de Carmen aplica maquiagem em seu olho para disfarçar os hematomas	169
Figura 12	Bárbara tenta se concentrar na lição, temendo o que acontecerá depois	171
Figura 13	Mão de Ernesto recolhendo o caderno dos deveres de Bárbara	171
Figura 14	Heitor despe a neta para exposição do corpo da menina atrás de um posto de gasolina	173
Figura 15	Joaquin testemunha a violência contra Bumbún sem interferir	174
Figura 16	Daiane e o tio abusador	175
Figura 17	Raul e Graça numa “noite de paixão”	179
Figura 18	Inês no bar, quando conhece Antônio	191
Figura 19	Mario chega enquanto sua esposa é estuprada pelo ex-namorado	194
Figura 20	Íria e Nonato na cozinha do restaurante onde trabalha	196
Figura 21	Rosa conduz Clara pela mão em direção à morte	198
Figura 22	Maria e Inês são leiloadas por Nazaré	205
Figura 23	A altivez de Inês e o pavor de Maria diante das ameaças de Loureço	206
Figura 24	Adolescentes vítimas de tráfico, expostas a clientes em prostíbulo	207
Figura 25	Florencia ao lado de seu primeiro “cliente”	209
Figura 26	Depois da dupla violação, Jéssica tenta seguir em frente	214
Figura 27	Vulnerabilidade no trajeto solitário de Auxiliadora na imensidão da zona canavieira	216
Figura 28	Sombra da violação coletiva de Dora projetada na parede de um cinema	217
Figura 29	Um dos cartazes de divulgação do filme XXY	218
Figura 30	Rostos de Isabel e Miguel em primeiríssimo plano	220
Figura 31	Isabel em frente ao espelho, depois de conhecer Miguel	221
Figura 32	À esquerda cena de <i>El Bumbún</i> . À direita, <i>El sexo de las madres</i>	224
Figura 33	Laura e Ana reanimam Ramiro, desmaiado após o golpe na cabeça	225
Figura 34	O feminicida Isidoro, traído pelo olhar durante o depoimento	228
Figura 35	Nadia e suas companheiras: masculinidades femininas	230
Figura 36	La Patota – gangue observando a prostituta	242
Figura 37	La patota – gangue atacando Paulina	244
Figura 38	A decoração da sala de estar dispara os medos de Maria Cecília	251
Figura 39	Paulina e sua amiga	253

Figura 40	Ciro e seus amigos em um ponto estratégico de observação da estra	254
Figura 41	Vivi em um encontro sexual, observada pela <i>patota</i>	257
Figura 42	Edgar e Maria Cecília: reação diante da acusação de Peixoto	259
Figura 43	Edgar, Lourenço e Maria: lição de masculinidade tóxica	273
Figura 44	No elevador, Isidoro exhibe o revólver para intimidar Irene e Espósito	275
Figura 45	Parte do corpo sem vida de Liliana Colotto, com marcas de violência	279

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Gráfico 01	Evolução das taxas de homicídios de mulheres no Brasil (por 100 mil) – 2003-2016	84
Tabela 01	Filmes que abordam violências de gênero - Argentina e Brasil (2003-2016)	34
Tabela 02	Fontes filmicas: Argentina e Brasil (período de 2003-2016)	125
	Fontes filmicas: Argentina e Brasil (período de 2003-2016)	126
Tabela 03	Violência doméstica conjugal e familiar	137
Tabela 04	Violências de caráter íntimo/afetivo	187
Tabela 05	Violências comunitárias	187

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEDAW	Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher
CEJIL	Centro pela Justiça e o Direito Internacional
CEJUS	Centro de Estudos sobre o Sistema de Justiça
CEPAL	Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe
CIDH	Corte Interamericana de Direitos Humanos
CLADEM	Comitê Latino Americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher
DDM	Delegacia de Defesa da Mulher
DOU	Diário Oficial da União
DST	Doença Sexualmente Transmissível
ELA	Equipo Latinoamericano de Justicia y Género
FBSP	Fórum Brasileiro de Segurança Pública
FGV	Fundação Getúlio Vargas
HTP	História do Tempo Presente
IMDb	Internet Movie Database
IMP	Instituto Maria da Penha
INCAA	Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
JECRIM	Juizado Especial Criminal
LCD	Lesão Corporal Dolosa
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis/Transexuais/Transgêneros, Queer, Intersexuais e Assexuais (+ outras identidades sexuais)
NCL	Nuevo Cine Latinoamericano
OCA	Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual
OEA	Organização dos Estados Americanos
OIG	Observatório da Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe
OMS	Organização Mundial da Saúde
ONG	Organização Não Governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
OVD	Oficina de Violência Doméstica
PNA	Pesquisa Nacional de Aborto
RUCVM	Registro Único de Casos de Violência contra as Mulheres
SIM/MS	Sistema de Informações sobre Mortalidade do Ministério da Saúde
SIUBDU	Catálogo Bibliográfico Cooperativo
SPM	Secretaria de Políticas para Mulheres
STF	Superior Tribunal Federal
SUS	Sistema Único de Saúde
SVS	Secretaria de Vigilância em Saúde
TJ	Tribunal de Justiça

AGRADECIMENTOS

*Minha ciranda não é minha só
Ela é de todos nós, ela é de todos nós
A melodia principal quem guia
É a primeira voz, é a primeira voz*

Lia de Itamaracá

A caminhada até aqui foi longa e não teria sido possível sem contar com o inestimável apoio de várias pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu pudesse chegar até o final. Nomear é sempre difícil pois corremos o risco de cometer injustiças por meio dos lapsos de memória.

À minha orientadora, Profa. Dra. Gláucia Assis, por aceitar o desafio de orientar uma pesquisa que não está na sua zona de conforto e acatar as minhas escolhas com muita competência, cuidado e respeito. Minha gratidão!

Meu agradecimento especial às professoras Dra. Ana Laura Lusnich e Dra. Janice Gonçalves que fizeram aportes valiosos durante a qualificação desta tese, assim como às professoras Dra. Ana Maria Veiga, Dra. Sílvia Maria Fávero Arend pela gentileza de terem aceitado fazer parte da banca examinadora. Também agradeço aos professores Dr. Valter Gomes Santos de Oliveira e Dr. Emerson César de Campos por aceitarem o convite para suplentes na referida banca de defesa. A todos/as vocês, meu profundo agradecimento.

Aos meus familiares e amigas, pelo carinho, cuidado, paciência e apoio logístico antes e durante o meu tempo de afastamento e escrita. De modo especial, agradeço a Zó, Ceíça, Telma, Norma, Tici, Beto, Leo, Cristiano e Consa pelos enormes favores prestados durante minha ausência em Jacobina. Serei sempre grata!

Às minhas queridas amigas Amália e Naylane, pelo enorme carinho da recepção e pelo apoio imprescindível, não só nos primeiros dias na ilha da magia como durante toda a estância por lá. Vocês foram muito importantes e parte especial de nossa comunidade jacobinense em Floripa. Muito obrigada!!

À coordenação do PPGH/UDESC, na pessoa do Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues. A todo o corpo docente, discente e técnico/administrativo da FAED pela acolhida e momentos de compartilhamento; uma menção especial à Profa. Dra. Marlene de Fáveri que, através das discussões sobre gênero e feminismos, reafirmou meu desejo de prosseguir a pesquisa nesse tema; e a Piter, sempre muito atencioso, solícito e eficiente. Às/aos colegas do LABGEF

(Laboratório de Relações de Gênero e Família) e do LIS (Laboratório de Imagem e Som) da UDESC, sou grata pelas discussões promovidas e pelas ideias e projetos compartilhados.

Agradeço às/aos colegas e à direção da UNEB/DCH-IV/Jacobina pela concessão da licença para cursar o doutorado e ao corpo técnico/administrativo pelo pronto atendimento todas as vezes que necessitei algum documento; agradeço, particularmente, a Sandra Gama, pelo incentivo durante a fase do processo seletivo e pelo material bibliográfico enviado naquele momento; a Mariza Rodrigues, Polliana Moreno, Adriana Boudoux e Cláudia Vasconcelos, mulheres que, como eu, dividiam as angústias do processo de doutoramento e aquelas que são peculiares ao nosso gênero com outras decorrentes da pandemia e de nossas escolhas políticas nesses turbulentos anos de avanços da extrema direita no país: meu agradecimento especial pelas conversas reanimadoras; ao Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade – NECC/UNEB/Jacobina, especialmente a Valter Oliveira e a Yanara Galvão, e à Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano – RICiLa, pelo compartilhamento de ideias e referências sobre cinema.

Todas/os dizem que o momento da escrita de uma tese é de muita solidão. É o momento em que deixamos para trás o grupo do qual fizemos parte durante o período de realização dos créditos. Acredito que a turma 2017.2 do PPGH/UDESC quebrou esse paradigma. Durante e mesmo depois do cumprimento dos créditos, cultivamos uma relação que conjuga uma mistura do que há de melhor numa família e em um grupo de amigas/os: carinho, cuidado, apoio, colaboração, solidariedade, companheirismo e alegria foram as marcas desse encontro de almas. A todas e todos os colegas dessa turma, particularmente os/as da linha de pesquisa Linguagem e Identificação: Jorge Zalusky, Helena Moraes, Regiane Maneira (Régi), Gabriela Lopes, Gustavo Grein, Dones Janz e Rúbia Janz com as/os quais desenvolvi uma relação mais próxima que ultrapassou o período das aulas e os muros da universidade, seja na minha casa, nos restaurantes e cafés ou nas diversas manifestações políticas que ocorrem nesses loucos anos do curso, vocês foram e continuam sendo muito especiais! Faço uma menção particular a Helena e a Jorge, pelo convívio ainda mais estreito dentre todas/os. Vocês formaram parte da minha família de Floripa. Muito obrigada!!!

A Mauricio Müller, meu primeiro leitor, um agradecimento muito especial! Você foi durante esse tempo bem mais que um companheiro, demonstrando, na prática, que o sentido desta palavra pode ultrapassar, em muito, o senso comum. Seu apoio emocional e logístico, sobretudo nos duros tempos de pandemia, foi vital! Muito obrigada, Mau!!

Ao meu filho Tales, um grande pedido de desculpas acompanhado do agradecimento especial por compreender minha ausência em momentos tão importantes de sua vida e jamais colocar em dúvida o meu amor. Obrigada pelos ensinamentos, obrigada por existir!

Por fim, minhas desculpas a todas as amigas, amigos e familiares (nomeados ou não) pela compreensão quando me abstive de participar de outras atividades, por necessitar concluir um texto ou um capítulo urgente.

“Brasil e Argentina, irmãs e desconhecidas, como filhas de mãe comum *nuestroamericana* porém criação distante, como resultado da colonização ultramarina que suas paisagens sofreram e dos caminhos que suas fundações republicanas percorreram e imprimiram nelas destinos que as separaram mais e mais. Muitos somos, no Brasil e na Argentina, os que buscamos formas de diálogo, mútua compreensão e conhecimento entre essas duas irmãs que a história tanto distanciou”.

Rita Laura Segato (2014)

Aos meus pais, Pedrina e Adélio, bases do meu ser (*in memoriam*)

Ao meu filho Tales, minha grande inspiração

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
PARTE I.....	42
1. GÊNERO, MASCULINIDADES E VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES	43
1.1 As lutas feministas e a formulação do conceito de gênero	43
1.2 A construção social das masculinidades	62
1.2.1 As diferentes formas de ser homem e a hierarquização das masculinidades	68
1.2.2 Violência e sexualidade: a disciplinarização dos corpos para o exercício da masculinidade hegemônica.....	71
1.3 Violência de gênero.....	77
1.3.1 Conceito, tipologia e modalidades da violência de gênero	79
1.3.2 As estatísticas da violência.....	82
1.4 Relação cultura machista e violência de gênero: a cultura do estupro.....	88
2. RELAÇÃO CINEMA, HISTÓRIA E GÊNERO(S) – FONTES E METODOLOGIA	94
2.1 Breve panorama da história do cinema na América Latina	96
2.1.1 A influência do cinema dos EUA nos países da América Latina.....	97
2.1.2.1 Cinemas argentino e brasileiro: do ressurgimento ao século XXI.....	105
2.2 Relação cinema-história: o cinema como fonte para a história.....	109
2.2.1 As fontes fílmicas e a HTP: historicizando as ficções “não históricas”	115
2.2.2 Violência de gênero nos cinemas argentino e brasileiro: as fontes da pesquisa.....	120
2.3 Cinema e gênero(s).....	126
2.3.1 O cinema como “tecnologia de gênero”	127
2.3.2 Construindo uma metodologia a partir das teorias feministas.....	132
PARTE II.....	135
3. VIOLÊNCIA DE GÊNERO NAS RELAÇÕES CONJUGAIS E FAMILIARES	136
3.1 Contextualização e caracterização das fontes fílmicas	139
3.1.1 Violência de gênero nas relações conjugais	139
3.1.1.1 um flash nas violências	140
3.1.1.2 em câmera lenta: violências que atravessam gerações	142
3.1.1.3 um close nas violências.....	146
3.1.2 Violência de gênero no âmbito familiar	147
3.2 Representação das violências de gênero no âmbito da conjugalidade.....	149

3.2.1 Agressões físicas: as marcas visíveis e invisíveis das violências	151
3.2.2 As mulheres/esposas em situação de violência	163
3.3 Representação das violências domésticas familiares	169
3.3.1 Agressões sexuais: as “marcas” do gênero em meninas e adolescentes.....	170
3.4 Expressões das masculinidades agressoras nas relações conjugais e familiares.....	176
3.4.1 Os maridos.....	176
3.4.2 Outros familiares	183
3.4.3 Os cúmplices	184
4. “TODAS AS MULHERES SÃO PUTAS, COM EXCEÇÃO DA MINHA MÃE”: VIOLÊNCIA DE GÊNERO FORA DA CONJUGALIDADE	186
4.1 As agressões sexuais como principais tipos de violência de gênero fora da conjugalidade	188
4.1.1 Violência nas relações de caráter íntimo/afetivo	188
4.1.1.1 Aborto forçado – outro tipo de violência sexual.....	198
4.1.2 Violência comunitária.....	202
4.1.2.1 Tráfico e/ou prostituição de meninas/mulheres	203
4.1.2.2 Violência sexual: abusos e estupros.....	212
4.1.2.3 Violência de masculinidades femininas.....	228
4.2 Prostitutas: vítimas “preferenciais” das violências ou das representações das violências?	230
5. “UM PASSADO QUE NÃO PASSA”... A VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	235
5.1 As violências sexuais nas primeiras versões filmicas dos remakes	236
5.1.1 La patota (1960).....	238
5.1.3 Bonitinha, mas ordinária (1963).....	246
5.2 Representações das violências sexuais nas versões do século XXI	252
5.2.1 La Patota (2015)	252
5.2.2 Bonitinha, mas ordinária (2013).....	258
5.2.3 Mudanças nos remakes, à luz dos movimentos feministas das últimas décadas	261
5.3 Expressões das masculinidades agressoras fora de conjugalidade: elementos de comparação entre as filmografias.....	270
5.3.1 Feminicídios: a eliminação dos corpos insubmissos, indesejáveis ou inalcançáveis.....	275
CONSIDERAÇÕES FINAIS	282
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	289

FONTES FILMOGRÁFICAS.....	305
OUTRAS REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS CITADAS	308

INTRODUÇÃO

“De amigos héteros – intelectuais ou não –, ouvi e ainda ouço, embora não mais com tanta frequência, avaliações sobre ‘a mulher’. Confesso que tive e continuo tendo imensas e geladas decepções. *Alguns*, após o batismo de três ou quatro uísques, repetem, clara ou camufladamente, a máxima: ‘Todas as mulheres são putas, com exceção de minha mãe’. Às vezes, dentro de uma ‘visão contemporânea’, alteram o final: ‘Inclusive minha mãe’”.

Fernanda Montenegro (2019, p. 95, grifo da autora)

O relato em epígrafe faz parte do livro de memórias de Fernanda Montenegro¹, uma das mais notáveis atrizes do Brasil, e traz, na sua essência, uma ideia sexista que representa um importante ponto de partida para a reflexão deste trabalho, cujo objetivo principal é analisar as representações sobre violência de gênero em obras cinematográficas argentinas e brasileiras, no período de 2003-2016. Apesar das relevantes transformações decorrentes, sobretudo, dos movimentos feministas e LGBT ao longo das cinco últimas décadas, as estruturas patriarcais ainda conservam, em pleno século XXI, força suficiente para que uma ideia tão antiga quanto essa – embora nem sempre verbalizada, como ressalta a atriz –, ainda encontre eco na sociedade.

Um fato mais ou menos recente ratifica esta ideia. No dia 26 de maio de 2016, diversos jornais brasileiros estampavam uma notícia que deveria causar horror e indignação a todas as pessoas, mas, curiosamente, despertou outros sentimentos além desses: o estupro coletivo de uma menina de 16 anos, numa comunidade pobre do Rio de Janeiro, por cerca de 30 homens. Trinta! “Não sabemos se foram 30, 33, 36”, dizia ainda a manchete do *El País* no dia seguinte². O crime ganhou publicidade porque um dos partícipes gravou e publicou, nas redes sociais, a cena bárbara em que a menina, desacordada, era abusada por vários violentadores. O vídeo viralizou imediatamente e foi objeto dos mais variados tipos de comentários, muitos dos quais colocavam a vítima como culpada, ao afirmarem que era usuária de drogas, teve filho aos 13 anos, frequentava bailes funks, etc. Além da violência física, teve sua imagem exposta para milhões de pessoas e foi vítima do julgamento moral de milhares de outras. Este, infelizmente, não é um caso isolado, embora seja um dos mais emblemáticos dos últimos anos.

¹ Considerada a dama do teatro brasileiro, tem uma respeitável carreira que inclui ainda rádio, televisão e cinema, ao longo de mais de sete décadas. Montenegro é a única entre as atrizes brasileiras a ser indicada ao prêmio Oscar de Melhor Atriz, em 1999, por sua participação em *Central do Brasil* (Fernando Meirelles, 1998), filme que também concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

² Ver matéria completa em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/27/politica/1464368490_333302.html. Acesso em: 05 nov. 2019.

O Brasil exibe índices de violência contra mulheres bastante preocupantes e tem registrado variação para cima em muitos dos estados brasileiros³. De acordo com o Atlas da Violência 2019, na década de análise correspondente a 2007-2017 houve um aumento significativo de 30,7% no número de “homicídios de mulheres” no país, com ênfase no último ano da série, que registrou aumento de 6,3% em relação ao anterior⁴. No que se refere ao índice de feminicídios, ainda que as metodologias empregadas sejam questionáveis, já que muitos países apresentam subnotificações, as taxas não deixam dúvidas quanto à gravidade do problema: em levantamento realizado com 83 países, a partir de dados fornecidos pela Organização Mundial da Saúde – OMS, entre 2011-2013, o Brasil ocupava a vergonhosa posição de 5º lugar, com a alarmante taxa de 4,8/100 mil (WAISELFISZ, 2015, p. 28). Tal levantamento revela ainda outro dado incômodo: o problema é extensivo aos demais países da América Latina⁵. De fato, das quatro nações que estão à frente do Brasil nesse *ranking*, três são latino-americanas⁶.

Os últimos anos também foram marcados por casos de violência de gênero que alcançaram grande repercussão na Argentina, país que, mesmo com dados inferiores ao caso brasileiro, inclusive em termos relativos⁷, ostenta números que tampouco são animadores. Matérias publicadas nos jornais argentinos *La Nación*, de 19/10/2016, e *Página 12*, de 31/05/2017, sob os títulos “A violência de gênero, em números”⁸ e “O Registro de Feminicídios

³ Ver *Panorama da violência contra as mulheres no Brasil e Violência doméstica e familiar contra a mulher*, ambos realizados pelo Instituto DataSenado em parceria com o Observatório da Mulher contra a Violência, do Senado Federal, com dados do Brasil por estado da Federação, levantamentos realizados a partir de dados do Sistema de Informações sobre Mortalidade do Ministério da Saúde – SIM/MS, a pedido do Instituto Patrícia Galvão.

⁴ Atlas da violência 2019, Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, p. 35).

⁵ A expressão “América Latina” aparece pela primeira vez no último quartel do século XIX, em Paris, através de escritores hispânicos, a princípio com a finalidade de distinguir entre uma América anglo-saxônica e uma de tradição católica, românica. Os franceses, cujas pretensões sobre o continente eram conhecidas, passaram a adotar o termo na tentativa de legitimá-las. Muitas outras denominações foram dadas, considerando a diversidade e importância de outros povos. Contudo, foi esse o termo que prevaleceu e se popularizou a partir da Segunda Guerra Mundial (por conta de estudos de historiadores e economistas estadunidenses), sobretudo nos anos 50, depois da criação da CEPAL, como conceito geopolítico que compreende o conjunto dos países situados ao sul dos Estados Unidos, incluindo o Brasil, os quais diferem, especialmente em termos econômicos, do norte de origem anglo-saxônica. É nesse sentido que emprego o conceito. Acerca do tema, ver, entre outros, Bruit (2003) e Diniz (2011).

⁶ El Salvador, Colômbia e Guatemala, segundo dados relativos aos anos de 2012-2013. Importante ressaltar que são países que passaram por guerras civis em décadas anteriores ou no momento da pesquisa, como é o caso da Colômbia.

⁷ Ver *Las cifras de violencia de género e Datos estadísticos del poder judicial sobre femicidios 2015*, por províncias da Argentina, disponível no site do Observatório da Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe. Disponível em <https://oig.cepal.org/pt>. Acesso em: 28 jun. 2019.

⁸ “La violencia de género, en números”. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/1948389-la-violencia-de-genero-en-numeros>.

contabilizou 254 casos em 2016”⁹, respectivamente – nas quais se ressalta o aumento das cifras em relação a anos anteriores e são apresentados números bastante preocupantes –, expressam claramente a ideia de que os problemas de gênero na América Latina, infelizmente, não são exclusividade do Brasil ou dos países centro-americanos em situação de guerra civil. Quanto aos feminicídios, Argentina ocupa o 28º lugar, nesse mesmo *ranking* da OMS, com taxa de 1,4/mil (WASELFSZ, 2015, p. 28), bem menor que a brasileira, mas igualmente desconfortável. Os dados estatísticos em ambos os países revelam que o maior índice de violência contra mulheres ocorre no ambiente doméstico e familiar.

A violência foi e permanece sendo um dos temas mais explorados pelas cinematografias latino-americanas. Tanto a violência de Estado como as demais, decorrentes do tráfico de drogas e conflitos urbanos de qualquer natureza, têm recebido bastante atenção dos/as cineastas desta região. O cinema, utilizado desde a sua invenção para inúmeras finalidades - inclusive para reforçar as diferenças e desigualdades entre homens e mulheres, em alguma medida - também foi responsável por promover certa “naturalização” das violências, por meio de uma excessiva exposição - particularmente daquelas violências que ocorrem entre os homens. Entretanto, no que se refere às violências de gênero, tem-se a impressão de uma sub-representação, especialmente pela forma como são mostradas, quase sempre sem um foco específico nessas violências.

Como afirma Segato (2014) no fragmento em epígrafe, “Muitos somos, no Brasil e na Argentina, os que buscamos formas de diálogo, mútua compreensão e conhecimento entre essas duas irmãs que a história tanto distanciou”. A opção por um estudo que considera pontos de contato entre representações cinematográficas desses países se deu por algumas razões: além de serem dois dos países com cinematografias mais expressivas na América Latina, com filmes reconhecidos e premiados internacionalmente, são os que mais realizam filmes em coprodução e, entre os latino-americanos, os que realizam o maior intercâmbio na distribuição de filmes¹⁰. Entre os países do Mercosul, são os que mais mantêm relações de proximidade, interações (comerciais, acadêmicas, turísticas e profissionais), cooperações e até mesmo de rivalidade (fomentada, sobretudo pelos meios de comunicação, no tema que mais os aproxima: a paixão pelo futebol). Por fim, são países que, através de seus movimentos feministas e grupos organizados de mulheres, passaram a enfrentar com maior tenacidade e organização,

⁹ “El Registro de Femicidios contabilizó 254 casos en 2016”. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/41276-el-registro-de-femicidios-contabilizo-254-casos-en-2016>.

¹⁰ Para maiores informações acerca dos dados de coprodução e distribuição desses dois países, ver de Moguillansky (2014), Moguillansky & González (2019), González (2019).

principalmente nas duas décadas deste século, diversas questões de gênero, de modo particular as violências contra mulheres, cujos números são bastante elevados em ambos os países, com desvantagem ainda maior para o Brasil.

Nesse sentido, uma de minhas motivações nesta pesquisa foi tentar compreender por que essas cinematografias, por um lado, abordam constantemente a violência entre homens (tema que, aliás, atrai um público grande e majoritariamente masculino) e, por outro, o amor romântico, ao passo que parecem dar menos visibilidade aos conflitos e violências de gênero. Seria meramente uma questão de mercado, porque talvez esse tema não atraia tantos espectadores?¹¹ Ou essa suposta invisibilidade é aparente e/ou intencional? Assim, a questão que procurei entender através de fontes fílmicas foi como a violência de gênero, um tema tão presente nesses países, e que afeta direta ou indiretamente a vida de tantas pessoas, vem sendo tratado pelas cinematografias argentinas e brasileiras neste início de século XXI. Embora os filmes não espelhem as sociedades nas quais foram concebidos e realizados, são obras que representam aspectos sociais considerados dignos de tematização e problematização, pois refletem o imaginário de uma época (BARROS, 2007). Perceber como as violências de gênero são representadas nesses filmes constitui meu objetivo principal.

Como objetivos específicos, procurei perceber as formas de violência que prevalecem nas representações dentro e fora da conjugalidade; analisar a construção dos personagens masculinos e femininos em cada filme; verificar se as violências de gênero guardam relação com o processo de construção das masculinidades e das heteronormatividades, secularmente desenvolvido no interior de culturas com padrões sexistas; considerar os elementos étnico-raciais, geracionais e de classe nas representações de violência; distinguir possíveis traços de mudanças e/ou de permanências nas formas de representá-las em cada país, de acordo com as transformações sociopolíticas de cada um no período analisado; comparar entre si as representações de diretores e diretoras, procurando perceber se há distinções entre os olhares masculinos e femininos; e, por fim, comparar aspectos das representações de violências de gênero e das expressões de masculinidades nos dois países.

Ao longo desta tese, utilizo as categorias *violência contra mulheres* e *violência de gênero* para fazer referência a “qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte,

¹¹ A título de exemplo, no Brasil, o filme *Vidas Partidas* (Marcos Schechtman, 2016), que trata da violência conjugal, *Anjos do sol* (Rudi Lagemann, 2006) e *O silêncio do céu* (Marco Dutra, 2016), que abordam o estupro e outras violências de gênero, tiveram, no cinema, 5.857, 79.800 e 11.236 espectadores, respectivamente. Por outro lado, *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) e *Tropa de elite 2, o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010), que abordam diversas formas de violência urbana, tiveram 3.370.871, 2.421.295 e 11.146.723, respectivamente, de acordo com dados da ANCINE.

dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado”, em consonância com o que dispõe o artigo 1º, capítulo 1, da Convenção de Belém do Pará (1994). Essas violências, e a maneira como elas são encaradas por uma parte da sociedade, foram sendo naturalizadas ao longo dos séculos dentro de uma estrutura social construída *por e para* homens, na qual as diferenças culturais entre homens e mulheres foram fomentadas e utilizadas como elementos de subordinação destas últimas. Essa estrutura, denominada patriarcado¹², conta com dispositivos políticos, educacionais, jurídicos e culturais, com saberes médicos e psiquiátricos, científicos e religiosos, dentre outros, os quais foram produzindo “verdades fundadoras” (FLORES, 2005) que, historicamente, justificassem o domínio masculino, a exclusão das mulheres e, conseqüentemente, a violência sobre elas.

Dentre os dispositivos culturais utilizados como elementos de estruturação da sociedade patriarcal e sexista merece destaque a sétima arte. Nascido no limiar do século XX, o cinema serviu, ao longo de todo esse tempo, em diversas partes do mundo, como meio de informação e diversão, mas também na produção de discursos e práticas que contribuíram para a disseminação, crítica e/ou problematização de valores, tanto políticos como socioculturais¹³, e tão antagônicos quanto o romantismo e a violência. A cinematografia dos Estados Unidos tornou-se hegemônica na América Latina, explorando esses dois aspectos principais - sobretudo por intermédio das histórias de amor, aventura e de guerra¹⁴. Hollywood, a maior indústria cinematográfica das Américas e principal exportadora de produtos culturais audiovisuais para outras regiões do planeta, contribuiu para forjar, com o uso de seu *star system*, modelos de masculinidade e feminilidade, os quais, em alguma medida, penetraram a cultura dos países latino-americanos e influenciaram, geração após geração, não só as formas aceitáveis de ser

¹² Recorrendo à compreensão de Hartmann (1979), Saffioti define o patriarcado como “um pacto masculino para garantir a opressão de mulheres”. E acrescenta: “As relações hierárquicas entre os homens, assim como a solidariedade entre eles existente, capacitam a categoria constituída por homens a estabelecer e a manter o controle sobre as mulheres” (2015, p. 111).

¹³ Durante as primeiras décadas do século passado, quando os Estados Unidos ainda não tinham alcançado a hegemonia dentro da cultura cinematográfica, tanto as sociedades capitalistas (EUA e parte da Europa) quanto as socialistas (URSS) se utilizaram desse meio como arma política em defesa de seus respectivos regimes políticos e sociais.

¹⁴ Aqui se inclui desde o clássico *Nascimento de uma nação* (Griffith, EUA, 1916), sobre a grande guerra civil do século XIX, passando pelas guerras de independência do século XVIII e de extermínio das populações nativas no século seguinte (eternizadas nos inúmeros filmes do gênero *Western*), até chegar aos conflitos travados ao longo do século XX: as duas Grandes Guerras Mundiais, a do Vietnã, e as mais recentes deflagradas na região do Oriente Médio. Vale ressaltar que, não raro, as histórias de amor e de guerra estão entremescladas, como ocorre em *E o vento levou* (Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, EUA, 1939), outro clássico sobre a guerra civil estadunidense, e *Revolution* (Hugh Hudson, EUA, 1985), sobre a guerra de independência, apenas para mencionar duas de incontáveis obras com essa característica.

homem e mulher, constituindo o que Teresa de Lauretis (2019) chamou de tecnologia de gênero, como também o padrão étnico-racial branco como imagem dominante¹⁵.

Ainda que nem todas as obras filmicas sejam vistas através do cinema enquanto espaço físico, pelas questões de distribuição que os filmes nacionais e regionais enfrentam, há, atualmente, variadas formas de exibição, como as plataformas *streaming*, os canais de TV (abertos e fechados), as diferentes formas de compartilhamento em rede e, principalmente, o *YouTube*, as quais aumentam consideravelmente o potencial de alcance das filmografias nacionais e, em virtude disso, dinamizam a circulação dos filmes em relação a décadas passadas, embora isso não ocorra com todos eles.

Além disso, deve-se acrescentar que o número de produções aumentou sensivelmente nos últimos anos. A título de exemplo, merece ressaltar que a Argentina produz, atualmente, mais de duzentas películas anuais, e o Brasil, mais de cento e cinquenta, se considerarmos as ficções e os documentários¹⁶. Também cresceu significativamente o número de coproduções entre países latino-americanos ou entre estes e países europeus (MOGUILLANSKY, 2014; MOGUILLANSKY & GONZÁLEZ, 2019; GONZÁLEZ, 2019), facilitando a distribuição e circulação dos filmes por outros países. O incremento do número de produções cinematográficas vem acompanhado pelo aumento de novos diretores e diretoras e do protagonismo de outras regiões dentro de cada país (LUSNICH; CAMPO, 2018; CARDOSO; DOS SANTOS; PERAZZO, 2017), além dos já conhecidos centros metropolitanos de Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro, portanto, da diversificação dos enfoques e temas abordados. Isso significa a possibilidade (ainda que não a garantia) de uma maior sintonia com problemas e questões sociais contemporâneas e de olhares mais atentos a determinadas especificidades.

Embora o cinema realizado nos países da América Latina tenha ocupado sempre um lugar secundário na percepção dos próprios latino-americanos – especialmente por causas que vão desde o pouco incentivo financeiro que este recebe, dificultando sua concorrência com

¹⁵ Em 1926, segundo depoimentos de familiares, “o diretor de origem italiana Vittorio Cappellaro, seu colaborador G. Minichelli e o ator Tácito de Sousa filmavam em Itanhaém cenas para *O Guarani*, quando foram presos pela polícia de Santos, sob a alegação de que estavam a menosprezar os brios do Brasil, mostrando os índios de Bananal numa fita, quando aqui havia tanta coisa de progresso a ser contado pelo cinema” (SCHVARZMAN, 2004, p. 35). Também é digna de nota a experiência vivida por Humberto Mauro, quando filmava *Favela dos meus amores* (1935): “Era a cena do enterro na favela, importantíssima, que a Censura queria cortar, alegando que mostrávamos muitos pretos, era triste demais. Foi uma luta tremenda, mas consegui que o filme permanecesse intacto”. Entrevista de Humberto Mauro publicada em Viany (1978, p. 206).

¹⁶ No ano de 2017, a Argentina produziu 220 filmes de longa-metragem (135 ficções e 85 documentários) e o Brasil produziu 160 (91 ficções e 69 documentários). Em comparação com a década anterior, temos um aumento significativo nos dois países: Em 2008 (os dados de 2007 não estão disponíveis) a Argentina produziu um total de 72 películas e o Brasil, em 2007, produziu um total de 78. Dados obtidos nos portais do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA e da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, respectivamente.

grandes produções da indústria hollywoodiana, até o problema da distribuição em cada país, em virtude da escassez de salas de exibição destinadas às cinematografias nacionais¹⁷ –, não resta dúvida quanto a sua relevância enquanto forma de expressão da cultura, da memória ou do imaginário de cada país. Justifica, portanto, sua utilização como fonte de pesquisa.

Em levantamento realizado no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, é possível constatar que há um número relativamente elevado de pesquisas abordando o tema da violência de gênero no Brasil¹⁸. As investigações, de acordo com a natureza dos documentos-fontes utilizados, suscitam diversos tipos de questionamentos e conduzem a resultados teóricos ou práticos de diferentes índoles. Também costumam interessar mais a uns campos disciplinares que a outros. Uma busca rápida a partir de algumas expressões-chave relacionadas com essa violência em específico é reveladora: nós historiadoras/es ainda nos debruçamos muito pouco sobre esse tema em relação a outros profissionais, como se percebe nos seguintes dados: a busca por “violência de gênero” retornou 582 resultados, dentre os quais somente 24 são de programas de História. As variações dessa expressão, obtiveram respostas similares: “violência contra mulheres”, 7 de um total de 119, “violência conjugal”, 5 de 259 trabalhos e “masculinidades e violência”, 8, dos quais nenhum é da área de História. Quanto ao termo “feminicídio”, dos 40 resultados obtidos, houve o retorno de apenas duas dissertações de mestrado.

Quando a expressão da busca é “violência sexual”¹⁹, o número de pesquisas que a trazem em seu corpo ou título é de 877 e somente 15 são relacionadas com a História. Se a busca se dá a partir de uma violência específica, como “estupro”, a relação é de 22 trabalhos num universo de 334. Por outro lado, quando se busca por “defloramento” o resultado é bem distinto: de 42 pesquisas retornadas, 29 são de Programas de História, numa proporção absolutamente distinta das demais configurações²⁰. Esses dados, em alguma medida, mostram a relação da pesquisa com o tipo da fonte²¹. Dentre os trabalhos mencionados anteriormente, realizados em diversas áreas, há uma nítida predominância de pesquisas nas áreas de Psicologia, além de Direito,

¹⁷ No Brasil, vários trabalhos de dissertação e teses doutorais demonstram como o cinema nacional enfrenta sérios problemas de distribuição, com a produção local ocupando cerca de 8% das salas, contra 92% destinados para o cinema produzido nos Estados Unidos, majoritariamente, e em menor proporção às produções dos demais países. Nessa disputa por salas, os filmes indicados ou premiados nos principais festivais nacionais e internacionais acabam tendo mais chances, em detrimento dos demais. Sobre isso, ver Marson (2006), entre outras referências. Por outro lado, o cinema argentino é relativamente favorecido, em virtude da língua, por um mercado mais amplo que inclui Espanha e todos os demais países de língua hispânica.

¹⁸ Dentre as possibilidades de busca do Sistema CAPES optamos pela expressão “violência conjugal”, cujos resultados retornados estariam mais próximos do desejado.

¹⁹ Importante lembrar que esta não é exercida exclusivamente, mas principalmente sobre as mulheres.

²⁰ Os números informados acima são resultantes de busca realizada em 05/11/2019, no bando de dados da CAPES.

²¹ As pesquisas que têm como objeto o defloramento de mulheres utilizam como fontes principais os processos judiciais. Essas fontes, em geral, só são disponibilizadas a historiadores/as depois de, pelo menos, cinco décadas.

Sociologia, Antropologia, Educação e Saúde Pública/Coletiva. A História apresentou durante muito tempo uma tendência maior a apoiar-se em fontes materiais e de caráter oficial, como os processos judiciais, que possam oferecer ao pesquisador um olhar sobre um passado mais ou menos distante e, não raro, com menos diálogo com o presente.

A consulta preliminar em bases de dados da Argentina²² sobre esse tema, com palavras-chave semelhantes, retornou um número mais modesto de pesquisas de mestrado e doutorado. De qualquer forma, uma semelhança inicial que se observa é o predomínio de investigações na área da Psicologia. No que diz respeito às pesquisas históricas, os temas centrais são as violências praticadas pelo Estado no contexto da última ditadura civil-militar no país. Nessa fase inicial, portanto, não foram encontradas dissertações ou teses relativas a outras formas de violência de gênero²³.

No que se refere às obras que buscam analisar a violência de gênero no cinema, houve retorno de apenas duas dissertações de Mestrado no Brasil²⁴, entretanto, as pesquisas se referem a outras cinematografias. Quanto ao caso argentino, a pesquisa mostrou uma situação similar à brasileira, com uma dissertação de Mestrado que relaciona mulheres e discurso de violência no cinema, mas diz respeito a filmes que abordam tais violências no contexto de guerra da Colômbia²⁵. Todos os resultados encontrados em bancos de dados do Brasil e da Argentina, a partir dos vocábulos-chave violência, gênero, conjugalidade, mulheres, cinema, e as diversas combinações a partir dessas palavras, apresentam abordagens muito diferentes da que proponho. Portanto, a proposta de discutir a representação da violência masculina contra mulheres usando fontes filmicas, desde a perspectiva histórica, é muito pouco explorada e de grande relevância social.

Embora dialogue permanentemente com outras áreas das Ciências Sociais, a análise proposta nesta pesquisa está subscrita de forma mais direta ao campo da História Cultural, na perspectiva da História do Tempo Presente - HTP. O objeto principal da história cultural, segundo Chartier (2002, p. 16-17), é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. A compreensão do conceito de representação desse autor passa, portanto, pelos caminhos percorridos na tarefa

²² Foi utilizado o Catálogo Bibliográfico Cooperativo (SIUBDU).

²³ A dissertação de mestrado intitulada *El chineo o la violación como costumbre*, de Rodríguez Flores, mencionada mais adiante, foi defendida em 2021, portanto, posteriormente ao levantamento feito nesta etapa.

²⁴ “De Sara Waters a Josey Aimes: representações sobre a violência contra as mulheres em narrativas filmicas (final do século XX – início do século XXI)” (MIRANDA, 2017); e “O Estupro e a ‘norma’ de Gênero no Cinema” (LUNA, 2006).

²⁵ “La representación de la mujer en la cinematografía colombiana de los años '80: Las transformaciones tras la aparición del discurso sobre la violencia” (GUTIÉRREZ ORTIZ, 2016).

de ler essa realidade socialmente construída. Ao investigar as representações cinematográficas das masculinidades agressoras nos filmes argentinos e brasileiros que servem como fontes, procuro verificar como foram construídos os discursos filmicos, quais traços foram acentuados ou, ao contrário, descuidados, e quais leituras podem ser extraídas destas. É a partir dessa percepção, portanto, que analiso as representações, em diálogo com distintas temporalidades.

O problema da violência masculina contra mulheres é histórico, no entanto, durante muito tempo, foi assunto de caráter privado e, de certa forma, naturalizado e inviabilizado. “Em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”, foi o adágio popular empregado durante muito tempo para dar ares de privado a um problema que deveria ser tratado como público e não era percebido como violência. Essa ideia ainda permanece no imaginário de muitas pessoas, facilitando a vida de agressores e causando sofrimento às vítimas, em pleno século XXI. Essa persistência, ou, para usar uma expressão de Rousso (2009), esse “passado que não passa, um passado presente”, permanece na atualidade e precisa ser abordado, problematizado, superado. Nesse sentido, a presente pesquisa se insere na perspectiva da HTP ou *Historia Reciente*, como é chamada na Argentina, entendida aqui como ponto de “intersecção do presente e da longa duração” (DOSSE, 2012, p. 6).

Como critério de seleção, considere os filmes de ficção em longa-metragem produzidos e lançados no Brasil e na Argentina no período de 2003-2016, inclusive as coproduções. Dentre esses, optei pelo gênero *drama* (compartilhando ou não outras classificações como *suspense*, *crime/thriller*, *comédia romântica*), por ser este gênero cinematográfico com maior probabilidade de abordar questões como os conflitos de gênero. A escolha se deu tanto pela percepção de que este gênero tem maior circulação entre o público, como porque, não tendo um compromisso com a realidade dos fatos, como é o caso dos documentários, revela de forma mais livre os discursos produzidos em determinada época (BARROS, 2007).

O recorte temporal foi estabelecido com base em períodos de transição política nos dois países, com a entrada e saída dos chamados “governos progressistas”²⁶. Procurei perceber, tanto na Argentina como no Brasil, se a maior abertura para o debate acerca das questões de gênero, a ampliação de políticas públicas voltadas ao atendimento das demandas das

²⁶ A partir do final da década de 1990, governos considerados de esquerda – ou progressistas –, começaram a assumir o poder em alguns países da América Latina, o que ficou conhecido como “onda rosa”. Tomo como referência, para o final do recorte temporal, o ano que marcou a saída definitiva da Presidenta Dilma Rousseff do poder.

mulheres²⁷, a promulgação de leis²⁸ e mesmo o aperfeiçoamento dos instrumentos de contabilização dos dados da violência, com a consequente percepção do aumento significativo desses dados, guardavam relação direta com um possível aumento do número dessas produções no período delimitado²⁹. A intenção foi verificar como as cinematografias argentinas e brasileiras refletem acerca de um tema que adquiriu maior visibilidade nas últimas décadas, sobretudo depois que um número maior de mobilizações nacionais e internacionais³⁰ – principalmente aquelas lideradas por feministas, embora não exclusivamente –, passaram a denunciar e a chamar atenção para dados alarmantes das mais diversas formas de violências praticadas contra mulheres, especialmente na América Latina.

Embora o propósito inicial fosse restringir a pesquisa às representações de violências nas relações conjugais, a análise preliminar das fontes apontou um fato bastante relevante: as violências de gênero fora da conjugalidade, particularmente contra as adolescentes e mulheres que se encontram em situação de prostituição – voluntária ou forçada – e contra aquelas que, pela ótica machista e misógina, são consideradas putas, constituem a maioria das abordagens nas obras selecionadas. Contrariando as expectativas iniciais, as violências conjugais são menos abordadas nas obras dos dois países, especialmente no Brasil, razão pela qual optei pela ampliação e inserção de outras formas ou modalidades de violência de gênero, buscando entender essa opção dos/as cineastas, já que as violências conjugais representam os maiores índices, de acordo com as estatísticas dos dois países.

Entre os filmes relacionados como fontes, dois são *remakes* de obras anteriores, portanto, releituras realizadas em contextos históricos distintos. Considerei importante a inclusão destes entre os selecionados para uma melhor análise das possíveis rupturas e continuidades no tempo. É a relação entre passado e presente, seja ela proporcionada através das memórias traumáticas, seja através das memórias nostálgicas, ou ainda do enorme espectro de experiências contidas nesses dois polos extremos, que caracterizam a História do Tempo Presente (ROUSSO, 2016).

²⁷ No Brasil, ainda nas décadas de oitenta e noventa, algumas medidas foram tomadas, como a criação das Delegacias de Defesa das Mulheres e os Juizados Especiais Criminais, e ampliadas no período estudado.

²⁸ Podemos citar a Lei 11.340/2006 (Maria da Penha) e a Lei 13.104/2015 (Feminicídio) no Brasil e a Lei 26.485/2009 (Proteção integral às mulheres) na Argentina.

²⁹ O levantamento final das fontes revelou que há uma quantidade maior de filmes que abordam violências de gênero, tanto na Argentina como no Brasil, a partir da segunda década deste século.

³⁰ São exemplos dessas mobilizações virtuais e/ou presenciais, na última década, as *hashtag* #MeToo, #MeuPrimeiroAssedio ou #MiPrimerAcoso, (na versão hispânica), #NiUnaMenos, #NãoMereçoSerEstuprada, #EleNão, além da performance chilena “Un violador en tu camino”. Uma breve descrição dessas e outras *hashtag* criadas a partir de 2014 está disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/03/18/oito-hashtags-transformadoras-de-mulheres-e-para-mulheres.htm>. Acesso em: 29 nov. 2019.

Como procedimento metodológico, inicialmente realizei um levantamento a partir das sinopses das obras constantes em listas disponíveis nos portais dos órgãos estatais. Para as fontes brasileiras, utilizei a base de dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, do portal da Agência Nacional do Cinema – ANCINE³¹, que disponibiliza em planilha *Excel* as informações detalhadas sobre cada filme, o que facilitou bastante a tarefa). Entretanto, como a sinopse só indica a ideia central das obras e as violências de gênero são, muitas vezes, abordadas de maneira acessória ou marginal em relação ao argumento principal do filme, essa metodologia resultou insuficiente. Assim, recorri a outras formas de levantamento, como possíveis listas disponibilizadas na Internet ou pesquisas por meio de palavras-chave utilizando a ferramenta *Google*, bem como o visionamento de obras relacionadas ao tema retornadas via algoritmos, recorrendo inclusive à minha própria memória, e assistindo ao maior número de filmes possíveis. Em virtude dessas dificuldades, às fontes inicialmente selecionadas foram acrescentadas outras encontradas posteriormente.

No caso argentino, as informações também foram pesquisadas, a princípio, no site do órgão oficial correspondente, o Instituto Nacional de Cine de Artes y Audiovisuales – INCAA³². Contudo, como a estrutura organizacional dos dados do INCAA é diferente do órgão brasileiro, ou talvez por falta de experiência com essa base de dados³³, não foi possível encontrar as informações com a mesma facilidade, embora várias outras, muito valiosas, estejam disponíveis. Assim, o processo de seleção das películas argentinas passou, desde o início, por outros caminhos. A pesquisa, nesse caso, foi feita de maneira menos sistematizada, utilizando como ponto de partida as listas de filmes, disponíveis em maior número na Internet, bem como demais mecanismos utilizados para o caso do Brasil.

O passo seguinte foi elaborar uma tabela com os filmes-fontes, selecionando as obras cujo tema central fosse a violência de gênero ou que contivessem cenas dessas violências, fosse de caráter físico, psicológico ou sexual³⁴, desde que abordadas de maneira perceptível, detectável. Devido à ampliação da pesquisa para a abordagem das violências de gênero fora da conjugalidade, centrais ou não na trama, foram identificados 30 títulos, ordenados por país, ano de lançamento e tipo de violência prevalente (tabela 1).

³¹ Ver <https://oca.ancine.gov.br/cinema>

³² <http://www.incaa.gov.ar/catalogos>

³³ As listas de filmes no INCAA estão disponíveis em formato PDF, o que impede o uso de filtros para obter as informações de forma mais fácil e ágil, como ocorre no formato de planilhas em *Excel*.

³⁴ Importante ressaltar, entretanto, que estas violências podem ocorrer conjuntamente num mesmo caso.

Tabela 1: FILMES QUE ABORDAM VIOLÊNCIAS DE GÊNERO - ARGENTINA E BRASIL (2003-2016)

País	Ano	Filme	Modalidade de violência - Tipo prevalente
Argentina	2004	El cielito	Doméstica (conjugal) - Violência física e sexual
	2007	XXY	Comunitária - Abuso sexual, tentativa de estupro
	2009	La mosca en la ceniza	Comunitária - Tráfico, exploração sexual, feminicídio
	2009	El secreto de sus ojos	Comunitária - Violência física, estupro, feminicídio
	2009	Las viudas de los jueves *	Doméstica (conjugal) – física e sexual
	2010	La mala verdad	Doméstica (familiar) - Abuso sexual infantil
	2010	La mirada invisible	Comunitária - Violência sexual
	2012	Salsipuedes	Doméstica (conjugal) - Violência física
	2012	El sexo de las madres	Comunitária - Violência sexual, física, feminicídio
	2012	Fango	Comunitária - Abuso sexual (masculinidade feminina)
	2013	La guayaba	Comunitária - Tráfico, exploração sexual, feminicídio
	2013	María y el Araña **	Doméstica (familiar) – Abuso sexual
	2014	El Bumbún	Doméstica (conjugal e familiar) – feminicídio, estupro
	2014	Refugiado	Doméstica (conjugal) - Violência física
	2015	La patota <i>remake</i>	Comunitária – Estupro
	2015	Tuya	Doméstica (íntimo-afetiva) – feminicídio
	2016	La niña de tacones amarillos	Comunitária – Estupro
	2016	Al final del túnel	Doméstica (familiar) - Abuso sexual infantil
	2016	Kóblic	Doméstica (conjugal) - Violência física e sexual
Brasil	2005	Crime delicado	Doméstica (íntimo-afetiva) – Sexual
	2006	Anjos do sol	Comunitária - Tráfico, exploração sexual, feminicídio
	2006	Baixio das bestas	Doméstica (familiar) e comunitária - Violência sexual
	2007	Estômago	Doméstica (íntimo-afetiva) – Feminicídio
	2008	Dias e noites	Doméstica (conjugal) – Violência física, feminicídio
	2009	Sonhos roubados	Doméstica (familiar) e comunitária - Violência sexual
	2013	Bonitinha, mas ordinária <i>remake</i>	Comunitária - Violência sexual, feminicídio
	2013	O lobo atrás da porta	Doméstica (íntimo-afetiva) – Sexual, aborto forçado
	2015	Mate-me, por favor	Comunitária – Feminicídios em série
	2015	A frente fria que a chuva traz	Comunitária – Violência sexual
	2016	Vidas partidas	Doméstica (conjugal) - Violência física e sexual
	2016	O silêncio do céu	Doméstica (íntimo-afetiva) – Estupro

* Filme localizado depois de concluída a escrita

** Filme não localizado

Fonte: Elaborada pela autora

A partir daí, os filmes foram separados em dois grupos principais – de acordo com as categorias e o tipo de agressão praticada –, os quais são apresentados em capítulos distintos: violência conjugal e violência fora da conjugalidade. Para a análise das violências no âmbito da conjugalidade, foram selecionados os filmes brasileiros *Dias e noites* (2008) e *Vidas partidas* (2016); e os argentinos *El cielito* (2004); *Salsipuedes* (2012); *El Bumbún* (2014); *Refugiado* (2014); *Kóblic* (2016), todos caracterizados sobretudo por agressões físicas, embora em alguns casos, também, por violências sexuais. Em *El Bumbún* a violência tem caráter doméstico e familiar, aspecto que é abordado em um subgrupo. Nele também estão inseridas duas obras argentinas, que tratam de abuso infantil no âmbito familiar: *La mala verdad* (2010) e *Al final del túnel* (2016).

Chamou-me a atenção o fato de que, com exceção de *El cielito*, todos os filmes sobre violência contra mulheres no âmbito da conjugalidade tem sua produção e/ou lançamento concomitantes ou posteriores à promulgação das leis contra violência de gênero nos respectivos países. A segunda década do século XXI também corresponde ao recrudescimento das forças conservadoras nos países latino-americanos, à maior visibilidade social da violência de gênero e o início das reações massivas dos movimentos feministas.

No que se refere às abordagens de violências de gênero fora da conjugalidade, por conta da diversidade das características das obras deste grupo, fez-se necessário separá-las também em subgrupos, de acordo com as características apresentadas, observando-se dois critérios principais: as violências que ocorrem nas relações de *caráter íntimo-afetivo* – as quais também são denominadas de violência doméstica, mas não se caracterizam como conjugais –, e as de *caráter comunitário*³⁵, nas quais não existe relação entre vítimas e agressores. Assim, no primeiro subgrupo estão os filmes brasileiros *Crime delicado* (2005); *Estômago* (2007); *O silêncio do céu* (2016); *O lobo atrás da porta* (2013); e o argentino *Tuya* (2015). E no segundo, referente às violências comunitárias, subdivididos conforme as especificidades das violências, estão *Anjos do sol* (2006); *Baixio das bestas* (2006); e *Sonhos roubados* (2009), do Brasil; e *XXY* (2007); *La mosca en la ceniza* (2009); *El secreto de sus ojos* (2009); *La mirada invisible* (2010); *El sexo de las madres* (2012); *Fango* (2012); *La guayaba* (2013); e *La niña de tacones amarillos* (2016), da Argentina.

Neste segundo grupo de violências fora da conjugalidade, prevalecem as agressões de caráter sexual (estupros e abusos). As principais vítimas desse tipo de violência são as mulheres em situação de prostituição, seja deliberada ou forçada, e aquelas associadas a “putas” dentro de uma lógica machista e misógina, embora haja exceções.

Importante observar que essa categorização toma por base as violências físicas ou sexuais, conforme definido previamente. Saliento, no entanto, que essa divisão é um tanto arbitrária, posto que as fronteiras entre esses três tipos às vezes são ultrapassadas em alguns filmes, e obedece unicamente a critérios metodológicos. Alguns deles representam tipos diferentes de violência, exercida contra uma ou mais vítimas. Nesses casos, são abordados em mais de um grupo ou subgrupo. São os casos de *Anjos do sol*, *Baixio das bestas* e *El Bumbún*, além dos filmes cujas violências culminam em feminicídios. *Estômago* e *Mate-me, por favor*

³⁵ A Lei Maria da Penha caracteriza como “domésticas e familiares” as violências de gênero que ocorrem nas relações conjugais e no âmbito familiar, ou entre companheiros e ex-companheiros íntimos. Utilizo a denominação violência de gênero “comunitária” em contraposição às descritas na referida lei e em consonância com a tipologia estabelecida pela ONU, ou seja, aquelas que envolvem pessoas sem nenhum vínculo emocional, ainda que, eventualmente, sejam conhecidas.

(2015) expõem essa forma de violência em específico. Contudo, é relevante dizer que nenhuma violência ocorre de forma isolada. Todas elas estão acompanhadas, ao menos, da violência psicológica, capaz de causar danos iguais ou potencialmente maiores.

Embora pouco estudada, a violência de gênero está presente em relações homoafetivas. No entanto, para esta categoria, não foram encontradas fontes de ficção nas filmografias dos países que são objeto deste estudo³⁶. Por outro lado, uma obra trata da violência de gênero fora da conjugalidade, praticada por mulheres que encarnam as chamadas masculinidades femininas: o filme argentino *Fango* (2012), que aborda o abuso sexual além de outras formas de violência.

Os filmes *Bonitinha, mas ordinária* (2013) e *La patota* (2015), também representam violências fora da conjugalidade. Entretanto, pela peculiaridade dos mesmos – ambos são *remakes* de obras lançadas no início da década de 1960 –, são tratados à parte, no último capítulo. Por intermédio deles, procuro perceber as transformações nas representações da violência de gênero ao longo das décadas, estabelecendo diálogo com as demais obras.

Também é necessário salientar que o número de filmes foi muito maior que o previsto inicialmente, o que resultou em dificuldades metodológicas adicionais. Entretanto, como algumas das abordagens de violência são secundárias no contexto da narrativa – portanto, nem sempre constam da sinopse, do *trailer* ou dos comentários da crítica dos mesmos – e não foi possível ver toda a filmografia dos dois países correspondente a esse período, é provável que um número significativo de obras não tenha sido alcançado pela presente pesquisa.

A partir da análise das fontes foi possível perceber que as violências representadas nesses filmes apresentam duas características principais: nas relações conjugais prevalece a violência física, como o espancamento que deixa marcas visíveis no corpo e, em alguns casos, culmina na tentativa ou mesmo a concretização de feminicídios; e fora da conjugalidade prevalece a violência sexual, principalmente contra mulheres em situação de prostituição, com a adição das demais formas de violência e a possibilidade de também terminar em feminicídio. Assim, defendo que as representações fílmicas analisadas refletem um imaginário no qual as mulheres que não se submetem a um determinado padrão de comportamento são associadas a

³⁶ O filme brasileiro *Amor?* (João Jardim, 2011) é o único a tratar dessa questão, mas não está incluso na lista das fontes, porque se trata de um *docudrama* (gênero cinematográfico que mescla o documentário com a ficção) e a opção nesse trabalho, como ressaltado anteriormente, foi por trabalhar com cinema ficcional. *Amor?* foi originalmente concebido como um documentário, com a coleta de depoimentos de pessoas que passaram por situação de violência em seus relacionamentos. Por enfrentar dificuldades nas questões legais, o diretor optou por realizá-lo através da encenação das histórias por atores profissionais, o que o caracteriza como docudrama, embora algumas bases de dados o mencionem como drama ou ficção, como é caso da IMDb e da Cinemateca Brasileira, respectivamente.

putas – em conformidade com a afirmação de Montenegro, em epígrafe –, ou vistas como insubmissas, portanto, sob essa ótica, passíveis de violências físicas e sexuais ou até mesmo de eliminação física. A maioria das mulheres vítimas das violências sexuais e feminicídios apresenta um perfil representacional ou estereótipos que se distanciam do paradigma de feminilidade moldado pela estrutura patriarcal. Nesse sentido, as masculinidades se expressam no sentido de recuperar, por meio da violência, padrões culturais de comportamento nos quais seus poderes e privilégios possam ser mantidos dentro de uma estrutura de gênero hierarquizada, tanto em relação às mulheres quanto a outros homens.

Os filmes, como quaisquer outros produtos culturais, estão imbricados com os processos históricos nos quais foram produzidos. E como observou Ferro (2009), “O cinema nos informa do presente, inclusive quando se trata do passado³⁷”. Mesmo um filme histórico, entendido como aquele que aborda um fato histórico ou remete a um passado mais ou menos distante do período de sua realização, revela muito do momento de sua produção, ainda que “de maneira oculta”, segundo o referido autor. Por essa razão, é importante contextualizar o momento de realização dessas obras.

O tema que me propus a analisar nas fontes filmicas, qual seja, a violência contra mulheres, não é historicamente datado. Contudo, pelo menos desde a segunda onda das lutas feministas, sobretudo quando esse movimento adquire mais consistência nos países latino-americanos, região com elevados índices de violência de gênero, a questão passa a ser pauta importante para os movimentos. Exemplo disso, no Brasil, foram as mobilizações com o *slogan* “quem ama não mata”, na década de 1970, bem como os diversos movimentos da segunda década do século em curso, que tiveram origem nas redes sociais e ganharam as ruas em vários países da América Latina, com destaque para o *#NiUnaMenos* da Argentina. Assim, é importante retomar o percurso das lutas feministas, entender as relações de gênero como relações de poder e perceber a violência contra mulheres como parte do processo de construção das masculinidades em sociedades regidas por instituições patriarcais.

O papel desempenhado pelos feminismos na denúncia e na busca de soluções para esse problema nas últimas décadas tem sido fundamental. As novas gerações de mulheres feministas, assim como os movimentos LGBT, tem demonstrado muito vigor em vários países, dentre eles Argentina e Brasil³⁸. Entre o final do século passado e meados da segunda década do século em

³⁷ “El cine nos informa del presente, incluso si se trata del pasado”.

³⁸ É possível pensar nas duas primeiras décadas deste século como mais um importante momento, senão de ruptura, pelo menos de fortes questionamentos das estruturas estabelecidas, especialmente pelas novas gerações de mulheres feministas, com destaque, ao menos no Brasil, para os feminismos negros, cujas demandas, quase sempre de caráter interseccional, vêm provocando mudanças de paradigmas nas demais esferas sociais.

curso, a América Latina passou por um processo de esquerdização (SADER, 2003), também denominado “onda rosa” ou “la marea rosa”, com vários países, principalmente da América do Sul, elegendo presidentes/as alinhados/as mais à esquerda do espectro político de cada nação.

Isso significou, em grande medida, o desenvolvimento de políticas públicas voltadas para a redução das inequidades de gênero, raça/etnia e classe social. E a educação – pensaram os setores mais progressistas dessas sociedades – deveria ser a saída. De fato, no Brasil, depois de 450 anos constituindo a maior parte da população não alfabetizada, as mulheres “recentemente ultrapassaram os homens em todos os níveis educacionais, inclusive mestrado e doutorado” e a América Latina foi a região do planeta em que as mulheres mais reduziram o hiato de gênero³⁹, de 42 para 26 pontos, no período de 1990 a 2012 (ALVES, 2016, p. 631-632). Contudo, em que pese todos os avanços experimentados nas últimas décadas, tanto nos aspectos teóricos e conceituais como nas intervenções e sugestões de políticas públicas para a resolução de problemas, a inequidade e a violência de gênero são parte das sérias dificuldades que países latino-americanos ainda enfrentam neste início de século⁴⁰.

A violência de gênero é um problema muito sério e merece total atenção. Nesse sentido, é fundamental compreender as relações de gênero como relações de poder, na perspectiva de Scott (1995), lançando também um olhar atento para a construção social das masculinidades e o exercício das violências sobre as mulheres. De acordo com Albuquerque Jr. (2007) e Sinay (2006), entre outros autores, muitos homens, além de cometerem homicídios e feminicídios por machismo, também morrem pela mesma razão⁴¹, exercendo uma forma de masculinidade caracterizada como tóxica (SINAY, 2006). Não se descarta também a possibilidade de alguns homens agredirem mulheres para “provarem” suas masculinidades diante de outros homens, o que não os torna menos culpáveis, por certo. É importante ressaltar que existe uma hierarquia entre as masculinidades, o que implica, por parte de alguns homens, na busca constante de atingir um paradigma idealizado que pesquisadoras/es como Kimmel (1998), Connell (2015), Connell & Messerschmidt (2013); Vale de Almeida (1996) e outros chamam de masculinidades hegemônicas.

³⁹ Entende-se por hiato de gênero a diferença entre as taxas de atividades entre homens e mulheres (ALVES, 2016).

⁴⁰ Convém destacar que tanto a Argentina como o Brasil passaram por mudanças políticas de grande impacto nos últimos cinco anos. A Argentina elegeu, depois de doze anos de *kirchnerismo*, um presidente alinhado às políticas neoliberais. O Brasil, por sua vez, passou por um processo de impeachment pra lá de controverso, após o qual assumiu o vice-presidente envolvido em denúncias de corrupção. Nas eleições seguintes, elegeu um candidato de ultra direita. No caso brasileiro, a mudança de rumo na política nacional significou um imenso retrocesso nas políticas públicas do país.

⁴¹ Por machismo, muitos homens deixam de buscar ajuda médica, por exemplo, ou se envolvem facilmente em conflitos e em atividades/aventuras que podem ser fatais para eles.

A tese está estruturada em duas partes. Na primeira, formada pelos capítulos 1 e 2, procuro apresentar os aspectos teórico-metodológicos da pesquisa, e na segunda parte, constituída pelos capítulos 3, 4 e 5, realizo a leitura e análise das fontes filmicas dos dois países, de acordo com as modalidades de violências nelas representadas.

No primeiro capítulo, denominado “Gênero, masculinidades e violência contra mulheres”, procuro retomar a história das lutas feministas, particularmente na América Latina, situando historicamente a construção de conceitos como o de gênero e de violência de gênero, assim como noções como hierarquia das masculinidades, os quais são fundamentais para a compreensão dos elementos que me proponho a debater acerca das violências contra mulheres e suas representações no cinema. Discuto os processos de construção social das masculinidades, enfatizando os mecanismos de construção de um tipo determinado, pautado na misoginia, na ideia de superioridade sobre as mulheres e na violência como forma de resolução dos conflitos, aspectos basilares para a análise das representações no cinema. Comento as principais leis na Argentina e Brasil visando coibir e punir as violências de gênero contra mulheres e apresento estatísticas sobre os principais tipos de manifestação destas violências em ambas as sociedades, como forma de confrontar tais dados com as representações cinematográficas. Por fim, procuro estabelecer relação entre cultura machista e violência, sintetizada na expressão “cultura do estupro”.

Por outro lado, é fundamental situar as cinematografias argentina e brasileira no contexto mais amplo da América Latina e sua relação com o cinema hegemônico dos Estados Unidos. Assim, no capítulo 2 desta primeira parte, intitulado “Relação cinema, história e gênero(s) – fontes e metodologia”, procuro mostrar que a própria “invenção” da noção de cinema latino-americano na década de 1960 e a história dos chamados novos cinemas dos anos 1990 estão associadas à questão da violência, seja de forma estrutural ou direta (GREMELS, 2019). Abordo a relação cinema-história, defendendo o uso dos filmes de ficção considerados *não-históricos* como fontes para a HTP. Para a análise das fontes, busquei aporte principalmente nas teorias feministas. Exploro, com base na teórica Teresa de Lauretis (2019), a noção do cinema como “tecnologia de gênero”, ou seja, como uma ferramenta empregada para consolidar determinados modelos de masculinidades e feminilidades, funcionando também como “educador sentimental”, conforme denominação empregada por Oroz (1999). Dada a diversidade das formas de abordagem das violências de gênero e o número de filmes selecionados, foi necessário estabelecer alguns critérios de análise. Assim, como recurso metodológico, procurei classificar as fontes filmicas de acordo com as modalidades e os tipos de violências apresentadas, separando-as, em seguida, em grupos e subgrupos de acordo com

as características das narrativas. Esse passo foi fundamental para observar o tipo de violência prevalente em cada grupo e construir os argumentos da tese.

Com base no critério de classificação descrito anteriormente, no terceiro capítulo abordo a “Violência de gênero nas relações conjugais e familiares”, ou seja, aquela que ocorre no âmbito doméstico, com foco nas relações conjugais, mas observando também as violências praticadas por familiares contra meninas e adolescentes por razões de gênero. As obras com representações das violências conjugais possuem características diversas e são apresentadas e analisadas observando-se o tempo da diegese fílmica, assim como a centralidade (ou não) do tema na narrativa. Procuro traçar também os perfis das masculinidades agressoras e cúmplices no universo das relações conjugais e familiares.

No capítulo 4, denominado “‘Todas as mulheres são putas, com exceção da minha mãe’: violência de gênero fora da conjugalidade”, abordo as violências de caráter íntimo/afetivo e as violências comunitárias que caracterizam o segundo grupo de filmes e começo a apresentar, a partir da análise destes, o argumento principal da tese: as agressões sexuais constituem a principal forma de violência contra mulheres fora das relações conjugais. Embora também ocorram no âmbito da conjugalidade, fora da conjugalidade elas são a regra e acontecem tanto na forma de abusos como de estupros individuais e coletivos. Um número significativo dessas fontes trata de agressões contra mulheres em situação de prostituição ou contra aquelas que, sob o ponto de vista de determinados homens, comportam-se “mal” e, portanto, também são vistas como putas. Finalizo este capítulo com um questionamento sobre o significado de uma possível preferência pela abordagem das violências sobre as mulheres que apresentam essas características.

No quinto e último capítulo, intitulado “‘Um passado que não passa...’ a violência de gênero em perspectiva histórica”, tento perceber diferenças entre as abordagens de violências contra mulheres nos dois países cinco décadas depois. Para tanto, procuro dilatar a noção de tempo a partir da análise das respectivas versões originais de dois *remakes* utilizados como fontes: *La Patota* (2015) e *Bonitinha, mas ordinária* (2013). Utilizo como ponto de partida as primeiras versões, *La Patota* (1960) e *Bonitinha, mas ordinária* (1963), colocando-os em perspectiva histórica e observando as formas de abordar as violências no período com o fim de compará-las com as representações atuais. Neste exercício, retomo alguns aspectos dos demais filmes analisados nos capítulos anteriores, estabelecendo um diálogo com as demais obras, refletindo sobre possíveis rupturas e continuidades nas formas de representar as violências, e dando maior densidade histórica à tese delineada no capítulo anterior. Procuro perceber, ainda, se houve mudanças significativas nas representações posteriores ao advento das sucessivas

“ondas” feministas nos dois países, se o contexto histórico deste início de século influenciou de alguma maneira essas representações e se houve mudanças concernentes aos marcadores de classe, raça/etnia e geração, tanto das vítimas como dos agressores representados.

As fontes principais da pesquisa são os filmes. Entretanto, pelo caráter da pesquisa, utilizei, de maneira secundária, entrevistas de diretores/as, roteiristas e produtores/as, portais de cinema e bases de dados, críticas especializadas sobre os filmes-fontes (e, eventualmente, críticas de espectadores através das redes sociais), cartazes, sinopses e outros materiais que pudessem lançar luz à pesquisa. Também recorri a notícias da imprensa sobre violências de gênero no período estudado, aos dados de instituições oficiais e organizações não governamentais e às principais leis argentinas e brasileiras publicadas neste período visando coibir e punir a violência de gênero. Essas informações foram para melhor interpretar os sentidos dos discursos produzidos por meio dos filmes.

A tese ora apresentada é de grande relevância social, sobretudo quando percebemos, por intermédio das notícias diárias, o aumento da violência contra mulheres nos dois países⁴². Analisar as representações cinematográficas da violência de gênero nos leva a refletir a respeito do tema e a aprofundar o debate em diversos níveis. O cinema, seja como forma de expressar ideias e sentimentos, seja como entretenimento ou empreendimento comercial, ocupa, há mais de um século, um lugar muito importante na sociedade. Embora as salas de cinema venham perdendo espaço para outras formas de exibição dos filmes, isso não significa em absoluto uma perda de importância destes como produtos culturais. Subestimar sua capacidade de moldar gostos, comportamentos e atitudes é um erro crasso. Vide exemplo dos Estados Unidos, que têm na indústria cinematográfica hollywoodiana sua maior “embaixadora” mundo afora. Nesse sentido, penso que é fundamental discutir não só a visibilidade (ou não) de temas como este nas obras cinematográficas, como, principalmente, a forma como são representados.

⁴² Enquanto finalizo esta pesquisa, diversos jornais estampam manchetes chamando a atenção para o aumento recorde no número de feminicídios no primeiro semestre de 2022. Ver, entre outras matérias, <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2022/12/5057397-brasil-registra-recorde-de-feminicidio-no-primeiro-semester-de-2022.html>. Acesso em: 15 jan. 2023.

PARTE I

ASPECTOS TEÓRICOS E CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

CAPÍTULO 1

GÊNERO, MASCULINIDADES E VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES

1.1 As lutas feministas e a formulação do conceito de gênero

Dentre os temas que ganharam relevância neste início de século, sobretudo a partir da segunda década, não só no Brasil como provavelmente em grande parte do chamado mundo ocidental, está o feminismo. O Dossiê BrandLab⁴³, publicado em outubro de 2017, revela que houve, nos dois anos anteriores, um aumento de mais de 200% nas buscas pela palavra “feminismo” através do *Google*, além de outros conceitos relacionados com o tema da diversidade no Brasil⁴⁴. Houve, pois, um interesse crescente por questões relativas aos direitos das mulheres e outros grupos sócio-acêntricos⁴⁵, muitas das quais impulsionadas pelos movimentos feministas, sobretudo depois que o Brasil começou a caminhar para a abertura do processo de impeachment da primeira presidenta do país, processo que foi assumindo características cada vez mais claramente misóginas.

Ao longo de séculos, algumas mulheres conseguiram inscrever seus nomes na história por ultrapassarem, de alguma maneira, alguma(s) das diversas barreiras que lhes foram impostas, por se considerar que determinadas posturas ou atividades assumidas por elas eram impróprias para o sexo feminino. Mas o caminho percorrido pelas feministas até aqui foi longo e tortuoso. No final do século XIX, quando mulheres começaram a se organizar de forma coletiva na luta por direitos, sobretudo políticos, como o sufrágio, mas também sociais e econômicos (PEDRO, 2005), davam eco a lutas ou insatisfações individuais mais remotas⁴⁶ e

⁴³ O *Google BrandLab* é um programa que permite verificar e quantificar as buscas por palavras/temas nas principais plataformas, como Google e YouTube, com a finalidade de “orientar agências e anunciantes nas estratégias de comunicação”. Foi lançado no Brasil (São Paulo) no final de 2016. Disponível em: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/tendencias-de-consumo/dossie-brandlab-diversidade/>. Acesso em: 07 set. 2020.

⁴⁴ Dentre os outros termos mais buscados estão “machismo” (163% nos últimos dois anos), “feminismo negro” (65% em relação ao ano anterior) e “empoderamento feminino” (4 vezes mais que em 2012). Também foi detectado, nos seis meses anteriores à apresentação dos resultados dessa pesquisa, um crescimento médio de 260% no número de *views* (visualizações de vídeos) de conteúdos como “homofobia”, “LGBTQI+”, “feminismo” e “racismo”. Disponível em: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/tendencias-de-consumo/dossie-brandlab-diversidade/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

⁴⁵ Este conceito foi formulado pelo Prof. Ricardo Alexino Ferreira (ECA/USP) para fazer referência a grupos que possuem pouca ou nenhuma representação social e política.

⁴⁶ Há registro de diversas mulheres que se destacaram por denunciar a desigualdade entre homens e mulheres em prejuízo das últimas. Menciono aqui uma das mais influentes para o movimento dos séculos seguintes, Olympe de Gouges, autora da “Declaração dos Direitos das Mulheres e da Cidadã”, redigida em 1789, um documento que

iniciavam o que se convencionou chamar de primeira onda feminista, cujo marco principal foi o movimento que culminou, em 1912, com o direito das inglesas ao voto e reverberou na América Latina por meio dos diversos movimentos sufragistas do início do século XX (PEDRO, 2005; PINTO, 2010; BANDEIRA, 2020). Após essa primeira “onda”, entendida enquanto metáfora, em conformidade com Bandeira (2020), houve um momento de arrefecimento dessas lutas nas décadas seguintes, período no qual predominaram os fascismos na Europa.

Por volta dos anos 1960, sobretudo nos Estados Unidos e na França, uma série de novas reivindicações surgiram em torno de pautas muito diversas, resultantes do acúmulo de novas condições surgidas após a Segunda Guerra, as quais iam das questões políticas até as morais (costumes). Essa segunda onda do feminismo surgiu e se consolidou num contexto que teve como *background*, dentre outros tantos acontecimentos importantes, o *boom* econômico, a invenção da pílula anticoncepcional, a luta pelos direitos civis dos negros, os movimentos *hippie*, de homossexuais e, principalmente, o Maio de 68, este último uma espécie de amplificação de diversas demandas, cujo epicentro foi a França, mas reverberou em diferentes graus por vários países fora da Europa⁴⁷.

É importante ressaltar que o movimento da segunda onda sofreu influência de, pelo menos, duas obras. A primeira delas foi *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, lançada originalmente na França em 1949 e publicada em versão inglesa nos Estados Unidos em 1953. Por meio dessa obra, Beauvoir, mesmo de seu lugar de mulher privilegiada, causou forte impacto na sociedade francesa da época ao difundir a tese de que ser mulher não é um dado natural, mas o resultado de uma história construída secularmente por uma sociedade patriarcal que coloca o feminino em um patamar de inferioridade em relação ao masculino. Com isso, a filósofa francesa começava a desmitificar uma ideia, a qual foi assimilada inclusive pelas próprias mulheres, de que existia uma essência feminina. Embora para as novas gerações de feministas isso pareça algo muito evidente, essa foi uma questão muito cara para as feministas da segunda onda.

denunciava a exclusão das mulheres do conjunto dos direitos aprovados durante a Revolução Francesa favorecendo os homens, ainda que não todos. Também foi o caso da inglesa Mary Wollstonecraft, autora de “Reivindicação dos direitos da mulher”, texto publicado em 1792 por meio do qual condenava a educação dada às mulheres, constituindo-se uma das iniciadoras do pensamento feminista.

⁴⁷ Embora as “ondas” não tenham um marco fixo ao qual possamos nos remeter, é possível afirmar que essa segunda onda tem início depois da Segunda Guerra Mundial (PEDRO, 2005), consolidando-se na França e Estados Unidos durante a década de 1960 (PINTO, 2010; BANDEIRA, 2020) e “internacionalizando-se” a partir de 1975, com a I Conferência Internacional da Mulher, realizada no México (BANDEIRA, 2020, p. 15).

O livro de Beauvoir, por sua vez, inspirou outra obra mencionada como basilar no feminismo dessa fase: *A mística feminina*, de Betty Friedan (PEDRO, 2005; PINTO, 2010; BANDEIRA, 2020). Lançado em 1963, nos Estados Unidos, esse livro foi uma importante contribuição no sentido de diagnosticar que questões aparentemente individuais – como as insatisfações pessoais sentidas por algumas mulheres (especialmente as brancas, de classe média), inclusive aquelas que saíram do mercado de trabalho e voltaram ao lar para dar lugar aos homens que retornavam da guerra –, eram, em verdade, coletivas e tinham as mesmas raízes históricas, o que foi bem sintetizado na frase-slogan “o pessoal é político”⁴⁸. Os desejos e necessidades dessas mulheres iam além de um lar “feliz”, ou seja, dos confortos proporcionados pelos bens de consumo gerados no pós-guerra, embora a maioria delas sequer tivesse isso. A partir de então, algumas fissuras começaram a ser abertas nas estruturas patriarcais de diversas sociedades ocidentais, não só no que se refere aos direitos políticos e sociais⁴⁹, como a outros valores, tais como a autonomia sobre corpo⁵⁰ e o direito ao prazer⁵¹.

Desde cedo, a luta feminista esteve perpassada por outros marcadores sociais da diferença além do gênero, como os étnico-raciais, de classe, de nacionalidade, religião, dentre outros. Ainda na metade do século XIX, quando a estadunidense Sojourner Truth proferiu suas duras e certeiras palavras acerca da sua condição de mulher negra⁵², invisibilizada tanto por homens como por mulheres brancas, é possível que tenha feito a primeira denúncia das diferenças em torno de um conceito que seria caro para as feministas da segunda onda: o de “mulher”, no singular. Se a primeira onda foi marcada pela presença quase exclusiva de

⁴⁸ De acordo com Sardenberg (2018), a expressão “o pessoal é político”, que também é título do artigo, foi utilizada pela primeira vez em 1969, por Carol Hanisch.

⁴⁹ Vale ressaltar que, na América Latina, devido às especificidades da região, então dominada por ditaduras, essas fissuras ocorreram de forma mais lenta.

⁵⁰ Simbolizados pelo “slogan ‘meu corpo me pertence, que remete à questão da contracepção, da ‘maternidade voluntária’, de ter o direito de escolher ter ou não ter filhos”. (BANDEIRA, 2020, p. 16-17).

⁵¹ A invenção da pílula anticoncepcional, no início dessa década, permitiu a algumas mulheres, o acesso mais livre ao prazer e permitiu maior qualidade e segurança no planejamento familiar. Vale ressaltar que a pílula anticoncepcional, a princípio, não estava acessível a todas as mulheres por razões econômicas, mas também por conta de valores morais rígidos ainda vigentes em muitas sociedades, inclusive a brasileira. Sobre o impacto da pílula anticoncepcional na vida das brasileiras, ver DINIZ (2016), PINSKY (2016b) e PEDRO (2016), entre outras autoras.

⁵² Em uma reunião onde clérigos discutiam os direitos das mulheres na Women’s Rights Convention, em Akron, EUA, em 1851, Sojourner fez a seguinte intervenção: “Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Euarei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher?”. Retirado do site <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

feministas brancas, nesse segundo momento as mulheres negras, que já participavam ativamente de outra frente de luta nos Estados Unidos, a racial, denunciaram situações de opressão que não eram partilhadas pelas brancas, apontando a especificidade de suas pautas, as quais não estavam contempladas ou não condiziam com o conjunto de reivindicações das mulheres brancas. Outra divergência importante no interior das lutas que caracterizaram a segunda onda foi liderada pelas lésbicas, brancas ou não, as quais, como as mulheres negras heterossexuais, não se viam contempladas no conjunto das pautas e também acusavam as demais de invisibilizá-las. Embora o lema do Movimento de Mulheres fosse “o pessoal é político”⁵³, as lésbicas acusavam as heterossexuais de não quererem ouvi-las quando desejavam falar de relações homoafetivas⁵⁴.

Essas situações expunham apenas algumas das contradições que se apresentavam entre as diferentes formas de vivenciar a “condição feminina”⁵⁵, as quais foram se ampliando à medida que avançavam as décadas e as ideias feministas alcançavam regiões mais periféricas em relação às áreas centrais do movimento. Com isso, o movimento feminista tornou possível o enfrentamento de questões como a essencialização da mulher e a problematização do caráter monolítico que o termo encerrava, especialmente a partir da crítica daquelas que não se sentiam representadas pelo conjunto das demandas das mulheres brancas e da classe média, como foi o caso das mulheres negras (GONZALEZ, 1984; CARNEIRO, 2019; DAVIS, 2016; hooks, 2019; COLLINS, 2019; LORDE, 2019), periféricas, imigrantes (ANZALDÚA, 2019), lésbicas (WITTIG, 2019; RUBIN, 2017)⁵⁶, entre outras.

A América Latina está longe de constituir uma unidade homogênea, embora as diversas nações que a conformam compartilhem muitos elementos históricos comuns. Mas é importante falar das especificidades da história do feminismo nessa região inserida no chamado sul global, na qual estão situados os países cujas cinematografias são objetos desta pesquisa. Os feminismos latino-americanos têm particularidades em relação aos movimentos da Europa e Estados Unidos que devem ser consideradas. Embora a primeira onda tenha repercutido entre

⁵³ A chamada segunda onda do feminismo se fortaleceu através dos Movimentos de Mulheres, encontros nos quais as mulheres compartilhavam seus problemas e discutiam sobre os mais variados temas relativos a suas vivências pessoais e aos quais o acesso dos homens era vetada. Ver documentário *She's Beautiful When She's Angry* (Mary Dore, EUA, 2014). De acordo com Joana Pedro (2016, 241), “o feminismo de ‘Segunda Onda’ adotou, em seus primeiros tempos, uma metodologia revolucionária de divulgação de suas ideias: os grupos de consciência, também chamados de grupos de reflexão. Esses grupos eram constituídos apenas por mulheres – elas diziam que a presença de homens as inibia...”.

⁵⁴ Ver *She's Beautiful When She's Angry* (Mary Dore, EUA, 2014).

⁵⁵ De acordo com Joana Pedro (2011, p. 272), “categorias como ‘mulher’, ‘mulheres’, ‘condição feminina’ eram utilizadas nas análises das fontes e nas narrativas que eram tecidas” nos anos 1980.

⁵⁶ Estas obras foram originalmente publicadas nos seguintes anos: CARNEIRO, 2003; DAVIS, 1981; hooks, 1987; COLLINS, 1990; LORDE, 1984; ANZALDÚA, 1987; WITTIG, 1980; RUBIN, 1975; 1984.

as mulheres das classes mais favorecidas de alguns países, com a reivindicação de participação política, de direito à educação e ao exercício de determinadas profissões, foi a partir da chamada segunda onda, principalmente a partir de meados da década de 1970, que esses feminismos se fortaleceram em diversos centros urbanos. Esse momento coincidiu com o período mais sangrento de ditaduras já instaladas ou das turbulências que antecederiam os golpes militares, sobretudo nos países do cone sul. Segundo Sternbach *et al.* (1994, p. 258), “as realidades tanto da repressão do Estado quanto da luta de classes foram instrumentais para moldar uma prática feminista latino-americana diferente da dos movimentos feministas em outros lugares”.

Sternbach *et al.* acompanharam, na qualidade de participantes, dos *Encuentros* feministas ocorridos em diversas cidades latino-americanas no período de 1981-1990 e realizaram interessante inventário e discussão acerca do caráter dos feminismos latino-americanos consolidados ao longo da segunda metade de 1970 e da década de 1980. De acordo com essas autoras, tais encontros expuseram o caráter multifacetário que o movimento apresentava no início de sua retomada. A exemplo do que ocorreu nos movimentos estudantis do “Maio de 68” da França, as mulheres latino-americanas foram percebendo que a militância junto aos movimentos de esquerda não as livrava das amarras de gênero. Aquilo que era visto pelos militantes masculinos como determinantes culturais e econômicos da militarização dos governos, era compreendido pelas mulheres como parte, também, de uma lógica de opressão cujas raízes se fundamentavam nas relações patriarcais, revelando-se também no âmbito privado. Dentro dos partidos políticos, suas lutas eram vistas como modismos que serviriam de instrumentos ao imperialismo ianque (STERNBACH *et al.*, 1994; PEDRO, 2016). A experiência de algumas delas fora do país, inclusive participando dos grupos de mulheres mencionados anteriormente, ajudava a melhorar a percepção de que a luta de classes não era a única a ser encampada (PEDRO, 2016; PINTO, 2010; BANDEIRA, 2020).

O endurecimento das condições socioeconômicas e a consequente perda de assistência social aos mais pobres durante os anos de regimes autoritários gerava adesão de mulheres à luta através de outras frentes, como os movimentos de mulheres, sem que houvesse necessariamente uma conotação político-partidária. Algumas participavam clandestinamente de partidos, outras ainda evitavam o rótulo de “feministas”, utilizando a estrutura de “associação de mulheres”, sempre menos suspeito porque, sendo formado por mulheres, carregava a pecha de ser “apolítico”. (STERNBACH *et al.*, 1994, p. 260).

Por outro lado, o próprio caráter multirracial e pluricultural das sociedades latino-americanas, aliado às dificuldades socioeconômicas enfrentadas nesses países, possibilitou um diálogo, senão mais fácil, ao menos mais profícuo, como assinalado acima. As dificuldades e

particularidades enfrentadas por mulheres negras, indígenas, camponesas, pobres, não-letradas, periféricas, lésbicas, imigrantes e tantas outras não enquadradas na categoria privilegiada de brancas, classe-média e heterossexuais foram importantes para enriquecer os debates e apontar para as especificidades da luta de determinados segmentos. Nesse sentido, como ocorreu nos centros irradiadores da segunda onda feminista, também na América Latina grupos menores se organizaram a partir das diferenças dentro da diferença (CRENSHAW, 2002). Tanto mulheres lésbicas como negras, organizaram-se em torno de pautas específicas que representassem ou atendessem suas necessidades e expectativas.

No Brasil havia nesse momento a percepção de que o “sujeito do feminismo” não dizia respeito às mulheres negras, nem tampouco às indígenas. A ocupação de espaços nos movimentos negros, onde as questões raciais podiam ser compartilhadas com os homens negros, ofereceu, por outro lado, a percepção de que também ali havia hierarquia e o machismo se fazia sentir. Essas experiências foram importantes para a consciência de que a luta das mulheres negras tinha suas especificidades, conforme apontou Luiza Bairros durante a sua fala no VIII Encontro realizado em Bertioga, no interior de São Paulo, em 1985⁵⁷.

Esse encontro foi marcado por um incidente que deu visibilidade nacional e internacional às feministas através da cobertura de jornais do país (CESTARI, 2014). Na ocasião, um ônibus com mulheres negras e pobres de favelas do Rio de Janeiro chegou ao local do evento e as recém-chegadas reivindicavam a participação sem o prévio pagamento das inscrições. As organizadoras, majoritariamente brancas, temiam ou desconfiavam que essas mulheres pudessem estar sendo manipuladas por grupos políticos (ALVAREZ *et. al.*, 2003; CESTARI, 2014; STERNBACH *et al.*, 1994) e impediram a entrada delas no evento, gerando grande repercussão. Estavam em jogo nesse episódio, tanto as diferenças de perspectiva – entre um pensamento feminista hegemônico, de natureza mais acadêmica, e a do movimento de mulheres, forjada nas lutas mais pragmáticas –, como as de caráter classista e étnico-racial, ou seja, de um lado mulheres brancas de classe média, do outro, mulheres negras e pobres. As mulheres brancas se queixavam da possibilidade destas últimas estarem desvirtuando as lutas feministas, expondo, por sua vez, o caráter específico de suas principais reivindicações. O encontro de Bertioga foi um marco importante para a organização de outros eventos específicos de mulheres negras e para o que viria a ser chamado de “feminismos negros” no Brasil.

Diferente da Europa ocidental e dos Estados Unidos, no entanto, a preocupação das mulheres feministas dessa segunda onda na América Latina estava voltada, num primeiro

⁵⁷ O discurso de Bairros está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UTMNtN2jOVs>. Acesso em: 25 mai. 2021.

momento e de forma mais geral, para reivindicações consideradas mais urgentes para o cenário da região, como a questão dos Direitos Humanos, que compreendia a luta por direitos políticos e contra a violência de estado, além de outras demandas relativas à luta de classes, como melhores condições de trabalho, saúde, escolas, creches, etc.⁵⁸ A pauta que caracterizou este movimento em outras partes do ocidente, como o direito ao corpo e ao prazer, o aborto e a violência contra mulheres, só entrou no horizonte das latino-americanas de forma mais consistente nos idos dos anos 1980 (PEDRO, 2016; LAGE; NADER, 2016). De modo geral, a “ala masculina” dos movimentos da esquerda via (e, em alguma medida, ainda vê) o movimento feminista como algo menor, desagregador, uma espécie de passatempo de mulheres burguesas a serviço do império (STERNBACH *et al.*, 1994).

No que se refere ao cinema, embora participação a feminina em atividades cinematográficas tenha ocorrido desde o início do século XX, principalmente como atrizes, figurinistas e assistentes das mais diversas funções, mas também como realizadoras de filmes em curta-metragem ou do gênero documentário, o número de mulheres que atuaram como cineastas na produção de filmes ficcionais em longa-metragem foi escasso até os anos 1970 e quase sempre limitado a uma obra por diretora (SANTOS, 2019b).

A década de 1980, no entanto, representou um momento de pequenas, mas importantes mudanças para as mulheres, inclusive aquelas que se identificavam como feministas ou que demonstravam maior preocupação com as questões de gênero. Nesse contexto, merece destacar a importância dos festivais de cinema direcionados a produções feitas por mulheres, assim como as publicações em revistas especializadas, a exemplo do caderno argentino *La Mujer y el Cine*, lançado no período de 1980 a 2000, conforme observa Veiga (2017).

Na Argentina, o grande destaque foi a cineasta María Luisa Bemberg que realizou seus primeiros curtas nos anos 1970 e alcançou grande visibilidade na década seguinte com dois importantes filmes ficcionais, *Senhora de nadie* (1982) e *Camila* (1984). Este último, baseado na vida da personagem histórica Camila O’Gorman, foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro naquele ano, feito ainda não repetido⁵⁹, e constituiu um momento chave no vínculo que se estabeleceu entre o cinema e o feminismo na Argentina (KRATJE, 2013). Com uma trajetória singular, iniciada tardiamente, Bemberg seguiu dirigindo até a década de 1990 e

⁵⁸ STERNBACH *et al.* (1994, p. 261) fazem a seguinte observação: “As crises econômicas levaram as mulheres da classe operária a desenvolver criativas estratégias de sobrevivência coletiva. Muitas vezes sob a tutela da Igreja Católica e da esquerda masculina, formaram-se grupos de mulheres em nível de bairro para prover as necessidades básicas da vida, uma responsabilidade consistente com os papéis femininos tradicionalmente definidos”.

⁵⁹ Em 1990, Bemberb teve outro filme (*Yo, la peor de todas*) selecionado para representar a Argentina, assim como contrerânea Lucrecia Martel, em 2018, com *Zama* (2017), mas estes não chegaram a ser indicados.

realizou ainda duas outras obras de vulto, *Yo, la peor de todas* (1990) e *De eso no se habla* (1993). Embora outras cineastas argentinas tenham realizado filmes no período que antecede ao advento do *Nuevo Cine*, o nome de Bemberg é o único a figurar na *Historia del Cine Argentino* dirigido, em 1995, por Claudio España (ACOSTA, 2011)⁶⁰. Os filmes desta realizadora, todos com características marcadamente feministas, têm sido objeto de várias pesquisas e produções acadêmicas e a posicionam como um dos nomes (senão o) mais destacados entre as cineastas latino-americanas. Como ressaltam Trebisacce & Veiga:

O cinema, tomado como ferramenta de militância política, encontrou no olhar de María Luisa Bemberg um espaço e uma potência para o protagonismo das mulheres. Seu feminismo, distanciado dos grupos por onde começou, encontrou no cinema uma via de representação e a força necessária para dar visibilidade a questões socialmente tangenciais, como é o espaço das mulheres, atravessado pelas hierarquias de gênero. (TREBISACCE; VEIGA, 2017, p. 1415, tradução minha)⁶¹.

Foi também a partir da década de 1980 que as realizadoras mexicanas María Novaro e Marisa Sistach estrearam importantes filmes protagonizados por personagens femininas, abordando temas e problemas pertinentes às mulheres⁶². Já na transição para o século em curso, Sistach inicia o que seria sua trilogia sobre violência de gênero contra garotas adolescentes, com os filmes *Perfume de violetas, nadie te oye* (2000), *Manos libres, nadie te habla* (2005)⁶³ e *La niña en la piedra, nadie te ve* (2006). Mas cabe destacar, também, o pioneirismo de Matilde Landeta, que, em meados do século passado, já realizava filmes com certa “mirada” feminina⁶⁴.

Quanto ao Brasil, algumas cineastas parecem ter seguido um percurso semelhante ao de outras ativistas, aliando a militância política à incipiente luta das mulheres no país, embora, nesse período, algumas diretoras “tenham se despojado de uma etiqueta estritamente feminista para assumir uma concepção inclusiva”⁶⁵, como ressaltam Torres San Martin (2008, p. 111).

⁶⁰ Acosta (2011) pondera, no entanto, que o recorte que favoreceu a seleção do nome de Bemberg propunha como objeto de estudo o cinema nacional enquanto espetáculo e pode ter privilegiado determinada concepção ideológica de classe ao considerar a voz das mulheres.

⁶¹ “El cine, tomado como herramienta de militancia política, ha encontrado en la mirada de María Luisa Bemberg un espacio y una potencia hacia el protagonismo de las mujeres. Su feminismo, alejado de los grupos por donde comenzó, encontró a la vez en el cine una vía de representación y la fuerza necesaria para dar visibilidad a cuestiones socialmente tangenciales, cómo es el espacio de las mujeres, atravesado por las jerarquías de género”. (TREBISACCE; VEIGA, 2017, p. 1415).

⁶² É importante salientar, contudo, que essa forma de fazer cinema não as conectava automaticamente ao feminismo. Novaro, por exemplo, mesmo vinculada ao coletivo Cine Mujer e trabalhando com grupos de feministas, não se identificava como tal (ao menos por essa ocasião). Em entrevista concedida a Medrano Platas (1999) *apud* Santos (2010), a diretora ressaltava que sua paixão ao fazer cinema era o México, não o tema das mulheres. É válido recordar que, à época, a designação de “feminista” era ainda mais estigmatizada.

⁶³ Esta, produzida por ela e dirigida por seu marido, José Buil Ríos.

⁶⁴ Sobre esta e outras cineastas, ver <http://cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=788>. Acesso em: 28 dez. 2021.

⁶⁵ No original, “se han despojado de una etiqueta de cine estrictamente feminista para asumir una concepción incluyente”.

Dentre essas realizadoras está a brasileira Ana Carolina, que abordou a mulher e a família na sociedade nos filmes que constituem sua trilogia: *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), dois deles realizados no período da ditadura, questionando, inclusive, o regime militar (KREUTZ, 2019). Em sua defesa, Ana Carolina afirmou: “uma feminista tem menos oportunidades que um cidadão comum. Por isso prefiro ser uma cidadã”⁶⁶. (TORRES SAN MARTIN, 2008, p. 111).

Mas, possivelmente, a diretora que melhor aliou a militância política desse período a uma perspectiva feminista foi Lúcia Murat. Em *Que bom te ver viva* (1989), seu primeiro longa-metragem, a cineasta aborda, por meio de uma narrativa que mescla ficção e documentário, as violências de gênero praticadas durante o período da ditadura no Brasil⁶⁷. Ainda em atividade na atualidade, Murat lançou seu último filme, *Ana. Sem título* em 2020, retomando o tema que atravessou grande parte de sua obra, ao longo de três décadas: as experiências de mulheres vítimas de violências perpetradas pelo Estado.

A década de 1990 também representou um importante ponto de inflexão na luta feminista na América Latina com a reivindicação de mais espaço por parte de militantes negras, sobretudo brasileiras, ecoando vozes do feminismo negro estadunidense, denunciando o racismo estrutural da sociedade brasileira e ampliando os debates em torno das especificidades da luta de um número significativo de mulheres que não se viam contempladas nas pautas de um feminismo branco de classe média. Lélia Gonzalez (1984; 2019) e Sueli Carneiro (2019) foram, provavelmente as intelectuais negras que mais abriram trincheiras e possibilitaram o enegrecimento do feminismo – para usar um termo da própria Carneiro – influenciando novas gerações de militantes que se propõem a pensar e atuar desde uma perspectiva interseccional, como Carla Akotirene, Djamila Ribeiro, Cidinha da Silva, Stephanie Ribeiro, dentre tantas outras.

Segundo Bandeira (2020),

A década de 1990 indica o renascimento militante com novas demandas. O feminismo da 3ª onda, já voltado para a entrada no século XXI, visava desafiar os resquícios das definições “essencialistas” da feminilidade presentes na 2ª onda que colocaria ênfase demais nas experiências das mulheres brancas de classe média-alta; de alguma maneira desconsiderou a percepção de que as mulheres são de “muitas cores, etnias, nacionalidades, religiões, e origens culturais”. (BANDEIRA, 2020, p. 20-21).

⁶⁶ Na versão em espanhol, “una feminista tiene menos oportunidades que un ciudadano común y corriente. Por eso prefiero ser una ciudadana”.

⁶⁷ A própria diretora foi presa e torturada nesse período.

Assim, o traço de maior destaque dessa terceira fase do feminismo que marcou a passagem do século foi, provavelmente, a ampliação e aprofundamento do chamado feminismo das diferenças, iniciado ainda na segunda onda por meio de denúncias e reivindicações feitas por autoras como Davis (2016); Gonzalez (1984; 2019 [1992/1993]); Anzaldúa (2019); Lorde (2019); entre outras.

Foi também nos anos 1990 que ocorreu o chamado “giro decolonial”⁶⁸, o qual favoreceu o surgimento de um pensamento feminista que considera a colonialidade do gênero. María Lugones, a “teórica da resistência”, como se autodenominou, é uma das principais pensadoras dessa vertente teórica. A autora utiliza no seu processo de teorização sobre o feminismo descolonial/decolonial a noção de “colonialidade do ser”⁶⁹, porque considera que a dicotomia entre humano e não humano é central na modernidade colonial. Em artigo no qual procura aprofundar a discussão sobre a relação entre raça e gênero⁷⁰, ela afirma que a colonialidade “veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres” (LUGONES, 2014, p. 936). Na chamada modernidade colonial, as categorias homem e mulher, são reconhecidos como tais somente para os europeus, os demais seres são desumanizados, bestializados. “Desse ponto de vista, pessoas colonizadas tornaram-se machos e fêmeas. Machos tornaram-se não-humanos por não-homens, e fêmeas colonizadas tornaram-se não-humanas por-não-mulheres”. (2014, p. 937). Nesse sentido, a teórica afirma, ainda, que

“mulher colonizada” é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher. (...) Diferentemente da colonização, a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial. (...) Como não há mulheres colonizadas enquanto ser, sugiro que enfoquemos nos seres que resistem à colonialidade do gênero a partir da “diferença colonial”. (LUGONES, 2014, p. 939).

Essa filósofa observa que “Se *mulher* e *negro* são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença. Assim, ver mulheres não brancas é ir além da lógica ‘categorial’” (2014, p. 935, grifos da autora). Lugones observa, na nota de rodapé nº 13 deste artigo, a importância da

⁶⁸ A expressão “giro colonial” é de Maldonado Torres, conforme Ballestrin (2013) e Lugones (2014)

⁶⁹ A autora entende tal conceito “como relacionado ao processo de desumanização [conforme] foi desenvolvido por Nelson Maldonado Torres”. (LUGONES, 2014, p. 938).

⁷⁰ O artigo aqui utilizado foi publicado originalmente em 2010 na revista estadunidense *Hypatia*, sob o título “Toward a decolonial feminism”. O trabalho foi publicado no Brasil em um primeiro momento, na Revista Estudos Feministas, em 2014, com o título “Rumo a um feminismo descolonial” e, posteriormente, na coletânea de artigos organizada por Heloisa de Hollanda, em 2019, com a alteração do último termo: “Rumo a um feminismo decolonial”. Entre as duas publicações, há algumas diferenças nas traduções, como a que se percebe no título, mas também em relação a palavras como “black”, traduzidas ora como “negro”, ora como “negra”, o que, numa discussão de gênero, faz bastante diferença. Sem juízo de valor sobre a tradução, utilizo a publicação de 2014.

interseccionalidade ao mostrar a falha das instituições no que se refere à discriminação ou opressão contra essas mulheres, mas prefere pensar na presença delas como seres ao mesmo tempo oprimidos e resistentes, daí se voltar para “a colonialidade do gênero na diferença colonial” para, a partir dela, “poder perceber e compreender o lócus fraturado das mulheres colonizadas e dos/as agentes fluentes em culturas nativas”. (2014, p. 942-943). Em seu percurso teórico na direção de um feminismo decolonial, portanto, Lugones recorre à noção de “diferença colonial”⁷¹ entendida como “lócus de fratura”, ou seja, como um espaço do pensamento de fronteira enquanto espaço de resistência das mulheres, particularmente das não brancas, logo não-mulheres.

O que estou propondo ao trabalhar rumo a um feminismo descolonial é, como pessoas que resistem à colonialidade do gênero na diferença colonial, aprendermos umas sobre as outras sem necessariamente termos acesso privilegiado aos mundos de sentidos dos quais surge a resistência à colonialidade. Ou seja, a tarefa da feminista descolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela vê o mundo renovado e então exige de si mesma largar seu encantamento com “mulher”, o universal, para começar a aprender sobre as outras que resistem à diferença colonial. (...) Ao pensar o ponto de partida desde a coalizão, porque o lócus fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos *residir*, aprendendo umas sobre as outras (LUGONES, 2014, p. 948).

As transformações observadas nos últimos anos, no entanto, vão muito além do âmbito acadêmico. Desde o final do século passado há embates cada vez mais firmes e frequentes com as estruturas patriarcais em alguns países latino-americanos, os quais vêm sendo realizados por setores progressistas – especialmente os movimentos feministas, de mulheres, LGBT e partidos de esquerda –, que podem causar fissuras não alcançadas em épocas anteriores. Como consequência desses embates, mulheres de distintos grupos étnicos e diferentes classes sociais passaram a ocupar mais espaço na sociedade. No Brasil, já são maioria das/os estudantes nos cursos superiores, com 57,2% matriculadas em cursos de graduação⁷², representam 44% da força de trabalho, constituem 40,5% entre as pessoas que chefiam famílias⁷³, embora, de uma maneira bastante simbólica, ainda sejam minoria em espaços de poder, como os cargos políticos

⁷¹ A noção de “diferença colonial” é de Walter Mignolo. Contudo, de acordo com Lugones, não há uma definição ou uma “disposição definidora” e, “Conforme a frase ‘a diferença colonial’ desloca-se pela escritura de Mignolo, seu significado torna-se aberto” (LUGONES, 2014, p. 945). Ainda de acordo com esta autora, “quando ele a utiliza para caracterizar o ‘pensamento de fronteira’, conforme a interpretação que faz de Anzaldúa, ele a concebe exercitando a diferença colonial. Ao fazer isto, ele entende o lócus de Anzaldúa como fraturado” (2014, p. 947).

⁷² De acordo com dados do Censo da Educação Superior de 2016, do INEP. Disponível em: http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/mulheres-sao-maioria-na-educacao-superior-brasileira/21206. Acesso em: 20 jul. 2020.

⁷³ Proporção de famílias chefiadas por mulheres em 2015. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/retrato/indicadores_chefia_familia.html. Acesso em: 20 jul.2020.

ou diretorias de empresas públicas e privadas. Muitas pautas feministas avançaram de forma que dificilmente haverá espaço para grandes retrocessos⁷⁴, apesar das disputas ferrenhas com grupos neoconservadores nos últimos anos, as quais se refletem na permanência das diversas formas de violência de gênero. Não obstante, muitas mulheres, ao mesmo tempo em que usufruem dos benefícios do feminismo, libertando-se de velhas armadilhas sociais e disfrutando de maior liberdade social e sexual, ocupando mais espaços em universidades (inclusive em cursos considerados “essencialmente masculinos”), na política e em diferentes postos de trabalho (PINSKY, 2016a), seguem negando sua importância⁷⁵.

Para além dos dados de pesquisas apresentados pelo Dossiê BrandLab, mencionados anteriormente, a efervescência da luta feminista a partir do início da segunda década do século em curso pôde ser constatada por meio de mobilizações muito potentes que tomaram as ruas de vários países latino-americanos, especialmente Argentina, Chile e Brasil, por meio das quais milhares de mulheres denunciavam o sexismo persistente e as elevadas taxas de violência de gênero. Carbajal (2017) destaca a importância da intervenção de jornalistas e de instituições com perspectiva de gênero nos meios de comunicação argentinos para que ocorressem algumas mudanças de atitudes das feministas na última década. A autora chama atenção para o fato de que o problema do feminicídio não era tema instalado na imprensa argentina, com exceção de um único jornal, mesmo com o número elevado de mulheres mortas por “companheiros” no país⁷⁶. Ações de organizações independentes e observatórios de monitoramento de informações culminaram com o chamamento, através de diversos meios, das mobilizações “Ni una menos”.

Também são significativas as mudanças observadas nas ações feministas voltadas para o universo do audiovisual. No Brasil, há uma movimentação importante, principalmente a partir de meados da segunda década do século em curso, com a organização de coletivos feministas, a partir das redes sociais, com a finalidade de discutir “a desigualdade de gênero no mercado audiovisual brasileiro”, a expansão do número de cineclubes com obras realizadas principalmente por mulheres e voltados para o público feminino, e também um relativo aumento das produções audiovisuais, conforme panorama apresentado por Santos & Tedesco (2017).

⁷⁴ A grande exceção é, sem dúvida, a pauta em torno da legalização do aborto, de longe, o maior e mais polêmico dos embates, inclusive entre as mulheres.

⁷⁵ No Brasil, exemplos claros dessa atitude são as mulheres com posturas ideológicas de extrema direita que ingressaram em cargos públicos nos últimos seis anos, por eleição ou nomeação, que têm posturas ou fazem discursos combatendo o feminismo.

⁷⁶ Nessa mesma linha, Gherardi (2017) também destaca a importância dos meios de comunicação nas abordagens da violência de gênero na Argentina, nas quais o conceito de feminicídio raramente é utilizado, e o levantamento de dados estatísticos mais próximos da trágica realidade do país por parte de organizações independentes, como o Equipo Latinoamericano de Justicia y Género - ELA, fundamentais para o desenvolvimento de políticas públicas.

Figura 01: Movimento *Ni una menos* em Buenos Aires

Fonte: AFP/Getty images Foto: Eitan Abramoich

O revigoramento do movimento, nesta etapa, distingue-se pela adesão de mulheres cada vez mais jovens e diversas do ponto de vista étnico/racial e social⁷⁷ e pelo uso ostensivo das mídias digitais⁷⁸, caracterizando o que vem sendo chamada de quarta onda do feminismo⁷⁹. A ênfase dessas mobilizações é na denúncia sobre as violências de gênero, particularmente o estupro e o feminicídio, mas as reivindicações englobam demandas históricas – sobretudo dos movimentos de segunda e terceira ondas, como da autonomia sobre o próprio corpo – que vão desde a forma de se vestir e exercer a sexualidade até o direito ao aborto. Em alguns países da América Latina essas mulheres utilizaram de maneira inteligente os mais variados recursos da Internet para articular as manifestações, como foi o caso dos movimentos #NiUnaMenos, encabeçado pelas argentinas, em 2015 (figura 1); #EleNão, pelas brasileiras, em 2018 (figura 2); e “Un violador en tu camino”⁸⁰, pelas chilenas em 2019. Diferente de momentos anteriores, neste há uma profusão de imagens que circulam por diversas mídias digitais e reverberam

⁷⁷ No Brasil, houve uma grande adesão de mulheres negras e periféricas. “Esse movimento tem sido autodefinido pelas mulheres negras em Salvador como maré feminista negra, uma clara alusão à divisão das três fases que caracterizam o feminismo em ondas”. (FIGUEIREDO, 2020, p. 4).

⁷⁸ Freitas (2019) aborda em sua tese de doutorado (FAED/UDESC) o uso do espaço virtual por blogueiras negras e feministas no Brasil, no período de 2010-2019.

⁷⁹ Ainda que o marco temporal dessas várias ondas e até mesmo suas nomenclaturas sejam sempre controversas – já que poderiam ser entendidas apenas como desdobramentos de momentos anteriores (BANDEIRA, 2020) –, um número expressivo de publicações vem chamando a atual etapa do movimento feminista de “quarta onda”. Esta expressão aparece em títulos ou subtítulos de obras publicadas por, ao menos, três autoras britânicas entre 2013 e 2017. No Brasil, dentre outras publicações, a coletânea de artigos de Heloísa Holanda (2018); o dossiê da revista Cult, edição 219 (2017); e o artigo de Bandeira (2020) fazem referência à quarta onda em seus títulos ou conteúdo. Na Argentina, a expressão também é utilizada na coletânea de artigos de Freire *et. al.* (2018); e nos artigos de Pulleiro (2019) e Varela (2020); dentre outros.

⁸⁰ Esta canção teria sido inspirada nas teses da feminista Rita Segato. Ver https://los40.com/los40/2019/12/11/bigbang/1576090200_298225.html. Acesso em: 30 abr. 2020.

instantaneamente em várias partes do planeta. Essas são as principais características apontadas pelas defensoras da ideia de uma quarta onda feminista.

De fato, houve uma série de fenômenos nos últimos anos protagonizados por mulheres que utilizaram as redes sociais e plataformas digitais para fomentar, criticar ou defender determinadas ideias, organizar coletivos de mulheres em torno de manifestações que poderiam começar e terminar nas redes sociais⁸¹, mas também ganhar as ruas⁸². Movimentos que começaram em uma determinada cidade e foram replicados em diversas outras, tomando dimensões inimagináveis como foram os casos do #NiUnaMenos e a canção performativa “Un violador en tu camino”, que ganharam versões em diversos outros países, deste e de outros continentes. Também é digno de nota o fato de tais eventos contarem atualmente com uma participação muito maior de mulheres jovens pretas, pobres, acadêmicas ou não, indígenas e periféricas que em outras gerações, além de homens que se declaram pró-feministas, leem e escutam feministas das ondas anteriores, participam e se reinventam na luta. Acrescento, ainda, que essa nova geração de mulheres, ao menos no Brasil, empoderou-se (SARDENBERG, 2018) num contexto de políticas públicas mais favoráveis às minorias sociais, com mais possibilidades de acesso a universidades e diversos outros espaços de cultura e saberes.

Figura 02: Movimento #EleNão, Brasil



Fonte: Folha de São Paulo. Foto: Lula Marques

As pautas principais estão contempladas em praticamente todas as manifestações de rua dos últimos sete ou oito anos, seja por meio de cartazes com palavras de ordem ou de

⁸¹ Algumas das articulações ocorreram somente nas redes sociais, com o uso de *hashtags* que serviram para fazer denúncias, principalmente de violências de gênero. Dentre as mais relevantes estão #PrimeiroAssedio, #MeuAmigoSecreto, #MexeuComUmaMexeuComTodas, #NãoMereçoSerEstuprada, dentre outras.

⁸² Dois movimentos extrapolaram as redes sociais e chegaram às ruas: #NiUnaMenos e #EleNão.

performances musicais, como foi o caso da canção chilena “Un violador en tu camino” (figura 3)⁸³, que em um de seus versos diz claramente que “a culpa [pelo estupro] não era minha, nem de onde estava, nem como me vestia” porque “o estuprador é você”. Nas marchas de mulheres no Brasil, lia-se em diversos cartazes expressões como “Meu corpo, minhas regras”, em clara alusão ao direito das mulheres de se vestirem de acordo com suas vontades, de dizerem não a relações não desejadas ou de decidirem sobre a maternidade. E escutava-se, em uníssono, o seguinte clamor: “Legaliza [o aborto]! O corpo é nosso! É nossa escolha! É pela vida das mulheres!”. Outro movimento de reivindicação de autonomia sobre o próprio corpo e contra a violência de gênero é o protesto denominado “La Marcha de las Putas”, na Argentina e “Marcha das Vadias”, no Brasil, o qual teve origem em Toronto (*Slutwalk*, na versão original), em 2011, quando milhares de canadenses saíram às ruas para protestar contra a culpabilização das vítimas de violência sexual. Desde então, a marcha passou a ser realizada em muitas cidades de vários países.

Figura 03: Performance “Un violador en tu camino”. Coletivo *Las Tesis*, no Chile



Fonte: Getty images / Christopher R. Blanquet

⁸³ Gonçalves (2021) faz uma interessante leitura a partir da reflexão de diferentes autoras/es acerca de intervenções artísticas realizadas em espaços públicos, como forma de recordar processos traumáticos de violência e exigir justiça. A referida autora vê aí um “campo fértil dos estudos dedicados a pensar as interações entre políticas de memória (hegemônicas ou não) e expressões artísticas ou atos performativos, quer mobilizem agentes institucionais do campo das artes e do campo patrimonial, quer enfoquem e projetem práticas vinculadas à ação (individual ou coletiva) de cidadãos sem vínculos com tais campos” (GONÇALVES, 2021, p. 6-7), como é o caso do projeto “Re(vi)vendo Êxodos”, enfocado em seu artigo. Nesse sentido, embora a violência de gênero denunciada pelo Coletivo *Las Tesis* constitua uma “experiência traumática” de caráter contínuo, penso que a performance “Un violador en tu camino” representa um exemplo de articulação entre poética e política de memória, conforme pensado por Gonçalves.

Constituindo ou não uma quarta onda, os feminismos da última década⁸⁴ parecem ter causado, de fato, algum impacto nas estruturas de caráter patriarcal, a ponto de despertar reações radicais e organizadas por parte dos conservadores, com destaque para os grupos com motivações político-ideológicas e religiosas. Nesse sentido, os movimentos feministas contaram com a colaboração de outros grupos sociais cujas lutas confluíram em algumas pautas, como a defesa das liberdades individuais e das identidades sexuais e de gênero, o direito ao matrimônio entre pessoas do mesmo sexo e, principalmente, a luta contra a violência contra mulheres, homossexuais, transexuais e transgêneros. Essas pautas culminaram, em vários países, com a reivindicação de políticas públicas, as quais começam a ser implementadas através das políticas educacionais.

A resposta foi um forte ataque de setores conservadores na América Latina, de maneira coordenada e com atuação em vários países. De forma orquestrada, diversas lideranças políticas e religiosas começaram a utilizar a denominação de “ideologia de gênero” para combater qualquer avanço nas políticas de gênero. Em artigo recente, Miskolci & Campana analisam

evidências históricas de que a luta contra o que denominam de “ideologia de gênero” emerge como reação católica à disseminação da agenda feminista por igualdade a partir da Conferência de Beijing (1995), mas ganha força no contexto latino-americano, em especial sul-americano, no início desse milênio, quando chegam à Presidência partidos de esquerda e, a partir de 2006, algumas mulheres tornam-se presidentes. (MISKOLCI; CAMPANA, 2017, p. 743).

De acordo com estes autores, a expressão “ideologia de gênero” tem sua gênese em um texto escrito em 1997 pelo papa emérito Bento XVI, no qual ataca “ideias feministas que se gestavam há décadas, mas poderia se dizer que é uma reação mais direta à Conferência Mundial de Beijing sobre a Mulher, organizada pelas Nações Unidas, em 1995”. (MISKOLCI; CAMPANA, 2017, p. 727). Nesta Conferência se reconhece que a desigualdade é estrutural, logo, que o problema deve ser abordado desde uma “perspectiva de gênero”. Ainda de acordo com os referidos autores, a noção de gênero como ideologia teria sido disseminada na América Latina a partir da publicação do livro do argentino Jorge Scala, em 2010, no qual interpreta o gênero como uma ferramenta de poder capaz de destruir o ser humano e a sociedade.

A noção de “ideologia de gênero” foi manipulada sem nenhum pudor por líderes conservadores de igrejas católicas e evangélicas neopentecostais, de congressistas conservadores (os quais, não raro, são representantes de igrejas), e outras lideranças sociais de

⁸⁴ Hollanda (2018) defende a ideia de uma quarta onda e menciona o feminismo negro e o transfeminismo como os dois movimentos de maior impacto desse momento.

perfis semelhantes⁸⁵. Por trás do discurso da suposta “ideologia de gênero” estava o medo de que as masculinidades e feminilidades – as quais sempre foram consideradas por grupos conservadores como elementos dados pela natureza, portanto, a-históricos – pudessem finalmente fugir ao controle, o que pode ser entendido como um grande paradoxo discursivo, posto que, sendo condições naturais, não deveriam correr risco, ao menos não tão facilmente. Em última instância, o que parece um risco iminente para tais grupos é a perda de poder de um gênero sobre o(s) outro(s).

Conforme observa Pedro (2005, p. 80), no “início do movimento feminista de ‘segunda onda’, portanto, até a década de 1980, a palavra gênero não estava presente. A categoria usada na época era ‘Mulher’”, uma forma de questionar o sujeito universal masculino, no qual as mulheres não se sentiam inseridas. Contudo, com todos os questionamentos e embates surgidos em torno das questões femininas ao longo das décadas, começava a ficar patente que essa entidade chamada “mulher” (no singular) era um mito, uma construção cultural que trazia em seu cerne uma série de características, as quais nem de longe contemplavam o conjunto ou a multiplicidade das mulheres de carne e osso. Isso permitiu que não só o feminismo se tornasse mais complexo e pluralizado, como também abrisse caminho para repensar a categoria “mulher”, aparentemente consolidada.

Embora a palavra “gênero” tenha alcançado maior popularidade na sociedade, particularmente na brasileira, sobretudo depois da resistência de grupos conservadores à inserção das discussões relativas a esse tema nas escolas, o percurso para a formulação do conceito foi árduo. Na busca de explicações para as desigualdades observadas entre homens e mulheres, a noção de papéis sociais associados às diferenças sexuais foi a primeira forma de compreensão, objeto de especulações e muitos debates entre as teóricas feministas.

A categoria gênero, que havia sido utilizada pela primeira vez no final da década de 1960 para marcar a diferença entre o sexo biológico e a identidade sexual (PEDRO, 2005)⁸⁶, ganhou novo impulso com o ensaio antropológico de Gayle Rubin, originalmente publicado em 1975, no qual ela desenvolveu o conceito de sistema de sexo/gênero, como “uma série de arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas’

⁸⁵ O documentário *Género bajo ataque* (Dir. Jerónimo Centurión, Costa Rica/Colômbia/Peru/Brasil, 2018) aborda essa questão de maneira ampla, mostrando como surgiram as ideias em torno da chamada “ideologia de gênero” e como elas estão articuladas com lideranças locais em diversos países, espalhando pânico moral e influenciando nas questões políticas de cada país.

⁸⁶ De acordo com a autora, Robert Stoller utiliza a categoria gênero no contexto de cirurgias de redesignação sexual de pessoas intersexuais e transgêneros, para marcar a diferença entre sexo (biológico) e identidade sexual (gênero).

(RUBIN, 2017, p. 11)⁸⁷. A autora reafirmava, portanto, a separação das categorias sexo e gênero, contudo, atribuía um caráter histórico a ambos, na medida em que entendia ser a sexualidade expressada pela intermediação da cultura, logo, também sujeita a mudanças. Ainda que a autora tenha revisto algumas de suas argumentações em outro ensaio publicado na década seguinte, o conceito de sistema sexo/gênero serviu de ponto de partida para a abordagem teórica de muitas feministas.

Assim, no âmbito da produção do conhecimento histórico, o conceito de gênero foi, paulatinamente, sendo empregado para caracterizar a relação de poder que se estabelece entre os sexos, servindo, assim, como categoria relacional de análise. Esse entendimento foi sistematizado no famoso artigo de Joan Scott, originalmente publicado em 1989. A historiadora estadunidense avançou na direção que suas predecessoras já apontavam e, de alguma maneira, respondeu a críticas de setores da academia dominada por homens desinteressados em qualquer mudança no *status quo*, os quais viam na escrita das mulheres uma história paralela, de importância menor que a história “verdadeira”, “universal”, produzida por eles e prioritariamente sobre eles. Scott não só retomou a diferença entre sexo e gênero como apontou a relação de poder entre ambas categorias.

Minha definição de gênero tem duas partes e diversas (*sic*) subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995, p. 86).

Conforme foi observado por Pedro (2005), embora, a princípio, muitos trabalhos citassem Scott, mas não utilizassem o gênero como categoria de análise, como proposto pela autora, aos poucos o conceito foi sendo incorporado às pesquisas de maneira relacional e cada vez mais entrecruzada com outros marcadores sociais, como classe social, raça/etnia, geração, região, nacionalidades, idade, etc., constituindo uma abordagem que foi sistematizada no final dos anos 1980 por Kimberlé Crenshaw (2002) sob o conceito de interseccionalidade, embora

⁸⁷ No ensaio “O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘Economia Política’ do sexo”, publicado originalmente em 1975, Gayle Rubin procura desenvolver o conceito de sistema de sexo/gênero. Para tanto, recorre a conceitos como “segundo aspecto da vida material” ou seja, “a reprodução”, presente em Marx e Engels, “tabu de incesto” e “troca de mulheres”, de Lévi-Strauss e “fase ou crise edipiana”, em Freud, pensando o sistema de sexo/gênero como um conceito alternativo ao de “modo de reprodução” e de “patriarcado”, os quais introduzem uma distinção entre sistemas “econômicos” e sistemas “sexuais”, mas são, segundo sua percepção, insuficientes para compreender a histórica opressão das mulheres (RUBIN, 2017). Em artigo posterior, publicado originalmente em 1984, Rubin argumentou que “é essencial separar analiticamente o gênero da sexualidade para refletir com mais precisão a separação social existente” (RUBIN, 2017, p. 125). Ambos artigos estão reunidos na edição de 2017, utilizada por mim.

essa ideia já estivesse presente em algumas autoras desde a década anterior (HOLLANDA, 2018). As críticas e questionamentos realizados ao longo das décadas por feministas negras, lésbicas, periféricas, latino-americanas, latinas, chicanas, indígenas, entre outras, foram fundamentais, constituindo o chamado feminismo das diferenças, característica da chamada terceira onda⁸⁸.

Contudo, o conceito de gênero de Scott, embora fosse relacional, ainda estava pautado na diferença sexual. A “naturalidade” da categoria sexo ainda seguia inabalável. Foi outra teórica estadunidense que, mais uma vez, provocou impacto no meio acadêmico e social⁸⁹ ao repensá-lo a partir de outras bases. Judith Butler avançou no questionamento da própria natureza do sexo enquanto elemento constitutivo do gênero. A autora retomou o importante estudo de Thomas Laqueur (2001), originalmente publicado em 1992, o qual possibilitou um giro total na compreensão de ambas categorias. Até então, havia praticamente um consenso em torno da ideia de que o sexo era um dado puramente biológico e o gênero dizia respeito às questões socioculturais pautadas no sexo⁹⁰.

Foi a partir dessa inversão de Laqueur – ou seja, da ideia de que foi o gênero que constituiu o sexo – e das contribuições dos movimentos *gays* e lésbicos que partiram as premissas que serviram de base para o entendimento do conceito de gênero de Butler. “Seria o *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece?”, questiona a autora. E mais: “Ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?” (BUTLER, 2003, p. 8-9). Essa premissa provocou uma reviravolta no entendimento do gênero, sistematizado posteriormente por Butler sob a denominação de “performances de gênero”. A filósofa propôs uma série de indagações – posteriormente organizadas e estruturadas no que passou a ser denominada de *teoria da performatividade* – através das quais não somente problematizou o caráter de uma essência feminina que

⁸⁸ Ainda que os marcos temporais na história tenham sempre um caráter arbitrário e estejam no campo das disputas de narrativas, o fortalecimento do chamado feminismo das diferenças serviu de baliza para a terceira onda. Para Holanda (2018), por exemplo, essa fase tem início no final dos anos 1970 até a primeira década do novo milênio.

⁸⁹ O trabalho de Butler teve grande impacto na comunidade acadêmica e reverberou para além dos muros das universidades. Sua teoria, contudo, tem sido mal interpretada por grupos conservadores de algumas sociedades. Exemplo disso foi a hostilidade enfrentada por Butler em evento na cidade de São Paulo, em 2017. Ver <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/11/1936103-judith-butler-escreve-sobre-o-fantasma-do-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil.shtml>. Acesso em: 21 ago. 2020.

⁹⁰ Ao longo de sua obra, Laqueur (2001 [1992]) procurou desconstruir o caráter natural atribuído a este último, demonstrando como, de certa maneira, o cientificismo dos séculos XVIII e XIX construiu discursivamente o binarismo sexual ao ressaltar as diferenças anatômicas de maneira que elas pudessem justificar, de forma mais “fundamentada”, as diferenças de “gênero” que estavam sendo postas em questão naquele momento.

constituiria o ser mulher enquanto sexo biológico, como considerou essa questão central para pensar outros aspectos fundamentais como as identidades dos sujeitos. Para Butler, o sexo também é revestido de historicidade e o gênero é performativo, independente do sexo ou da orientação sexual. A filósofa entende *performance* como elemento de discursividade sobre os gêneros. Assim, mesmo a heterossexualidade é um ato performativo.

Por outro lado, o caráter de hierarquização observado nas relações entre homens passou a ser objeto de investigação, notadamente a partir dos desdobramentos dos movimentos de homossexuais, durante a década de 1970, e da noção de papéis sociais. Connell, umas das pioneiras nos estudos das masculinidades, observa que “A meados dos anos setenta já havia um pequeno, ainda que polêmico, movimento de libertação dos homens nos Estados Unidos” e que alguns autores voltados para esses movimentos “sustentavam que o papel sexual masculino era opressivo e deveria ser transformado ou abandonado” (CONNELL, 2015, p. 52, tradução minha)⁹¹. A partir de então, dada a percepção de sua multiplicidade, as masculinidades tornaram-se temas de estudo, consolidando-se nas décadas seguintes, como procuro demonstrar mais adiante.

1.2 A construção social das masculinidades

Falar de masculinidades, nos dias atuais, não gera mais tanto estranhamento ou curiosidade como no início deste século. O tema parece ter entrado, junto com gênero e feminismos, na lista de tantas novas palavras que passaram a fazer parte do léxico de brasileiras/os e argentinas/os nesta última década, dado o acirramento das disputas de narrativas em torno de questões políticas, raciais, de classe e de gênero. Muitas pessoas, de distintas identidades de gênero (SUZUKI; QUINUPA, 2019), referem-se às masculinidades em seus discursos nas mídias e redes sociais, criam e disponibilizam vídeos sobre o tema no YouTube, exibem cartazes em manifestações, enfim, opinam sobre a matéria. Mas, afinal, do que estamos falando quando nos referimos às masculinidades? O que fez com que essa palavra entrasse na ordem do dia? Sabemos que o substantivo “homem”, no mundo ocidental, designava não só os indivíduos do sexo masculino como toda a espécie humana. Mas, na realidade, um tipo em

⁹¹ “A mediados de los años setenta ya había un pequeño, aunque polémico, movimiento de liberación de los hombres en Estados Unidos” [...] “sostenían que el rol sexual masculino era opresivo y debía cambiarse o abandonarse”.

específico é reconhecido como tal: o indivíduo do sexo masculino, cisgênero⁹², heterossexual, cor branca, classe privilegiada; fora desses critérios simbólicos, entretanto, há toda uma diversidade de formas de ser homem e de exercer a masculinidade, razão pela qual é mais coerente usar o substantivo no plural.

O contexto do surgimento dos grupos de conscientização de homens nos Estados Unidos, os quais serviram como pontapé inicial para os estudos das masculinidades, é o de uma sociedade que vivenciava a prosperidade do pós-guerra mas que experimentava outros tipos de mal-estar, diferentes dos vivenciados pelas gerações anteriores⁹³. De acordo com Giffin (2005, p. 48), tanto por parte dos jovens dos anos 1950, na figura dos “rebeldes sem causa”, como das mulheres, especialmente as esposas brancas de classe média – cujo “problema sem nome” foi exposto na obra de Betty Friedan no início da década seguinte, conforme mencionei anteriormente –, havia um clima de insatisfação que atingia diversos setores da sociedade e que culminou nos movimentos de contracultura ao longo dos anos 1960. Também faziam parte desse momento histórico as lutas por direitos civis da população afro-americana, as manifestações de apoio aos movimentos de descolonização da África e Ásia, assim como os protestos contra a guerra no Vietnã e as lutas pacifistas dos *hippies*. Por fim, a série de manifestações de grupos organizados de homossexuais que se sucederam após a invasão do bar Stonewall pela polícia de Nova York⁹⁴.

Esses movimentos todos foram importantes, mas as lutas de libertação feminina⁹⁵ foram fundamentais para estabelecer o debate sobre homens e gênero, questionar o lugar destes como representativos do sujeito universal e, como ocorreu com a noção de mulher, destituir o caráter essencialista que a palavra “homem” encerrava, na sua pretensão de englobar a multiplicidade de formas de sê-lo. Foi a partir dos movimentos feministas que uma parte dos homens começou o processo de voltar os olhos para si próprios, o que culminaria com o fato destes passarem a se enxergar como seres tão *gendrados* (BUTLER, 2003) quanto as mulheres. Pois, como

⁹² De acordo com Suzuki & Quinupa (2019, p. 2-3), o termo faz referência aos “indivíduos que, dentro desse sistema binário, têm seu sexo e sua identidade de gênero correspondente, ou seja, a genitália e a identidade subjetiva são do mesmo ‘gênero’”.

⁹³ Na qualidade de grande “vencedor” da Segunda Guerra, no sentido de que pôde desenvolver sua atividade industrial e promover bem-estar material para uma parcela significativa de sua população, os Estados Unidos não conseguiram, entretanto, evitar que seus cidadãos e cidadãs se sentissem insatisfeitos.

⁹⁴ Em 28 de junho de 1969, a polícia invadiu o bar Stonewall Inn, frequentado por muitos *gays* e lésbicas, em Manhattan, Nova York, impondo forte e violenta repressão aos clientes. A partir dessa invasão, uma série de manifestações e reações ocorreram nas semanas que se seguiram. Tal evento serviu como ponto de partida para a organização da comunidade LGBT na luta por direitos civis. A data marca o dia do orgulho gay, celebrado anualmente com marchas em diversas cidades, com um número cada vez maior de participantes. Informações disponíveis em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2021/06/gay-lgbt-revolta-de-stonewall-movimento-atual-pelos-direitos-lgbtqia>. Acesso em: 12 set. 2022.

⁹⁵ Women’s Liberation Movement (WLM).

observa Oliveira (1998, p. 91), “costumava-se tratar os homens como se eles não tivessem gênero” e formassem um todo homogêneo.

Foi nesse contexto – de um feminismo ativo e de transformações políticas, culturais e tecnológicas – que uma parcela dos homens passou a repensar seu próprio comportamento. De acordo com Connell (2015, p. 49), “A primeira tentativa importante de criar uma ciência social da masculinidade centrou-se no conceito de papel sexual masculino”. Assim, de forma análoga ao que aconteceu com o conceito de gênero, que esteve, a princípio, atrelado à noção de papel sexual, a concepção da masculinidade também evidenciava a necessidade de repensar os papéis dos homens nas relações de gênero.

Buscando definir o que é a masculinidade, Connell salienta que este é um conceito “inerentemente relacional” e que não existe uma ideia de masculinidade fora da oposição à feminilidade. Ou seja, as definições de masculinidade seguem diferentes estratégias para caracterizar o tipo de pessoa que é masculina. Segundo a autora,

Em lugar de tentar definir a masculinidade como um objeto (um tipo de caráter natural, uma média de comportamento, uma norma), precisamos nos centrar nos processos e relações através dos quais os homens e as mulheres vivem vidas ligadas ao gênero. A *masculinidade*, até o ponto em que o termo pode ser definido, é um lugar nas relações de gênero, nas práticas através das quais os homens e as mulheres ocupam este espaço no gênero, nos efeitos de tais práticas sobre a experiência corporal, a personalidade e a cultura (CONNELL, 2015, p. 105-106, tradução minha, grifos da autora)⁹⁶.

A partir da pergunta fundamental “o que significa ser homem”, pesquisadores como Kimmel (1998), Gutmann (1998) e De la Mora (2006), entre outros, seguiram caminhos distintos, abordando o tema desde diversos ramos do conhecimento humano e perspectivas teóricas. Que as diferenças sexuais, em todas as culturas conhecidas, são tomadas como referentes para a determinação da condição masculina dos sujeitos, é fato. Ser homem é, antes de tudo, não ser mulher. Também é fato que os papéis desempenhados socialmente são designados a partir da percepção dessas diferenças. Não à toa os primeiros estudos terem trilhado esse caminho. Mas outras questões passaram a nortear essas pesquisas, especialmente entre antropólogos, sociólogos e psicanalistas. Os *men's studies*, como foram chamados, constituíram as primeiras aproximações aos estudos de gênero com foco nas masculinidades.

⁹⁶ “En lugar de intentar definir la masculinidad como un objeto (un tipo de carácter natural, un promedio de comportamiento, una norma), necesitamos centrarnos en los procesos y relaciones a través de los cuales los hombres y las mujeres viven vidas ligadas al género. La *masculinidad*, hasta el punto en que el término puede definirse, es un lugar en las relaciones de género, en las prácticas a través de las cuales los hombres y las mujeres ocupan ese espacio en el género, y en los efectos de dichas prácticas sobre la experiencia corporal, la personalidad y la cultura”.

Desde então, os estudos sobre masculinidades avançaram em diversos países, com destaque para as pesquisas de caráter empírico realizadas na década de 1980 e princípio dos anos 1990 por pesquisadores/as na Austrália, EUA e Inglaterra, as quais focavam em questões diversas, como locais de trabalho e escolas, sexualidade e carreiras atléticas, dentre outros estudos que “produziram uma visão muito mais detalhada, específica e diferenciada dos homens nas relações de gênero, e permitiram, portanto, um deslocamento decisivo para além do marco abstrato do ‘papel do sexo’ que tinha dominado até então” (CONNELL, 2015, p. 16)⁹⁷. Esta autora chama atenção para o fato de pesquisadores/as da Europa também terem se interessado pelas práticas de gênero dos homens, mas com enfoque nas pesquisas de opinião sobre a maneira como estes se posicionavam diante de políticas públicas para a promoção da equidade de gênero. A socióloga observou ainda que, apesar das diferenças de perspectivas, os dois grupos de investigadores tinham temas em comum: estavam interessados na maneira como as mudanças nos homens estavam vinculadas ao feminismo contemporâneo e tinham interesse em pesquisar a masculinidade para entender e combater a violência (2015, p. 16).

Welzer-Lang (2001) também entende este conceito do ponto de vista relacional, enfatizando que as masculinidades são construídas em oposição ao feminino: tanto o que está presente nas mulheres como o que está nos homens, combatido através da homofobia. Os autores ressaltam esse processo de construção das masculinidades como o conjunto de ações que procuram distanciar o ser masculino de qualquer referência que possa ser associada ao feminino, referências essas também construídas ou designadas como particularidades das mulheres, como a sensibilidade, a fragilidade e a passividade, dentre outras.

Para Kimmel (1998),

“(...) as masculinidades são socialmente construídas, e não uma propriedade de algum tipo de essência eterna, nem mítica, tampouco biológica”;
 “(...) as masculinidades são construídas simultaneamente em dois campos inter-relacionados de relações de poder – nas relações de homens com mulheres (desigualdade de gênero) e nas relações dos homens com outros homens (desigualdades baseadas em raça, etnicidade, sexualidade, idade, etc.). Assim, dois dos elementos constitutivos na construção social de masculinidades são o sexismo e a homofobia.
 “(...) a masculinidade como uma construção imersa em relações de poder é frequentemente algo invisível aos homens cuja ordem de gênero é mais privilegiada com relação àqueles que são menos privilegiados por ela e aos quais isto é mais visível”. (KIMMEL, 1998, p. 105).

⁹⁷ “produjeron una visión mucho más detallada, específica y diferenciada de los hombres en las relaciones de género, y permitieron, por ende un desplazamiento decisivo más allá del marco abstracto del ‘rol del sexo’ que había dominado hasta entonces”.

Nesse sentido, os processos de construção das identidades de gênero vão sendo binariamente moldadas a partir de determinadas concepções, que certamente variam de uma cultura para outra, posto que não são fixos, mas remontam, na maioria dos casos, a um passado suficientemente impreciso para parecer eterno, portanto, “natural”. É a partir do que significa ser homem que as masculinidades são socialmente construídas. Ser homem é, basicamente, ser o extremo oposto do “ser mulher”. E se a construção desta se dá em função de uma ideia de fragilidade congênita, aquele precisa provar-se forte, o que, em alguma medida, significa mostrar-se violento ou capaz de enfrentar atos de violência.

Os processos de construção das masculinidades podem ser abordados a partir de variados pontos de vista. Contudo, alguns elementos se destacam como centrais: poder, força/virilidade, violência e sexualidade, não necessariamente nesta ordem. Gilmore (1994, p. 15, traduções minhas), por exemplo, observou distintas comunidades, consideradas ocidentais ou não, tentando entender “por que as pessoas de diversos lugares consideram o status de ‘homem de verdade’ ou de ‘autêntico homem’ como incerto e precário, um prêmio que precisa ser ganho ou conquistado com esforço” e “por que tantas sociedades elaboram uma evasiva imagem exclusivista da masculinidade mediante aprovações culturais, rituais ou provas de aptidão e resistência”⁹⁸. Sem fugir do enfoque funcional dos papéis sexuais, característico desse período, esse antropólogo direcionou sua inquietação no sentido de compreender o significado da virilidade nas diferentes culturas, partindo da hipótese de que “o ideal de masculinidade não é somente psicogenético em sua origem, mas também um ideal imposto pela cultura com o qual os homens devem se conformar” (GILMORE, 1994, p. 18, tradução minha)⁹⁹. O autor se apoia em teorias posfreudianas para concluir que “a luta pela masculinidade é uma batalha contra estes desejos e fantasias regressivos [a fantasia de voltar à simbiose materna], uma difícil renúncia aos desejos do idílio infantil” (1994, p. 38)¹⁰⁰. Ainda de acordo com esse autor, de um ponto de vista sociológico, a regressão representa uma ameaça grave para a sociedade em seu conjunto, razão pela qual cada uma delas estabelece os rituais de validação da virilidade.

⁹⁸ Esta e outras citações relativas a Gilmore (1994) foram traduzidas a partir da edição publicada em espanhol: “(...) por qué la gente de muchísimos lugares considera el estado de ‘hombre de verdad’ o de ‘auténtico hombre’ como incierto y precario, un premio que se ha de ganar o conquistar con esfuerzo” e “por qué tantas sociedades elaboran una elusiva imagen exclusivista de la masculinidad mediante aprobaciones culturales, ritos o pruebas de aptitudes y resistencia”

⁹⁹ “el ideal de la masculinidad no es solamente psicogenético en su origen, sino también un ideal impuesto por cultura con el que los hombres deben conformarse (...)”.

¹⁰⁰ “(...) la lucha por la masculinidad es una batalla contra estos deseos y fantasías regresivos, una difícil renuncia a los anhelos del idilio infantil”.

Por outro lado, Courtine (2013, p. 9) chama a atenção para o fato de que a história da virilidade não se confunde com a da masculinidade. Nessa mesma direção, Haroche (2013, p. 16) afirma:

Qualquer que seja o momento histórico, a virilidade é sinônimo de força, ou pelo menos ela a supõe: força física, simbólica, mas também moral – fala-se de força de caráter – considerada e valorizada como um traço essencial do masculino. Isto se traduziria por algumas capacidades: a aptidão para o comando e aptidão para a decisão vista como necessária para o exercício do poder. A virilidade se revelaria também por algumas disposições: autodomínio, firmeza, resistência.

Parte dos estudos antropológicos e sociológicos que se propuseram a investigar, em sociedades não industrializadas, os rituais de passagem dos meninos à vida adulta, ou seja, a sua “transformação” em homens, tinham como preocupação entender como e por que a maioria desses rituais envolvem provas violentas, de subjugação de outros meninos ou ainda de demonstração da capacidade sexual. Um trabalho importante que teve bastante impacto nas últimas décadas foi o do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Uma das motivações para a pesquisa deste autor foram as inquietações das críticas feministas acerca das diferenças entre os sexos e sua relação teórica ambígua com os psicanalistas. Desconfiado de que os próprios psicanalistas podem cair nas armadilhas de seu inconsciente, o autor recorre à análise antropológica das estruturas mitológicas dos berberes montanhesees do norte da Argélia buscando uma explicação para o fenômeno social da condição subordinada das mulheres nas diversas sociedades. Bourdieu utiliza alguns conceitos importantes, como o de *habitus*, para sustentar seu argumento de que as diferenças entre os sexos “impressas” nos corpos socializados se conservam ao longo dos séculos.

É, com efeito, através dos corpos socializados, isto é dos *habitus*, (*sic*) e das práticas rituais parcialmente retiradas do tempo pela estereotipagem e pela repetição indefinida, que o passado se perpetua na longa duração da mitologia coletiva, relativamente libertada das intermitências da memória individual. (BOURDIEU, 1995, p. 135).

Bourdieu utiliza os mitos dos povos da Cabília para expor sua percepção de como os homens utilizaram as diferenças sexuais em seu proveito, estabelecendo, através da socialização dos corpos, o *habitus*, reforçado infinitamente pelos rituais, discursos e práticas diárias que mantêm as estruturas desiguais entre os sexos, em favor dos homens.

Pelo fato de estar inscrito tanto nas divisões do mundo social ou, mais precisamente, nas relações sociais de dominação e de exploração instituídas entre os sexos, como nos cérebros, sob a forma de princípios de divisão que levam a classificar todas as coisas do mundo e todas as práticas segundo

distinções redutíveis à oposição entre o masculino e o feminino, o sistema mítico-ritual é continuamente confirmado e legitimado pelas próprias práticas que ele determina e legitima (BOURDIEU, 1995, p. 138).

A propósito do trabalho de Bourdieu, Harouche (2013, p. 17) afirma: “A virilidade é o elemento central da dominação masculina. Isto equivale à dominação viril, sem, porém, se limitar a ela: ela pode ser exercida sem que um homem seja fisicamente viril, basta que ele o seja mentalmente, sabendo exercer em seu proveito a virilidade física dos outros”. A autora chama essa forma de “dominação mental” de “insidiosa”, posto que sua definição é imprecisa, difícil de ser definida, mas pode ser constatada através da “permanência de modelos de comportamentos desvalorizadores, de desqualificações infinitas e sutis” (HAROUCHE, 2013, p. 18), como as que acontecem a miúdo em espaços públicos, ambientes acadêmicos ou de trabalho, por exemplo¹⁰¹.

1.2.1 As diferentes formas de ser homem e a hierarquização das masculinidades

Uma importante linha seguida por alguns/mas pesquisadores/as foi a que procurou analisar as masculinidades não apenas na sua relação como o gênero feminino, mas também, ou principalmente, entre si. A teorização sobre as diferentes maneiras de ser homem possibilitou a formulação do conceito de masculinidade hegemônica e da hierarquização das masculinidades, por Connell, ainda nos anos 1980. Inspirado no conceito de hegemonia de Gramsci, elaborado a partir de sua análise das relações de classe, o conceito de Connell também se refere à dinâmica cultural, logo, é entendido como histórico, sujeito a mudanças.

Nesse sentido, Connell (2015, p. 108-110) trouxe contribuições fundamentais ao pensar a estrutura do gênero como um modelo que atua em três dimensões, distinguindo relações de poder (patriarcado), de produção (divisão sexual do trabalho) e de *catexis* (vínculos emocionais). E como o gênero estrutura a prática social em geral, conforme ressalta a autora, também intersecciona ou interatua com outros marcadores como raça/etnia, classe social e, até mesmo, com a nacionalidade e a posição na ordem mundial. A partir dos estudos desenvolvidos por meio de pesquisas de campo, Connell (2015, p. 120) caracteriza as masculinidades como hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas. De acordo com essa autora, a

¹⁰¹ A autora fornece alguns exemplos dessa forma de dominação “insidiosa” e não seria leviano afirmar que toda mulher, independentemente da cor da pele, do nível de escolaridade ou da camada social à qual pertence, já viveu alguma dessas situações descritas por ela: “um homem lança um olhar trocista e malicioso, insistente ou furtivo, para uma mulher; uma mulher toma a palavra, cumplicidade com olhares masculinos, olhos levantados para o céu (...). Ou ainda, o tom às vezes impróprio, familiar, bonachão, falsamente jovial com o qual um homem se dirige a uma mulher”. (HAROUCHE, 2013, p. 17).

masculinidade hegemônica, pode ser definida como “a configuração da prática de gênero que incorpora a resposta aceita, em um momento específico, ao problema da legitimidade do patriarcado, o que garante (ou se considera que garante) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres”. (CONNELL, 2015, p. 112). Portanto, não é fixa, nem é igual em todas as partes. A socióloga salienta a necessidade de reconhecer a multiplicidade de masculinidades, procurando evitar cair numa tipologia de personalidades.

Kimmel (1998), por sua vez, buscou inspiração na obra de André G. Frank, ou seja, na relação desenvolvimento-subdesenvolvimento, para formular seu argumento da produção simultânea das masculinidades hegemônicas e subalternas. Para este autor, ocorre com as masculinidades uma operação semelhante ao que gera a hierarquia econômica entre os países, na medida em que a concepção de um tipo ou modelo se dá em contraposição a outros, servindo-se e fortalecendo-se a partir desses antagonismos. Kimmel vê no *self-made-man* do século XIX o ancestral do estereótipo da masculinidade hegemônica dos EUA hoje. Observa três padrões básicos de provas ou demonstrações para estabelecimento do padrão hegemônico: autocontrole (corpo como instrumento); fuga (luta contra natureza e outros homens) e, principalmente, desvalorização de outras formas de masculinidade (gays, negros, imigrantes...) ¹⁰².

O conceito de masculinidade hegemônica, no entanto, não é ponto pacífico. Desde a sua formulação, como ocorre com qualquer conceito importante, foi largamente utilizado para a leitura de distintas realidades e, claro, esteve também sujeito a variadas críticas e questionamentos ¹⁰³. Repensando o conceito a partir de tais críticas, mas também das contribuições recebidas ao longo das décadas seguintes, Connell & Messerschmidt (2013) reforçaram o aspecto dinâmico que o envolve, buscando evidenciar esse caráter histórico e não fixo da masculinidade hegemônica, bem como reconhecendo a agência dos sujeitos no processo de relação com essas masculinidades. Para os autores, não somente há várias masculinidades como também há forte hierarquização destas, sobretudo entre as hegemônicas e as subordinadas.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem,

¹⁰² O personagem Phil (Benedict Cumberbatch) incorpora um modelo de masculinidade bem próximo desse estereótipo no filme *Ataque de cães* (*The power of the dog*, dir. Jane Campion, Coprod. Austrália, Canadá, Nova Zelândia, Reino Unido, 2021).

¹⁰³ Um inventário dessas críticas é feito por Connell & Messerschmidt (2013) no artigo denominado “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”, no qual rebatem algumas delas e incorporam outras na defesa do conceito. No Brasil, a validade desse conceito foi questionada por autoras feministas como Marlise Almeida (2001) e Miriam Grossi (2004).

ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Tal concepção é compartilhada por Vale de Almeida (1996, 163), para quem “A masculinidade hegemônica é um modelo cultural ideal que, não sendo atingível – na prática e de forma consistente e inalterada – por nenhum homem, exerce sobre todos os homens e sobre as mulheres um efeito controlador”. Por outro lado, as masculinidades subordinadas representam o modelo antagônico, do qual se procura distanciar porque incorpora características do feminino, logo não viril.

A partir dos principais elementos constitutivos da masculinidade, observa-se uma estratificação social através da qual as diferentes formas de ser homem coexistem atravessadas por disputas, cumplicidades e negociação de conflitos. Em relação às hegemônicas, alguns homens podem assumir um posicionamento de cumplicidade, na medida em que, mesmo não alcançando a hegemonia, são beneficiários dos dividendos do patriarcado; ou de marginalidade – esta, sempre relativa à forma de autoridade do grupo dominante, geralmente associada a sua posição étnica, social e geográfica em relação às hegemônicas (CONNELL, 2015, p. 112-116).

Embora não seja consenso entre as/os estudiosas/os de gênero, o conceito de masculinidade hegemônica nos permite compreender as dinâmicas e as lutas de poder estabelecidas entre diferentes masculinidades, em diferentes épocas e lugares. Sua utilização, portanto, precisa ser contextualizada e situada historicamente pois cada sociedade produz masculinidades hegemônicas que são sempre reafirmadas pelos atributos de masculinidade e feminilidade nela vigentes ou pelas tensões que colocam em xeque esses modelos e terminam por reafirmá-los. Na (re)produção e sustentação dos modelos hegemônicos de masculinidades alguns valores são ressaltados e outros reprimidos. Ainda que o corpo não seja “passivamente marcado com códigos culturais, como se fosse um recipiente sem vida de relações culturais sagradas e preconcebidas”, como observa Butler (2019, p. 223), para forjar esses modelos, os corpos são disciplinados e as sensibilidades moldadas dentro de determinados parâmetros.

Para além da noção de performance, as masculinidades são exercidas observando-se as diferenças de orientação sexual, de identidades e expressões de gênero, independente de leis, imposições de regras, castigos físicos e psicológicos, pregações nas igrejas, e tantas outras formas de tentar enquadrá-las. É certo, no entanto, que há as exceções. Em alguns casos, homens se negam a reconhecer seus desejos e sentimentos, inclusive para si próprios, e se recolhem no “armário”. Os consultórios de psicólogos e psiquiatras atestam que um número expressivo de homens apresenta problemas e traumas decorrentes de questões de gênero e

sexualidade, os quais se refletem nas relações estabelecidas com outros homens, sob a forma de homofobia, ou com as mulheres, expressadas na forma de misoginia e de violência. Nesse sentido, a caracterização das masculinidades como hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas foi importante para compreender tanto a dinâmica histórica como a violência e as “tendências de crises” entre os gêneros e, de modo particular, entre as masculinidades (CONNELL, 2015, p. 120). É essa perspectiva – dos processos dinâmicos de hierarquização das masculinidades –, que procuro adotar neste trabalho.

1.2.2 Violência e sexualidade: a disciplinarização dos corpos para o exercício da masculinidade hegemônica

Corpo, disciplina, violência, poder, sexualidade. Estas são palavras fundamentais nas obras de Foucault, autor relevante para os estudos de gênero e, consequentemente, de masculinidades. Em *Vigiar e punir*, especialmente nos capítulos 1 e 2 da terceira parte, Foucault (1999) mostra como a noção de disciplina sobre os corpos passou por transformações na sociedade moderna, respondendo a uma necessidade de docilizá-los, de discipliná-los para torná-los socialmente mais úteis. “A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício”. (FOUCAULT, 1999, p. 143) Embora essa noção de disciplina tenha sido empregada pelo autor para entender as mudanças nas instituições penais modernas, o arcabouço teórico tem sido apropriado para a compreensão das relações de poder em diversos âmbitos.

Nesse sentido, utilizo aqui a noção de “disciplinarização” dos corpos como o processo de normatização e enquadramento dos mesmos dentro de padrões preestabelecidos para os gêneros – estes, por sua vez, sempre socialmente limitados ao masculino e o feminino –. “O corpo é, portanto, o suporte no qual são produzidas as diferenças simbólicas de gênero. (...) No caso dos meninos, os rituais mostram que é necessário marcar no corpo a masculinidade, marca que se faz geralmente com muito sofrimento” (GROSSI, 2004, p. 7). No momento em que se atribui um gênero a um bebê designado biologicamente como masculino, tal como ocorre com as meninas, recai sobre ele uma série de expectativas, as quais vão se transformando ao longo dos meses e dos anos, em discursos e práticas no sentido de transformá-lo num homem. E por homem, convencionou-se entender o sujeito masculino cisgênero, heterossexual, e branco, acrescentaria Lugones.

Desde pequenos, os meninos são estimulados a demonstrar força e poder sobre os demais através de atos de violência e atitudes sexistas e homofóbicas. Welzer-Lang (2001)

utiliza a metáfora “casa dos homens” para os espaços de homossociabilidade que, segundo ele, também são de homossexualidade e de abusos dos candidatos ao mundo dos homens. Ainda que o referido autor faça referência a estudos realizados na França, a realidade abordada por ele parece ter um alcance bem mais amplo, a julgar por relatos dispersos feitos por homens de outras sociedades, com maior ou menor relação de proximidade. Beauvoir também chama a atenção para esse aspecto salientando que, desde amamentação, as mães já incentivam um comportamento mais agressivo dos bebês do sexo masculino, diferente do que ocorre em relação aos bebês do sexo feminino, e à medida que vão crescendo e apresentando um caráter mais independente ou insolente, são encorajados a seguirem em frente, ao passo que as meninas vão sendo tolhidas¹⁰⁴ e vão interiorizando uma atitude mais passiva em relação a eles.

Os processos de construção das identidades de gênero vão sendo binariamente moldadas a partir de determinadas concepções, que certamente variam de uma cultura para outra, posto que não são fixos, mas remontam, na maioria dos casos, a um passado suficientemente impreciso para parecer eterno, portanto, “natural”. É a partir do que significa ser homem que as masculinidades são socialmente construídas. Ser homem é, basicamente, ser o oposto do “ser mulher”. E se a construção desta última se dá em função de uma ideia de fragilidade congênita, a qual é reiterada de várias maneiras ao longo da vida, a do homem vai em outra direção: ele precisa provar-se forte e corajoso, o que significa, em algum momento, mostrar-se violento ou capaz de enfrentar atos de violência. Assim, será educado por meio de estímulos às vezes sutis, às vezes explícitos, mas quase sempre buscando atender a essa expectativa.

Welzer-Lang (2001) também entende este conceito do ponto de vista relacional e enfatiza que as masculinidades são construídas em oposição ao feminino: tanto o que está presente nas mulheres como o que está nos homens e é combatido através da homofobia. O autor ressalta esse processo de construção das masculinidades como o conjunto de ações que procuram distanciar o ser masculino de qualquer referência que possa ser associada ao feminino, referências essas também construídas ou designadas como particularidades das mulheres, como a sensibilidade, a fragilidade e a passividade, dentre outras. Welzer-Lang parte das definições de homofobia e de heterossexismo e faz uma vasta revisão bibliográfica da literatura feminista francesa contemporânea para analisar os esquemas, o *habitus*, o ideal viril, homofóbico e heterossexual que constroem e fortalecem a identidade e a dominação masculina. É a partir deles que geralmente se conectam a temáticas como o poder, a dominação e a

¹⁰⁴ Simone de Beauvoir, em entrevista intitulada “Pourquoi je suis féministe”, concedida ao apresentador Jean-Louis Servan-Schreiber na TV francesa, em 1975, faz essas afirmações baseada na obra da pediatra italiana Belotti, a quem menciona na entrevista. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>. Acesso em: 24 jul. 2020.

violência sobre as mulheres ou mesmo em relação a outros homens. Masculinidade e violência são temas que guardam íntima relação, na medida em que esta última faz parte da constituição da primeira.

Se é coerente afirmar que as masculinidades são construídas, também convém dizer que essa “construção” visa um modelo ideal em determinado momento histórico. No caso da América Latina, durante séculos o ideal de masculinidade foi o arquétipo do macho, no sentido de ser “um homem que assume a responsabilidade de manter a sua família tanto economicamente como em outros aspectos”, ou ainda, de “ser um homem honrado”, conforme Gutmann (1998, p. 238-239)¹⁰⁵. Segundo esse autor, que fez um estudo aprofundado sobre o machismo na Colonia Santo Domingo, México – DF, não existe nos dias atuais um consenso sobre o significado de “macho”, “machismo” e “machista”, exceto que bater na esposa seja um dos atributos do macho (GUTMANN, 1998, p. 239, traduções minhas). A noção de macho mexicano foi forjada principalmente pelo cinema de Hollywood, na oposição com as masculinidades do tipo *self-made-man*, conforme denominação de Kimmel (1998; 2016). Gutmann (1998, p. 239) reforça que “Carlos Monsiváis (1981, 1992) vinculou, sobretudo, a emergência da cultura do machismo à idade de ouro do cinema mexicano nos anos quarenta e cinquenta”¹⁰⁶.

Albuquerque Jr. (2013) também situa a construção da imagem do “macho nordestino” brasileiro a partir da década de 1920, período histórico no qual ele situa o que chama de “invenção do nordeste”. Nesse momento de transição do modo de vida rural e sociabilidade tradicional, representado pelo campo, ao moderno, representado pela cidade, um estereótipo de masculinidade foi reforçado como reação ao discurso da feminização proporcionada pelo advento da modernidade, diretamente associado com as grandes cidades. Ainda que esse estereótipo tenha sido associado durante muito tempo a uma camada social e região, não se pode afirmar com segurança que esteve restrito a elas, como é possível verificar por meio das diversas expressões de masculinidades através de variadas mídias e redes sociais.

Argentina, por sua vez, se não tem como uma das principais marcas de sua identidade a figura do macho, tampouco se distancia dela. O tipo *gaucho*, personificado pelo personagem literário (e cinematográfico) Martín Fierro¹⁰⁷, encarna um modelo de masculinidade viril,

¹⁰⁵ “un hombre que asume la responsabilidad de mantener a su familia tanto económicamente como en otros aspectos”, (...) “ser un hombre de honor”.

¹⁰⁶ “Carlos Monsiváis (1981, 1992) há vinculado, sobre todo, la emergencia de la cultura del machismo a la edad de oro del cine mexicano em los años cuarenta y cinquenta”.

¹⁰⁷ *O gaúcho Martín Fierro* [El gaucho Martín Fierro], poema escrito por José Hernández em 1872, é considerado uma das obras fundacionais da Argentina.

associada ao macho, ressaltando valores como valentia, virilidade e honradez (NAVONE, 2016). Por outro lado, a identidade masculina argentina está fundamentalmente ligada a algumas atividades esportivas, como o futebol e o polo, conforme Archetti (2016), o primeiro representando o espaço urbano e o outro mais vinculado à tradição rural. O autor ainda acrescenta o tango como um importante elemento constituinte dessa identidade masculina.

Mesmo com algum grau de flexibilidade, a construção social das masculinidades segue determinados parâmetros. Muitos homens, sobretudo brasileiros – especialmente aqueles cuja orientação sexual e/ou a identidade de gênero não condizem com as normas estabelecidas –, se recordarem suas infâncias e adolescências, vão encontrar as reminiscências de diversos momentos em que, de maneira sutil ou mesmo violenta, foram ensinados a se comportarem de determinada maneira. Como observa Koury (2010, p. 150),

o fazer-se homem enquanto indivíduo social passa pelo processo educativo informal e familiar, pela provocação humilhante de ser comparado ao ideal masculino e separado dele nas aproximações com códigos de dessemelhança: mulherzinha, por exemplo, e viado¹⁰⁸.

E essa é uma premissa válida, no tempo e espaço, para várias sociedades. São muitos os códigos utilizados para esse fim que atualizam, para as chamadas “sociedades modernas”, os processos descritos por Bourdieu e alguns/mas antropólogos/as acerca de “sociedades tradicionais”.

A relação sexo/gênero/orientação sexual/expressão de gênero não é automática, não é um fato natural e inexorável. Se assim fosse, não haveria necessidade de empregar tanto esforço no desenvolvimento de mecanismos e maneiras de moldar binariamente os gêneros. Paradoxalmente, por um lado se defende a incontestabilidade do fato biológico, ou seja, de que o gênero atribuído a uma criança ao nascer constitui um axioma, e por outro, patrulham, vigiam, perscrutam os atos e atitudes ao longo do seu desenvolvimento, estabelecendo as regras de conduta que o levarão a “ser homem”, noção que, por essa concepção, está restrita aos heterossexuais. Através dessas tecnologias de gênero, conforme denominou Teresa de Lauretis (2019) vão construindo a distinção dos aprendizes de homens em oposição às mulheres e aos homossexuais, estes últimos também entendidos como não homens. “Essa diferenciação surge através da indicação de atitudes e comportamentos encarados como coisas de homem e de

¹⁰⁸ “el hacerse hombre en tanto individuo social pasa por el proceso educativo informal y familiar, por la provocación humillante de ser comparado al ideal masculino y separado de él en las aproximaciones con códigos de desemejanza: mujer cita, por ejemplo, y marica”.

mulher”, conforme observa Koury (2010, p. 147)¹⁰⁹, ou, ainda, como de “maricas”, como se observa nos ensinamentos de pai para filho nos filmes *Anjos do sol* e *El Bumbún*, fontes deste trabalho.

Dessa forma, diversas estratégias são utilizadas para aprofundar as diferenças de gênero, de maneira que venham a *performar* (BUTLER, 2003; 2019) masculinidades e feminilidades de acordo com o sexo biológico percebido ao nascer¹¹⁰. A construção social das diferenças de gênero ocorre ao longo de todo o processo de educação e socialização: através da indicação ou mesmo determinação dos brinquedos infantis, direcionando aqueles que exigem força ou habilidade física, maior capacidade de raciocínio ou que estimulem a escolha de profissões liberais para os meninos e os relacionados a atividades domésticas, ao exercício da maternidade ou que estimulem a vaidade para as meninas; das cores e tipo de roupas, com vestimentas mais confortáveis e apropriadas para as brincadeiras que implicam em maior liberdade de movimentos, portanto, maior possibilidade de ações como correr, pular, subir em árvores (ou em móveis, portas e brinquedos de parque, dependendo da situação) para os meninos e roupas que estimulam comportamentos mais contidos para as meninas; da escolha dos esportes, rotulando alguns de “masculinos” (como futebol, boxe e skate, por exemplo) ou “femininos” (como a ginástica artística, handebol, nado sincronizado); dos “rituais” de iniciação na vida adulta, com incentivo do “primeiro porre” e da primeira relação sexual para os meninos e dos bailes de debutantes para as meninas; posteriormente, incentivando a atitude predatória e promíscua deles e o recato delas; da educação escolar e familiar (estimulando a divisão sexual de papéis); da preferência por determinados tipos de danças e outras manifestações artísticas¹¹¹; enfim, através de tantas tecnologias que, ressalvadas as exceções, serviram ao longo do tempo para marcar e perpetuar as diferenças de gênero com base nas diferenças sexuais.

Embora as maneiras de disciplinar os corpos masculinos para o exercício da masculinidade passem, em geral, por processos similares em uma dada sociedade, nem todos os homens responderão da mesma forma. Isso porque os indivíduos são diversos, têm gostos muito variados, identidades de gênero diferentes, orientações sexuais distintas, desejos e necessidades múltiplas. Contudo, diferentes dos robôs os humanos não obedecem cegamente a

¹⁰⁹ “Esa diferenciación surge a través de la indicación de actitudes y comportamientos enfrentados como *cosas* de hombre y de mujer...”.

¹¹⁰ É interessante observar que os bebês que apresentam ambiguidade em relação a sua genitália, nos casos de crianças intersexos, muitas vezes passam por cirurgias arbitrárias de adequação a um dos dois sexos socialmente reconhecidos como “normais”, forçando uma binaridade que essas pessoas não necessariamente apresentam.

¹¹¹ Diferente do futebol ou do boxe, o balé foi durante muito tempo o grande “adversário” da masculinidade. Acerca disso, ver, entre outros, os filmes *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000), e *Ma vie en rose* (Alain Berliner, 1997).

uma determinada programação. Ainda que as famílias, escolas, igrejas e demais instituições responsáveis pela formação dos indivíduos para a sociedade forneçam as mesmas “instruções” e as mesmas interdições conforme o gênero designado ao nascer, as maneiras de *performar* as masculinidades serão diversas.

As atividades esportivas expressam de forma mais clara esse processo de disciplinarização dos corpos. Pesquisas sobre a relação entre futebol e masculinidades realizadas desde diferentes pontos de vista (TEJEDOR, 2003; FARIA, 2009, BANDEIRA, 2010; GARRIGA ZUCAL, 2005; CABELLO; MANSO, 2011) consideram esse esporte um dos principais para o desenvolvimento ou afirmação do “ser homem”, ao exaltarem força, virilidade e violência como valores masculinos. Assis & Santos (2020) observam a importância desse esporte e sua relação com as masculinidades nos dois países por meio de abordagens fílmicas¹¹². Tanto no Brasil como na Argentina, o futebol é o mais popular entre os esportes praticados.

No Brasil, os meninos são incentivados a gostar desse esporte desde cedo, sobretudo pelos pais. Alguns bebês ao nascerem já encontram um *kit* completo do time preferido (geralmente dos pais, mas também das mães), festas de aniversário são decoradas com as cores e logotipos da agremiação escolhida e bolas estão entre os presentes recebidos. De modo geral, deles se espera que desenvolvam não só habilidades com a bola, mas também um tipo de masculinidade que esteja em consonância com o *ethos* desse esporte.

Os esportes tidos como “tipicamente” masculinos são os que exigem força e estimulam a competitividade. Dessa forma, esse também passa a ser um marcador de hierarquia de gênero: pelo senso comum, os “machos de verdade” gostam de futebol, assim como do boxe. Dor, violência, disputa, dominação são elementos presentes nesses esportes considerados por alguns como apropriados para transformar meninos em “homens” ou para que estes reafirmem sua hombridade diante de outros. Isso vale para a prática do esporte em si, mas também pela capacidade de apreciá-lo ou rejeitá-lo. Os esportes com certo grau de violência têm sido utilizados nos processos de virilização dos meninos, independentemente da classe social à qual pertencem, conforme observou Rial (2011) a partir de pesquisa envolvendo a prática de esportes considerados violentos por homens de classe média alta.

Nesse processo de disciplinarização e embrutecimento dos corpos para o exercício das masculinidades, cabe ressaltar também a vigilância que se estabelece sobre os gestos e movimentos desses corpos e até mesmo os timbres de voz. Aliado a isso, o controle das

¹¹² Embora a análise dos filmes *Bolívia* (2001) e *Estômago* (2007) no referido artigo esteja centrada nos processos de reconfiguração das masculinidades em contextos migratórios, as autoras chamam a atenção para o lugar que o futebol ocupa na vida de argentinos e brasileiros a partir da leitura desses filmes.

emoções, imposto por meio de sentenças como “engula o choro” porque “homem que é homem não chora” e outras variações como “chorar é coisa de mulheres” (KOURY, 2010). Nesta combinação de “mandatos” (SEGATO, 2003) estão inclusos os estímulos às violências, sejam psicológicas ou físicas, como retomarei adiante. O medo de ultrapassar as fronteiras entre o significado de “coisas de homens” e “coisas de mulher” conduz a que muitos homens tenham comportamentos que colocam em risco suas próprias vidas, seja através da prática de atividades perigosas e arriscadas, seja na recusa a procurar ajuda médica para exames de rotina capazes de detectar doenças com alto grau de letalidade, como observa Albuquerque Jr (2007). São conhecidas as piadas direcionadas àqueles que decidem realizar o exame físico da próstata (toque retal)¹¹³. Entretanto, essa forma tóxica de exercer a masculinidade, ameaça, principalmente, a integridade física e a vida das mulheres, como se observa nos elevados índices de violência nos dois países, bem como em suas representações nos filmes analisados na segunda parte deste trabalho.

1.3 Violência de gênero

Como problema, a violência de gênero não tem um marco inicial, a exemplo de outros temas abordados desde a perspectiva da HTP, mas é possível situar alguns momentos nos quais a situação de desigualdade entre os gêneros passou a ser tema de preocupação social e se tornou objeto de discussão em legislação no nível internacional, ao menos no mundo ocidental. A Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher (CEDAW, por sua sigla em Inglês), documento elaborado em 1979 pela Organização das Nações Unidas – ONU é considerado “o primeiro tratado internacional que dispõe amplamente sobre os direitos humanos das mulheres” (PIMENTEL, 2006, p.14). Este documento entrou em vigor em 1981 e foi

o ápice de décadas de esforços internacionais, visando a proteção e a promoção dos direitos das mulheres de todo o mundo. Resultou de iniciativas tomadas dentro da Comissão de Status da Mulher (CSW, sigla em inglês) da ONU, órgão criado dentro do sistema das Nações Unidas, em 1946, com o objetivo de analisar e criar recomendações de formulações de políticas aos vários países signatários da Convenção, visando ao aprimoramento do status da mulher (PIMENTEL, 2006, p.14).

¹¹³ A partir da história de uma “brincadeira” de infância contada pelo antropólogo Roberto da Matta e de outros elementos que conformam o imaginário masculino, Miriam Gossi (2004, p. 9) conclui que “um homem de verdade no Brasil tem que controlar as suas nádegas para não ser penetrado, pois a penetração é significante de passividade, portanto de feminilidade. Daí o sentido das piadas relacionadas com o exame físico da próstata.

Como observa Pimentel, a Comissão preparou ao longo das décadas precedentes diversos tratados com o objetivo de promover os direitos das mulheres em áreas consideradas vulneráveis. Um marco importante para a concretização da CEDAW foi a I Conferência Mundial da Mulher (México), realizada em 1975, Ano Internacional da Mulher, quando o período de 1976-1985 foi declarado a Década da ONU para as mulheres, contribuindo para impulsionar os trabalhos da CEDAW. Vista como “a grande Carta Magna dos direitos das mulheres”, que reuniu esforços, em escala global, no sentido de constituir “uma ordem internacional de respeito à dignidade de todo e qualquer ser humano”, a CEDAW servia de parâmetro para as ações dos Estados-partes e foi ratificada pelo Brasil em 1984 e pela Argentina em 1985. Ambos os países ratificaram com reservas. Contudo, essa ratificação, sem medidas efetivas e sem mecanismos de observação e controle, poderia não passar de letra morta. Assim, um importante documento adotado pela Assembleia Geral da ONU em 1999 foi o Protocolo Facultativo à Convenção da Mulher, através do qual se estabeleceu que o Comitê da CEDAW teria a função de “monitor a implementação da Convenção” através do diálogo com os Estados-partes e poderia realizar, se necessário, “visitas e investigação *in loco*” (PIMENTEL, 2006, p.15-17). Tal protocolo foi ratificado pelo Brasil em 2002 e pela Argentina em 2007¹¹⁴.

Outro importante instrumento internacional com o intuito de solucionar o problema da violência contra mulheres, estabelecendo responsabilidades para os estados signatários, foi Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher ou simplesmente “Convenção de Belém do Pará”, realizada em 1994. A Convenção de Belém foi adotada no âmbito da Organização dos Estados Americanos – OEA e, dentre outros aspectos, recorda “as conclusões e recomendações da Consulta Interamericana sobre a Mulher e a Violência, celebrada em 1990, e a Declaração sobre a Erradicação da Violência contra a Mulher, nesse mesmo ano, adotada pela Vigésima Quinta Assembléia de Delegadas” (Convenção de Belém do Pará, 1994).

O Capítulo I, que trata da “definição e âmbito de aplicação” expressa o seguinte:

Artigo 1º: Para os efeitos desta Convenção deve-se entender por violência contra a mulher qualquer ação ou conduta, baseada no gênero, que cause morte, dano ou sofrimento físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto no âmbito público como no privado.

Artigo 2º: Entender-se-á que violência contra a mulher inclui violência física, sexual e psicológica: 1) que tenha ocorrido dentro da família ou unidade doméstica ou em qualquer outra relação interpessoal, em que o agressor conviva ou haja convivido no

¹¹⁴ Ver lista de países que assinaram e ratificaram o Protocolo Facultativo à Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher na América Latina e Caribe. Disponível em: <https://oig.cepal.org/pt/indicadores/paises-que-assinaram-e-ratificaram-o-protocolo-facultativo-convencao-eliminacao-todas>. Acesso em: 21 mai. 2021.

mesmo domicílio que a mulher e que compreende, entre outros, estupro, violação, maus-tratos e abuso sexual: 2) que tenha ocorrido na comunidade e seja perpetrada por qualquer pessoa e que compreende, entre outros, violação, abuso sexual, tortura, maus tratos de pessoas, tráfico de mulheres, prostituição forçada, seqüestro e assédio sexual no lugar de trabalho, bem como em instituições educacionais, estabelecimentos de saúde ou qualquer outro lugar, e 3) que seja perpetrada ou tolerada pelo Estado ou seus agentes, onde quer que ocorra (Convenção de Belém do Pará, 1994).

Esse documento também foi bastante relevante por estabelecer os parâmetros que norteariam as legislações dos países signatários, como foi o caso do Brasil e da Argentina, por meio da Lei Maria da Penha e da Ley de Protección Integral de las Mujeres, respectivamente.

1.3.1 Conceito, tipologia e modalidades da violência de gênero

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

Embora as leis que visam prevenir, punir e erradicar as violências contra mulheres na Argentina e no Brasil estejam pautadas no mesmo documento, o da Convenção de Belém (1994), utilizam terminologias diferentes e abrangem modalidades e tipos de violência distintos. A Lei 11.340/2006 – Lei Maria da Penha traz no *caput* a terminologia “*violência doméstica e familiar contra a mulher*” e o termo gênero é empregado somente no capítulo referente às “medidas integradas de prevenção”, com expressões como “equidade de gênero”, “questões de gênero” ou “perspectiva de gênero”. Quanto ao alcance, a Lei Maria da Penha se aplica ao “âmbito da unidade doméstica”, ao “âmbito da família” e “em qualquer relação íntima de afeto”, independentemente da orientação sexual.

De outra parte, a Lei 26.485/2009 – Lei de Proteção Integral às Mulheres, da Argentina, utiliza a denominação “*violência contra as mulheres*” e, nos aspectos relativos às políticas públicas, a expressão empregada é “perspectiva de gênero”. A referida lei, no entanto, procura “prevenir, sancionar e erradicar a violência contra as mulheres no âmbito em que se desenvolvam suas “relações interpessoais”, o que implica um alcance que vai além do espaço

doméstico e familiar. Na Lei 26.485/2009, a violência doméstica constitui apenas uma das modalidades, que incluem, ainda, de forma clara, a violência institucional, a laboral, contra a liberdade reprodutiva, a obstétrica e a midiática.

De acordo com Castro (2016, p. 340), entre o início da década de 1970 e meados de 1980, quando “o ator principal foi o feminismo estadunidense, o termo dominante foi *violência sexual*”. Logo, entre a metade dos anos 1980 e meados da década seguinte, quando entram em cena os feminismos dos países periféricos, “começariam a ecoar as expressões *violência contra as mulheres, violência machista, violência patriarcal, violência masculina*”. Por fim, de metade da década de 1990 até o presente momento, “por um lado, tomam a batuta organismos internacionais das Nações Unidas e, por outro, o feminismo se institucionaliza e a temática adquire relevância no meio acadêmico. Nesta etapa, o termo dominante é *violência de gênero*”. (CASTRO, 2016, p. 340, grifos do autor, traduções minhas)¹¹⁵.

Debert & Gregori (2008) também observam que as mudanças das nomenclaturas relativas à violência contra mulheres no Brasil, refletem diferentes momentos da luta feminista. Discutem essas diferenças ao colocarem em perspectiva histórica a criação das Delegacias de Defesa da Mulher – DDM’s na década de 1980 e posteriormente dos Juizados Especiais Cíveis e Criminais – JECRIM’s, nos anos 1990, processo que elas chamam de “judicialização das relações sociais de gênero”. De acordo com as autoras, tal processo teve início com o Decreto 40.693/96, o qual “ampliou a competência destas delegacias especializadas para também investigar crimes contra crianças e adolescentes” e se ampliou com a Lei 11.340/06 – Lei Maria da Penha. Argumentam que esse giro implicou na “confusão” entre os conceitos de violência e crime ao sair da violência contra a mulher ou conjugal para a violência doméstica (DEBERT & GREGORI, 2008, p. 169). Para elas, as mudanças que culminaram na terminologia *violência doméstica e familiar contra a mulher*, que consta no *caput* da Lei Maria da Penha, implicam no risco de “transformar a defesa das mulheres na defesa da família” (2008, p. 166).

As referidas autoras argumentam que esse giro implicou na “confusão” entre os conceitos de violência e crime ao sair da violência contra a mulher ou violência conjugal para a violência doméstica (DEBERT & GREGORI, 2008, p. 169). Consideram que a violência “implica o reconhecimento social (não apenas legal)”. (2008, p. 176). A preocupação de ambas, portanto, de alguma maneira, reflete a desconfiança de que situações de violência, ao serem

¹¹⁵ “el actor principal fue el feminismo estadunidense, el término dominante fue *violencia sexual*”. (...) “empezarían a resonar las expresiones *violencia contra las mujeres, violencia machista, violencia patriarcal, violencia masculina*”. (...) “por un lado, toman la batuta organismos internacionales de Naciones Unidas y, por otro, el feminismo se institucionaliza y la temática cobra relevancia en el medio académico. En esta etapa, el término dominante es *violencia de género*”.

criminalizadas, sejam tratadas apenas na esfera jurídica, implicando na não solução do problema a longo prazo.

Desde outra perspectiva, essa preocupação com as terminologias também é demonstrada por Saffioti (2015). A autora chama a atenção para a existência de uma “enorme confusão” entre essas categorias e observa que há sobreposições, mas também particularidades entre os conceitos. Saffioti (2015, p. 73) entende que a categoria *violência contra mulheres* é usada como sinônimo de *violência de gênero*, pois faz referência a um tipo específico de violência: aquele cometido por homens contra mulheres, seja no âmbito doméstico, intrafamiliar ou no espaço público, cuja motivação tenha sido o gênero. Já a categoria *violência doméstica* também é confundida com *violência intrafamiliar* porque pode ser praticada contra qualquer membro familiar. A autora procura diferenciar tais conceitos, destacando que a “*violência de gênero* é, sem dúvida, a categoria mais geral”. Ressalta, no entanto, que “causa certo mal-estar quando se pensa este conceito como aquele que engloba os demais, cada um apresentando tão somente nuances distintas” (SAFFIOTI, 2015, p. 73). Tal posição provavelmente guarda relação com a preferência da autora pelo conceito de *patriarcado*, em detrimento do conceito de *gênero*, já que este último, segundo ela, “deixa aberta a possibilidade do vetor da dominação-exploração”, diferente de *patriarcado*, *viriarcado*, *androcentrismo*, dentre outros termos, os quais “marcam a presença masculina neste polo”. (2015, p. 74).

Trago essa discussão para demonstrar que o conceito de violência relacionado ao gênero é relativamente recente e complexo, e como diferentes termos dominaram o debate em distintos momentos (Castro 2016). Corroborando, em alguma medida, com a afirmação de Debert & Gregori (2008, p. 167) de que é necessário “saber o que significa o emprego de cada uma dessas noções, sua rentabilidade em termos analíticos, bem como as limitações e os paradoxos que elas apresentam”, ressalto que, para além das preocupações e questões pertinentes abordadas por essas autoras e por Saffioti (2015), utilizo, para fazer referência às agressões físicas, sexuais psicológicas representadas nos filmes, tanto a expressão *violência contra a mulher* como *violência de gênero*.

Embora a noção de *violência de gênero* não se restrinja somente às mulheres cisgênero, posto que também atinge homens homossexuais, travestis, pessoas transgênero e pessoas não binárias, uso a referida categoria na leitura das obras filmicas para fazer alusão à violência exercida somente sobre as mulheres *cis*. A única exceção é representada pelo filme *XXY* (Lucía Puenzo, 2007), cuja personagem que sofre (e também pratica) violência sexual, embora seja apresentada e reconhecida na comunidade como “mulher”, é intersexual, o que implica ambiguidade sexual e de gênero. Quanto a *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2014), ainda que

seja imposta uma identidade masculina à personagem que dá nome ao filme desde o seu nascimento, é o fato desta não se adequar à identidade de gênero forjada pelo pai que a fará vítima de violência. Entendo essa personagem, portanto, como uma mulher cisgênero.

No presente trabalho me proponho a analisar os filmes que abordam as violências de gênero, de caráter físico e sexual, que podem ocorrer tanto no âmbito público como no privado e estão contempladas pelas leis da Argentina e do Brasil. Embora não se restrinjam a estas, as violências físicas, sexuais e psicológicas estão entre as mais reportadas e constituem os maiores índices nas estatísticas divulgadas por variados organismos, com diferentes instrumentos de aferição. Por apresentar maior facilidade de observação e constatação nos filmes, centro-me nas violências físicas e sexuais, sem perder de vista que um tipo dificilmente acontece de forma isolada e a violência psicológica está presente em praticamente todas as outras modalidades. As agressões físicas ocorrem principalmente no ambiente doméstico ao passo que as sexuais podem incidir em espaços os mais variados, inclusive no lar. Todas essas formas de violência podem chegar a sua expressão mais extrema, o feminicídio (PASINATO, 2011). Entretanto, como estão identificadas de maneiras distintas em cada legislação, recorro às terminologias que indicam a especificidade da modalidade da violência a ser identificada, as quais estão descritas nos itens 1 e 2 do art. 2º da Convenção do Pará, excluindo-se, portanto, as que são perpetradas pelo Estado.

1.3.2 As estatísticas da violência

Mesmo no âmbito de cada país, os dados estatísticos sobre violência de gênero não são muito precisos, nem mesmo nas situações em que as violências resultam em morte, já que dependem da síntese de registros feitos por diferentes órgãos e da metodologia aplicada por cada um. É o caso, por exemplo, dos feminicídios, muitas vezes registrados como homicídios de mulheres, devido à imprecisão das circunstâncias das mortes, especialmente no período que antecede a publicação das leis específicas em ambos os países. A partir de então, começa a haver um registro mais acurado das informações que permitem configurar ou não os crimes de feminicídio. No entanto, ainda assim, algumas informações são fornecidas de maneira deliberadamente incorretas, uma vez que o crime cometido por razões de gênero tem sua pena agravada depois da promulgação das referidas leis em cada país. Feitas essas observações, é importante lembrar que a posição do Brasil está entre as piores do mundo no recorte “homicídio de mulheres”, no qual estão inclusos os feminicídios e as demais mortes violentas não reportadas como relacionadas a questões de gênero (embora muitas delas, de fato, o sejam).

De acordo com os dados do Atlas da Violência 2018, relatório publicado anualmente pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) e o FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública), a taxa de homicídio de mulheres no Brasil caiu de 4,2 em 2006, primeiro ano de vigência da Lei Maria da Penha, para 3,9/100 mil em 2007. No entanto, nos anos seguintes as taxas voltaram ao patamar anterior ou aumentaram em relação aos anos que antecederam à lei, ao menos se comparados de maneira isolada. Um olhar superficial sobre os gráficos baseados nas estatísticas de violência poderia facilmente levar à constatação de que a lei teve efeito contrário, já que a partir de 2007 o incremento dos números parece acelerado. No entanto, de acordo com Waiselfisz (2015, p. 11), ao desagregar os dados em dois períodos, um anterior e outro posterior à lei, vemos que “no período anterior à Lei o crescimento do número de homicídios de mulheres foi de 7,6% ao ano; quando ponderado segundo a população feminina, o crescimento das taxas no mesmo período foi de 2,5% ao ano”.

No período de 2003-2016, recorte desta pesquisa, de acordo com os dados divulgados por meio do Mapa da Violência 2015 e da série anual do Atlas da Violência do IPEA e FBSP, a média das taxas de homicídios de mulheres foi de 4,3/100 mil, com o menor registro em 2007 (3,9) e os anos de 2012 a 2014 registrando as mais elevadas da série até então (4,6)¹¹⁶. Em 2010 a taxa retorna ao patamar de 2003, mas entre os anos 2012 e 2014 se estabiliza em níveis mais elevados, conforme gráfico 1. Com a publicação da Lei 13.104, em março de 2015, estabelecendo penas mais duras para crimes que configurem feminicídios, não se percebeu um decréscimo significativo, pelo contrário, houve um aparente recrudescimento no ano seguinte e em 2017 alcançou a taxa de 4,7/100 mil¹¹⁷.

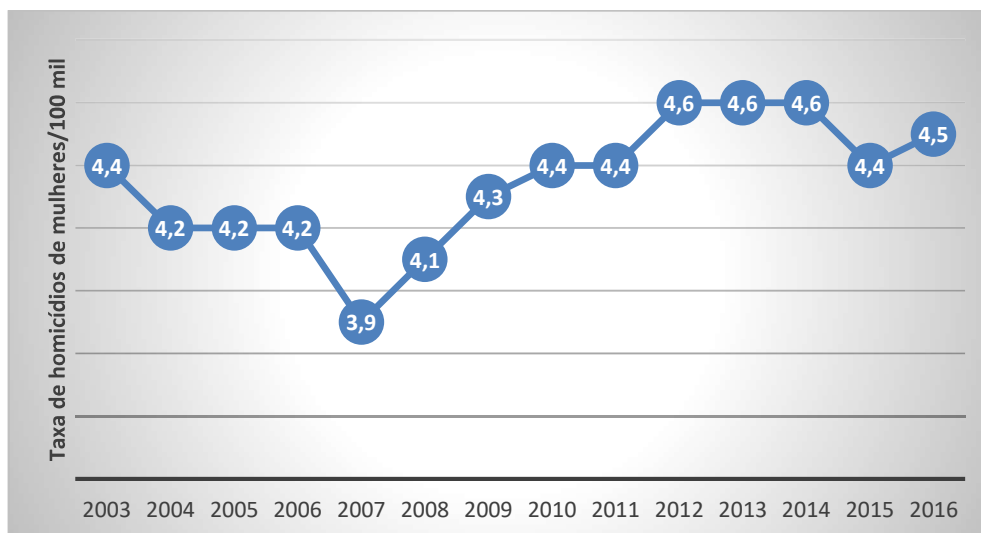
É possível, no entanto, que essa percepção inicial não resista a uma análise mais aprofundada, da mesma forma que ocorreu com os dados posteriores à Lei Maria da Penha. De qualquer maneira, esses números ainda representam, como no gráfico anterior, todos os registros de homicídios de mulheres, inclusive aqueles que não são enquadrados como feminicídios. Embora os dados relativos a esta forma de violência ainda sejam imprecisos, algumas estatísticas contribuem para as estimativas. Um deles é o local de ocorrência. A maior

¹¹⁶ É importante salientar que há uma pequena variação entre as taxas de homicídios apresentadas pelo *Mapa da Violência 2015* e o *Atlas da Violência*, o que possivelmente decorre da metodologia empregada em cada um deles para estimar a população feminina utilizada no cálculo ou pelo mero arredondamento dos valores para cima ou para baixo, já que os números totais de homicídios são semelhantes. Dessa forma, é possível notar diferenças nas taxas de ambos relatórios para um mesmo ano, como é o caso de 2013: 4,8 e 4,6, respectivamente. Para elaboração do gráfico 1 utilizo os dados do *Mapa da Violência 2015* até o ano 2007, coincidentes com os do *Atlas da Violência 2018*, e a partir daí a referência é este último.

¹¹⁷ Conforme *Atlas da Violência 2019*.

parte dos homicídios de mulheres no ano de 2016 ocorreu dentro de casa: 3,2 contra 1,3 (por 100 mil) dos registros fora da residência.

Gráfico 1. Evolução das taxas de homicídios de mulheres no Brasil (por 100 mil) – 2003-2016



Fonte: Elaborado pela autora a partir de dados do Mapa da violência 2015 e do Atlas da Violência 2018.

A situação também é complexa no que se refere às demais formas de violência, cujos registros muitas vezes dependem da iniciativa da vítima de denunciar a agressão sofrida, o que implica em subnotificação difícil de calcular. Nesse sentido, o *Viva: instrutivo de notificação de violência doméstica, sexual e outras violências*¹¹⁸, representou um passo importante para a redução das subnotificações a partir de 2006. O instrutivo para o preenchimento das fichas de notificação/investigação visa “subsidiar os profissionais de saúde e de outros setores que atuam nos serviços de atendimento às pessoas que sofreram ou que vivem em situações de violências para um preenchimento mais padronizado dessa ferramenta de coleta de dados”. (SVS/MS, 2011, p. 5). Com isso foi possível ter mais acesso a dados de violência doméstica e urbana, com detalhamento das informações coletadas, pelo menos daquelas vítimas que necessitaram de atendimento médico/hospitalar. Outras importantes fontes de informações acerca dessas violências são as Delegacias Especializadas de Atendimento às Mulheres – DEAM’s, a Central de Atendimento à Mulher – Ligue 180, os Núcleos ou Postos de Atendimento à Mulher nas Delegacias Comuns, entre outras instituições.

De acordo com o Mapa da Violência 2015, dados de 2014, a violência física representa 48,7% das vítimas atendidas, com prevalência maior nas fases jovem e adulta, nas quais chega

¹¹⁸ Esse instrutivo contribuiu para a consolidação da *Política Nacional de Redução da Morbimortalidade por Acidentes e Violências* implementada pelo Ministério da Saúde em 2001, com o objetivo de reduzir o impacto social e econômico sobre o Sistema Único de Saúde – SUS.

a 60%. A violência psicológica ocupa o segundo lugar, com 23%, ainda que o documento não deixe claro a forma de aferição desses eventos. Em terceiro está violência sexual, representando 11,9% dos atendimentos, com maior incidência entre as crianças até 11 anos (29%) e adolescentes (24,3%). O documento ainda destaca que 71,9% dos registros de violências não letais sobre as mulheres ocorrem no ambiente doméstico, enquanto 15,9% acontecem na rua (WASELFISZ, 2015, p. 50). Como os números refletem apenas as violências ocorridas com vítimas que buscam atendimento em alguma das instituições mencionadas, estão longe de representar o total das ocorrências, mas apresentam um quadro onde é possível compreender suas manifestações.

O problema da subnotificação também é alegado no levantamento dos dados de violência de gênero na Argentina. Uma iniciativa igualmente importante e com objetivos aparentemente similares – coletar informações as mais completas possíveis para a elaboração de políticas públicas – é o Registro Único de Casos de Violência contra as Mulheres – RUCVM, que reúne dados de violência de gênero reunidos por diferentes organismos públicos das três esferas governamentais do país, com exceção dos feminicídios. A versão de 2019 desse documento compilou informações relativas ao período de 2013-2018, posterior, portanto, à promulgação das principais leis relativas ao tema. De acordo com esse relatório, o qual recolhe dados de mulheres a partir de 14 anos de idade, das violências registradas, 56,3% são físicas, 20,1% são do tipo simbólica (social e ambiental)¹¹⁹, 16,8% são econômicas e patrimoniais, enquanto 7,5% referem-se às violências sexuais. O RUCVM ainda indica que os maiores índices registrados são de violência psicológica, 86% entre os reportados. Na Cidade Autônoma de Buenos Aires – CABA, o documento “Las cifras de la violencia de género” (s/d, p. 18) que compila dados de 2013-2015, indica que 22,3% das mulheres afirmam ter sofrido violência física do companheiro atual ou de um ex. Por outro lado, a Oficina de Violência da Mulher - OVD, da Corte Suprema da Justiça da Nação na Argentina, com base nas denúncias recebidas pelas Equipes Interdisciplinares da OVD, apresenta dados diferentes para o período 2008-2017: sexual, 12%; física, 62%; simbólica, 45%; e psicológica, 87%.

Comparadas com essas últimas estatísticas da Argentina, registradas pela OVD, o Brasil apresenta números inferiores no que se refere às violências físicas (48,7% x 62%, o que pode

¹¹⁹ Em nota explicativa, o relatório do RUCVM esclarece ambas as formas de violência simbólica e menciona as respectivas fontes: “La violencia ambiental es una forma de violencia contra las mujeres frecuente en el contexto doméstico. Consiste en daños a objetos pertenecientes a la víctima u otros objetos de su entorno (por ejemplo, rotura de puertas, muebles, electrodomésticos, elementos personales, etc.) Procuración General de la Nación, Ministerio Público Fiscal, República Argentina, 2016:42. La violencia ‘social’ es aquella en la que el agresor limita los contactos sociales y familiares de la víctima, aislándola de su entorno y limitando así un apoyo social de mucha importancia en estos casos (Águila Gutiérrez y otros, 2016)”.

denotar uma subnotificação maior no caso brasileiro) e praticamente iguais nas sexuais (11,9% x 12%). A discrepância maior se observa em relação às violências psicológicas, o que, em parte, deve se dar por conta das diferenças da compreensão dessa forma de violência. Contudo, como se trata de registros, isso não reflete necessariamente a realidade. De fato, o Observatório da Mulher do Senado Federal brasileiro constatou que houve um aumento significativo de todos os registros no período de 2011 a 2016 (2018, p. 12), o que pode estar associado ao “aumento da capilaridade do sistema”, o SINAN, cuja cobertura passou a ser de 87,6% dos municípios brasileiros em 2014 contra apenas 38% em 2011. Isso significa que os números, nos dois países, podem ser ainda mais elevados que os indicados acima.

Quanto aos números das violências sexuais no Brasil, alguns registros merecem destaque. Por exemplo, o vínculo com o agressor se inverte de acordo com a idade das vítimas: enquanto a maioria dos agressores entre as vítimas de até treze anos é de amigos/conhecidos (média acima de 30% para o período de 2011-2014), entre as maiores de idade os violadores são majoritariamente desconhecidos (acima de 53%), seguido por amigos/conhecidos (acima de 15%) e representando menos de 10% estão os agressores com algum outro tipo de vínculo afetivo (cônjuge ou ex, namorado(a) ou ex). Quanto ao local, 63,8% dos casos ocorrem na residência (79,5% com conhecido, 25,6% com desconhecido) enquanto 18,4% acontecem na via pública (6,3% com conhecido, 48,7% com desconhecido). Com relação ao número de agressores, em 83,2% dos casos são praticados por somente um e 16,8% por dois ou mais violadores. Força corporal/espandimento (46%) e ameaça (39,6%) são os principais meios utilizados para cometer a agressão¹²⁰. No caso da Argentina, de acordo com os resultados do RUCVM – Anos 2013-2018, os únicos dados completos são a idade e o gênero das vítimas e o tipo de violência. Em relação ao agressor, nenhuma das variáveis é 100% completa, razão pela qual não disponho de dados desagregados com o mesmo nível de detalhamento que os relativos ao Brasil.

No que se refere aos feminicídios, embora haja divergências quanto às estatísticas oriundas de distintos órgãos, é seguro afirmar que a Argentina apresenta taxas bem menos elevadas que o Brasil. Como observei anteriormente, o Mapa da Violência 2015, que apresenta o cômputo total dos homicídios de mulheres (sem a distinção do que caracteriza um feminicídio) aponta o país como o 28º, com taxa de 1,4 (dados de 2012), enquanto o Brasil ostenta, nesse mesmo ranking, o 5º lugar (dados de 2013). Os números e a percepção geral, em

¹²⁰ Todos os dados relativos a estupro apresentados neste parágrafo foram extraídos de Cerqueira; Coelho; Ferreira (2017, p. 40 e 44).

ambos os países, dão sinais de que não houve arrefecimento nas estatísticas de violência de gênero após a entrada em vigor das respectivas leis (WAISELFISZ, 2015, p. 28).

Um dado que chama a atenção no Brasil, mas não surpreende quem conhece a realidade atual do país, é a diferença entre o número de homicídios de mulheres negras (pretas e pardas) em relação ao de brancas. Enquanto a taxa de homicídios das últimas caiu desde 2003, a das mulheres negras subiu em valores expressivos, de acordo com os dois relatórios supracitados. De acordo com o *Atlas de violência 2018* (p. 51), quando desagregados pela variável raça/cor, “considerando-se os dados de 2016, a taxa de homicídios é maior entre as mulheres negras (5,3) que entre as não negras (3,1) – a diferença é de 71%”. A série dos últimos dez anos indica um crescimento de 6,4% dos homicídios de mulheres, no entanto, revelam desigualdade: houve um aumento de 15,4% na taxa das mulheres negras e uma redução de 8% entre as não negras¹²¹.

Em relação às mulheres não negras, os dados desagregados chamam a atenção para uma situação alarmante: o estado de Roraima, no extremo norte do país, apresenta uma taxa de 21,9/100 mil, superior a qualquer outra. “Desse total, em números absolutos, catorze mulheres indígenas foram mortas em 2016 e não foi contabilizada nenhuma morte de mulher branca ou amarela, havendo um caso de cor/raça ignorada. Entre 2006 e 2016, o número de mulheres indígenas mortas foi 98” Nesse mesmo estado foi registrada uma taxa de 6,1/100 mil de mulheres negras, indicando uma variação de 214% no período de 2006 a 2016 (ATLAS DA VIOLÊNCIA 2018, p. 52-54). Essas estatísticas colocam as mulheres negras e indígenas como as mais expostas a mortes violentas. De acordo com os dados estatísticos apresentados nos documentos supramencionados, as mulheres negras têm uma possibilidade quase 60% maior que as brancas de serem mortas no Brasil.

As transformações ocorridas ao longo das duas décadas deste século, ainda que não tenham resultado em redução efetiva das violências de gênero, geraram movimentos importantes nas sociedades aqui abordadas. E, embora não se possa atribuir todas as mudanças ao desenrolar dos movimentos feministas, tampouco se deve subestimar a força destes. Diante da persistência dos elevados números, uma pergunta é inevitável: por que somente as leis não são suficientes para reduzir ou eliminar a violência de gênero? Certamente a resposta a essa pergunta ainda está por ser encontrada, mas o passado recente, articulado a outros momentos históricos do país, fornece algumas pistas importantes, como a chamada cultura do estupro

¹²¹ É necessário observar, no entanto, que esses dados não estão associados somente à violência de gênero. De fato, de acordo com o *Atlas da Violência 2018* (p. 41), “76,2% das vítimas de atuação da polícia são negras”, aí incluídas muitas mulheres.

(LIMA, 2017; CAMPOS et. al., 2017; FREITAS; MORAIS, 2019; SOUSA, 2017; CAMPOS, 2016).

1.4 Relação cultura machista e violência de gênero: a cultura do estupro

Um episódio recente, que se tornou público através da imprensa e das redes sociais no Brasil, corrobora essa noção de parcialidade da justiça em favor de homens ricos, ou assim considerados, ao mesmo tempo em que se procura culpabilizar a vítima em casos de abusos e agressões sexuais. Teve grande repercussão nacional, e alcance internacional, o episódio do julgamento do acusado de estupro de uma jovem em um *beach club* na famosa praia de Jurerê, em Florianópolis-Santa Catarina¹²². Em virtude da pandemia do COVID-19, a audiência de julgamento ocorreu em ambiente virtual, razão pela qual seus detalhes puderam ser conhecidos posteriormente. Em artigo de opinião publicado no site *ConJur*, Higa e Junqueira (2020), ao refletirem sobre o que chamaram de “estupro de reputação” por parte do advogado de defesa do acusado, afirmam que a jovem foi

“moralmente linchada pelo advogado do réu que, sob a premissa sub-reptícia de superioridade moral, teceu as mais abjetas considerações sobre a sua índole. Não houvesse áudio na transmissão, o semblante plácido e indulgente de alguns dos demais participantes da sessão sugeriria que assistiam a uma palestra sobre ‘mecanismos de hedge cambial’ ou a um documentário acerca da ‘vida dos macacos bonobos da República Democrática do Congo’. Empatia, enternecimento e compaixão pareciam sentimentos tão distantes daquela aura masculina quanto a constelação Ursa Maior. Mariana, da tela, num canto, chorou seu pranto, e bradou por respeito às faces taciturnas e fleumáticas que contemplaram, impassíveis, a sua imolação pelo boquirroto causídico”.¹²³

O caso reverberou na imprensa e sociedade, principalmente pelo grau de crueldade do advogado do réu na sua determinação em destruir a reputação da vítima e pela conivência do juiz e promotor, os quais permaneceram impassíveis enquanto o escutavam¹²⁴. O conhecimento

¹²² André de Camargo Aranha, identificado como empresário e filho de importante advogado em Florianópolis, foi absolvido da acusação de estupro de vulnerável – apesar de comprovado o rompimento recente do hímen e de haver sêmen do acusado em sua peça íntima – em decisão proferida pelo juiz Rudson Marcos, da qual 3ª Vara Criminal dessa cidade. O fato que originou o processo ocorreu em dezembro de 2018 e veio à tona depois que imagens do julgamento ocorrido em setembro de 2020 foram vazadas. A partir de então, a história passou a ser conhecida como “caso Mariana Ferrer”.

¹²³ Ver “Estupro de reputação: reflexões sobre o ‘caso Mariana Ferrer’”, de 12/11/2020. Disponível em https://www.conjur.com.br/2020-nov-12/higa-junqueira-reflexoes-mariana-ferrer?imprimir=1#_ftn1. Acesso em: 25 jan. 2021.

¹²⁴ O caso ganhou ainda mais notoriedade depois que o periódico *The Intercept Brasil* publicou matéria na qual nominava, equivocadamente, de “estupro culposos” a interpretação da promotoria pública de que o dolo do réu não estava provado, em associação ao “homicídio culposos”, crime que resulta em morte donde não há dolo, ou seja, intenção de matar. Ver “Julgamento de *influencer* Mariana Ferrer termina com tese inédita de ‘estupro culposos’ e advogado humilhando jovem” em <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro->

do fato através da exposição do vídeo ocasionou uma série de protestos organizados especialmente por grupos feministas, mas também oportunizou que muitas/os jornalistas advogadas/os criminalistas e juristas, publicassem artigos acerca desse acontecimento. Um dos Ministros do STF, Gilmar Mendes, manifestou-se através de sua conta pessoal no *Twitter*, classificando de “estranhadoras” as cenas da audiência. Mesmo considerando que a decisão pela absolvição foi feita sobre o conjunto de provas produzidas¹²⁵, sem entrar no mérito da atitude dos homens que ocupavam a tela e foram coniventes com os impropérios ditos pelo advogado causaram perplexidade, indignação e confirmam a noção de que a justiça brasileira e, por extensão, a latino-americana é dominada por homens em defesa do patriarcado. A utilização dos recursos da justiça para inocentar homens, sobretudo os de poder, não se constitui nenhuma novidade. É a regra, não a exceção. Diante de tamanha repercussão, em 22 de novembro de 2021 foi sancionada a Lei 14.245 (Lei Mariana Ferrer), proposta pela bancada feminina da Câmara dos Deputados, a qual altera o Código Penal para “coibir a prática de atos atentatórios à dignidade da vítima e de testemunhas e para estabelecer causa de aumento de pena no crime de coação no curso do processo”¹²⁶.

São abundantes as notícias em toda a América Latina, nas quais são construídos os discursos mais esdrúxulos para culpabilizar as vítimas e absolver os estupradores. Chamou-me a atenção, de modo particular, um caso da cidade de Ica, no Peru, publicado no Jornal Clarín Internacional, em que duas juízas e um juiz absolveram um acusado porque a suposta personalidade tímida da vítima não condizia com a roupa íntima que ela usava – uma calcinha vermelha de renda –, pois, “pela máxima da experiência, este tipo de roupa íntima feminina costuma ser usado em ocasiões especiais para momentos de intimidade”, o que levou o tribunal

[culposos/](#), de 03/11/2020. Esta reportagem foi atualizada na mesma data, para explicar o uso da referida expressão, e no dia seguinte, para inserção de cópia de um trecho das alegações finais apresentadas pelo promotor Thiago Carriço de Oliveira. Em 20/12/2020, a matéria foi editada por uma ordem judicial provisória proferida pela juíza Cleni Serly Rauen Vieira, juíza substituta da 3ª Vara Cível da Comarca de Florianópolis, edição que consiste na inclusão da versão das partes citadas, inseridos em três parágrafos da matéria, os quais podem ser conferidos na versão online no referido jornal. O juiz e o promotor do caso entraram com pedido de indenização contra a jornalista que escreveu e os veículos que publicaram, conforme matéria do jornal Folha de São Paulo, de 16/12/2020. Ver <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/juiz-e-promotor-do-caso-mariana-ferrer-processam-sites-e-reporter-por-danos-morais.shtml?origin=folha>. Acesso em: 26 jan. 2021.

¹²⁵ Há controvérsias no que se refere à produção de provas. De acordo com alguns jornais, o processo foi marcado por “troca de delegados e promotores, sumiço de imagens e mudança de versão de Aranha”. Ver <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/11/tese-de-estupro-culposo-por-promotor-em-caso-de-mariana-ferrer-gera-revolta.shtml>; <https://theintercept.com/2020/11/03/influencer-mariana-ferrer-estupro-culposo/>. Ambos publicados em 03/11/2020. Acesso em: 26 jan. 2021.

¹²⁶ Publicada no DOU de 23.11.2021.

a “inferir que a vítima tinha se preparado ou estava disposta a manter relações sexuais com o acusado” (tradução minha)¹²⁷.

Por tudo que foi dito anteriormente, é possível conjecturar que a violência de gênero é um problema complexo, que deve ser compreendido em suas dimensões históricas e culturais. O passado colonial, principalmente do Brasil, mas também da Argentina e demais países latino-americanos, está fortemente marcado por relações sociais construídas sobre profundas desigualdades étnico-raciais e de gênero que não foram resolvidas ao longo dos séculos e que se reproduzem por intermédio de diversos meios como os sistemas políticos, educacionais, culturais e de justiça, dentre outros, com destaque para este último que constitui uma das tecnologias de gênero (LAURETIS, 2019) mais cruelmente eficazes. Elaborado desde a colonização por homens brancos, heterossexuais e ricos, o sistema de legislação tornou-se uma das mais importantes e eficientes formas de legitimação de desigualdades e das variadas formas de opressão de classe, raça/etnia e de gênero.

Mas é também uma questão política, no sentido amplo da palavra, na medida em que os governos podem ser pressionados a assumir responsabilidades, tanto internamente, por meio das mobilizações, reais ou virtuais, decorrentes das mais diversas demandas sociais – a exemplo das que vêm ocorrendo contra as mais variadas formas de violência ou a favor da legalização do aborto (Argentina), como foi mencionado anteriormente –, como das pressões ou imposições dos organismos internacionais, a exemplo do que ocorreu com o do governo brasileiro a partir da denúncia de Maria da Penha à CIDH/OEA. Ou, pelo contrário, quando se eximem da responsabilidade de tomar medidas de combate ou mesmo estimulam essa violência por meio de discursos, práticas e políticas equivocadas (como parece ser o caso do Brasil no governo Bolsonaro). Exemplos disso são os debates em torno de políticas educacionais sobre gênero e sexualidade, e tudo o que grupos de diferentes setores da sociedade têm feito para impedi-las¹²⁸.

Entretanto, não é possível – nem é meu objetivo neste trabalho – afirmar que o aumento da violência de gênero está diretamente relacionado com o recrudescimento dos embates entre

¹²⁷ De acordo com a matéria, consta o seguinte na decisão do corpo de magistrados: “La supuesta personalidad que presenta la misma (tímida) no guarda relación con la prenda íntima que utilizó el día de los hechos, pues por la máxima de la experiencia, este tipo de atuendo interior femenino suele usarse en ocasiones especiales para momentos de intimidad, por lo (que) conlleva a inferir que la agraviada se había preparado o estaba dispuesta a mantener relaciones sexuales con el imputado” Ver https://www.clarin.com/internacional/absuelven-acusado-violacion-victima-llevaba-ropa-interior-roja_0_d2FcJuDq.html, de 03/11/2020. Acesso em: 26 jan. 2021.

¹²⁸ Um dos fatores decisivos para a eleição do candidato de extrema direita nas eleições de 2018 no Brasil foi a *fakenews* espalhada pelas redes sociais sobre um suposto *kit gay* que teria sido distribuído nas escolas durante a gestão do Partido dos Trabalhadores. Tratava-se, na verdade, de material pedagógico sobre educação em gênero e sexualidade, cujo grau de distorção por parte de pessoas mal intencionadas chegou a sugerir a existência de “mamadeira erótica” entre os materiais distribuídos nas creches do país. Uma parcela significativa do eleitorado acreditou em tal versão.

progressistas e conservadores ou mesmo com o fortalecimento desses últimos. A própria metodologia de cômputo dos casos de violência, que vem avançando sistematicamente e se tornando mais eficiente ao longo dos anos, certamente tem influência sobre as estatísticas, especialmente se consideramos períodos mais elásticos. Os meios de divulgação também foram amplificados, dando maior visibilidade aos fatos, conseqüentemente, elevando a sensação de aumento exponencial das diversas formas de violência de gênero. Mas é preciso reconhecer que, se olharmos retrospectivamente, cada vez que as mulheres avançaram em questões nas quais os homens se sentiram ameaçados ou desejaram ter o monopólio, mesmo antes do conceito de feminismo começar a ser empregado, as reações masculinas se fizeram sentir¹²⁹.

É inegável que estamos vivendo um momento de muitas mudanças, de causas múltiplas, as quais se refletem principalmente na forma como homens e mulheres percebem e vivem tais mudanças. Vimos, principalmente nas últimas duas ou três décadas, importantes transformações no Brasil e em alguns outros países da América Latina, dentre as quais, a ampliação do número de mulheres ocupando funções vistas anteriormente como quase exclusivamente masculinas. Atualmente é menos raro encontrar mulheres como gerentes ou diretoras de grandes empresas públicas e privadas, intelectuais, cientistas, engenheiras, diretoras ou produtoras de cinema, profissionais liberais em diversas áreas ou, ainda, em espaços da vida pública, como representantes políticas nas mais variadas esferas, inclusive no mais alto posto do Executivo de alguns dos maiores países.

Em que pesem as diferenças étnico-raciais e de classe, que ainda favorecem mais as mulheres brancas em detrimento das pretas, pardas e indígenas, é perceptível a ampliação dos espaços de atuação por parte destas. Em boa medida, tais logros foram produto das lutas feministas e dos movimentos de mulheres de gerações anteriores, lutas essas que continuam com adesão de pessoas cada vez mais jovens, provocando mudanças de posturas no comportamento das mulheres de diferentes origens étnicas, sociais e geracionais, as quais estão cada vez menos dispostas a se submeterem aos caprichos masculinos. Esse movimento foi produzido pelas mulheres, particularmente as pretas, que estão na base da base da sociedade, pois como afirma Angela Davis, “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo”¹³⁰. Se houve

¹²⁹ Isso ocorre em todas as relações de poder, seja entre classes sociais, grupos étnico-raciais, etários ou de gênero.

¹³⁰ Conferência de abertura do curso “Decolonial Black Feminism in the Americas”, da UFRB, em Cachoeira-Bahia, proferida por Angela Davis, 17 abr. 2020. 1 vídeo (1:05:08). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjleksOQkCU>. Acesso em: 30 jan. 2021.

algum tipo de fratura e quais as consequências dela, ainda não somos capazes de mensurar. Mas se hoje temos a sensação de que as masculinidades tóxicas estão mais atônitas e reativas é porque houve algum impacto nessas estruturas patriarcais. Entendo como tóxico, em consonância com Sergio Sinay (2006), o paradigma de masculinidade que é moldado não somente para ser forte, poderoso, viril e vencedor, mas para demonstrar diariamente esses atributos (na multiplicidade de situações que cada um pode se desdobrar), através de gestos e atitudes, ao custo que for necessário.

Contudo, paradoxalmente, longe de reduzirem, os números sobre violência contra mulheres vêm aumentando progressivamente, apresentando outros desafios e exigindo novas respostas. E é nesse sentido que considero necessário pensar a questão da violência de gênero, que está muito além de ser algo que diz respeito somente às mulheres, remontando a diversos contextos históricos, trabalhando com diferentes processos que avançam ou retrocedem em ritmos e velocidades distintos, o que Koselleck (2014) chamou de “estratos do tempo”. Daí a relevância de recuperar a história das lutas das mulheres através das chamadas ondas do(s) feminismo(s), do processo de teorização das relações de gênero e das masculinidades, bem como da adoção de uma perspectiva feminista para refletir acerca da violência de gênero através de artefatos culturais como os filmes.

Por fim, ressalto que, embora os Estados nacionais argentino e brasileiro tenham procurado se adequar às Convenções Internacionais em matéria de leis para prevenção, punição e erradicação de diversas formas de violência contra mulheres (de diferentes idades), essa adequação é, em grande medida, decorrente das pressões dos movimentos feministas e de mulheres (tanto quanto as próprias convenções), sobretudo pela persistência da violência de gênero. Entretanto, a simples implementação de leis ainda não foi capaz de minimizar um problema que é considerado pelo Diretor Geral da OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus, endêmico em todos os países e culturas.

A violência contra mulheres no Brasil, Argentina e demais países latino-americanos, tem raízes na cultura machista, ainda muita arraigada, cujas premissas principais são os sentimentos de superioridade e posse de homens sobre mulheres, sentimentos esses que lhes permitem fazer afirmações do tipo “se ela não for minha, não será de mais ninguém”, muito comuns entre os homens que ameaçam ou concretizam um ato de feminicídio. Embora as leis implementadas até aqui tenham desempenhado um papel relevante, tanto para dar mais visibilidade ao tema como para tentar prevenir novos casos, além de possibilitar a aplicação de penas mais severas aos agressores e servir de bússola para o desenvolvimento de políticas públicas, a violência de gênero ainda continua sendo praticada em larga escala.

A cultura sexista e machista, como parte do imaginário de uma sociedade, muda de forma muito mais lenta que a necessidade de superá-la. Porém, compreender a forma como essa cultura opera – e as ficções cinematográficas favorecem essa compreensão – pode contribuir para que transformações possam ocorrer de forma mais efetiva. Por outro lado, lançar um olhar para os acontecimentos recentes na Argentina e no Brasil e as transformações que ocorreram nas duas últimas décadas decorrentes das lutas feministas nos dois países, os quais significaram passos importantes para a modificação desse cenário, favorece uma análise mais atenta das fontes fílmicas enquanto produtos culturais contextualizados nessas sociedades.

CAPÍTULO 2

RELAÇÃO CINEMA, HISTÓRIA E GÊNERO(S) – FONTES E METODOLOGIA

Desde o seu surgimento, nos últimos anos do século XIX, o cinema, através de seus variados gêneros, serviu para diversas finalidades. Os filmes, como outros produtos culturais, não são neutros. Os governos sabem disso e, em geral, adotam políticas numa direção ou outra. Nesse sentido, os Estados Unidos têm em Hollywood umas das indústrias mais estratégicas de seu governo. Além dos produtos diretamente relacionados com a produção fílmica, fomenta, através de sua política cultural, uma série de outras indústrias, com destaque para a dos jogos eletrônicos e das armas, uma das mais terríveis, sem dúvidas, porém a mais lucrativa e estratégica para o país. Em alguma medida, o imaginário em torno desse país como ícone da democracia, terra das liberdades e possibilidades, dentre tantas outras representações, é resultante da hegemonia que o cinema estadunidense assumiu em boa parte do planeta.

O cinema nos países latino-americanos, por outro lado, ao menos nos países onde chegou a se desenvolver uma indústria cinematográfica, teve a sua história marcada por altos e baixos, intercalando fases de relativo êxito com períodos de declínio e quase desaparecimento. Sem políticas públicas de estado, dependendo tão somente da boa vontade de (uns poucos) governos, foram sufocadas pelo sistema de produção e distribuição do cinema estadunidense que se impôs de forma hegemônica e incontestável desde o fim da Segunda Guerra, às cinematografias locais.

A importância do cinema pode ser constatada pelo exemplo de Hollywood, mas também em casos nos quais a situação é quase oposta e a produção cinematográfica é vista como uma ameaça para o país, como ocorre no Brasil atualmente. Nos últimos anos, particularmente depois da chegada de um governo de ultradireita ao poder, houve uma ação deliberada no sentido de desmontar políticas cinematográficas duramente construídas desde o período da Retomada do cinema brasileiro¹³¹. Esse importante setor da cultura brasileira passou a ser tratado como inimigo do governo J. Bolsonaro (2019-2022), fato que pode ser constatado através de diversas declarações feitas pelo presidente e por outros funcionários do governo, supostamente ligados ao setor cultural. Ações como os protestos realizados pela equipe de

¹³¹ Algumas dessas medidas foram, dentre outras, a extinção do Ministério da Cultura, o corte de patrocínios da Petrobrás e o retorno da censura, ainda que disfarçada. Ver <https://www.cineset.com.br/os-10-maiores-ataques-do-governo-bolsonaro-ao-cinema-do-brasil-em-2019/>. Acesso em: 09 fev. 2022.

produção do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça, 2016) durante a premiação no Festival de Cannes daquele ano, denunciando explicitamente para o mundo o golpe jurídico-midiático-parlamentar que estava em curso no Brasil entre 2015-2016, do qual o principal beneficiário veio a ser eleito em 2018, e, principalmente, as sessões lotadas do filme *Bacurau* (2019), do mesmo diretor, as quais chegavam ao fim com efusivos coros “Fora Bolsonaro”, ajudam a entender a sanha pelo desmonte. Com isso, quero ressaltar a importância e o valor das obras cinematográficas para um país. Os filmes são produzidos no interior de sociedades que são complexas e são realizados por grupos diversos de pessoas, refletindo, naturalmente as diferenças e divergências que caracterizam essas coletividades.

Mas a recente hostilidade – ou, pelo menos, a sensação de incômodo – por parte de determinados setores da sociedade brasileira com o cinema enquanto forma de manifestação cultural e de denúncia social começou ainda em 2015, com o sucesso de *Que horas ela volta?* (Anna Muylaerte). Neste filme, a diretora expõe um mal-estar que era sentido, mas nem sempre verbalizado: o desconforto das camadas sociais médias brancas diante da ascensão de grupos anteriormente identificados como pertencentes às camadas D e E, portanto, um problema de classe que, ademais, foi interseccionado por questões de gênero, cor de pele e região de origem. A *menina* Jéssica (Camila Márdila), nordestina, parda, filha de Val (Regina Casé), empregada doméstica, ocupa, como resultado de políticas públicas e do esforço pessoal, um lugar que se considerava “naturalmente” destinado ao *menino* Fabinho (Michel Joelsas), sudestino, branco, de classe média alta, filho da patroa de Val. São exatamente os grupos conservadores insatisfeitos com as transformações sociais mostradas através da janela “cinema” que, agora no topo do poder, tratam não só de destruir as conquistas sociais como impedir que o cinema, como outras formas de expressão artística, exponha e problematize os problemas da sociedade.

Trago esses eventos da história recente do Brasil para salientar a importância que o cinema tem ou pode ter quando leva para as telas determinados temas. Com isso, quero ressaltar o valor das obras cinematográficas para a um país. Os filmes são produzidos no interior de sociedades que são complexas e são realizados por grupos diversos de pessoas, refletindo, naturalmente as diferenças e divergências que caracterizam essas coletividades e propiciando elementos para pensar criticamente essas sociedades.

Por trás de cada filme estão em jogo diversas forças e interesses, é fato. E dentre os interesses, certamente está o comercial, caracterizado pelo retorno financeiro e a projeção nacional ou internacional de seus/suas realizadores/as. Daí decorre, muitas vezes, o favorecimento de certos temas em detrimento de outros, considerados menos digeríveis para os telespectadores, logo, de retorno mais incerto, ainda que as “fórmulas” às vezes falhem e

grandes apostas resultem em fracasso ao passo que filmes sem pretensão possam alcançar sucesso. Percorrer brevemente a história do cinema nos permite pontuar algumas questões importantes e situar as cinematografias que produziram os filmes usados como fontes nesta pesquisa.

2.1 Breve panorama da história do cinema na América Latina

A invenção do cinema ocorreu na França, no apagar das luzes do século XIX e rapidamente se espalhou por diversos países, mundo afora. As primeiras imagens foram projetadas pelos irmãos Lumière, em Paris¹³². Tratava-se de algumas tomadas feitas de cenas cotidianas, como a saída de trabalhadores de uma fábrica em Lyon ou a chegada de um trem numa estação. A invenção foi possível a partir da dinamização de um invento mais antigo, a captura de imagens estáticas, a fotografia. O cinema surge como a captura e projeção de uma sucessão de diversas fotos por segundo, gerando a ilusão da imagem-movimento que caracteriza o cinema.

As primeiras imagens foram exibidas no Brasil e na Argentina em 1896, no Rio de Janeiro e Buenos Aires, respectivamente, um ano após a descoberta do cinematógrafo. Sua “vocação” inicial para captar imagens “reais”, tanto do cotidiano como de eventos de caráter extraordinário, fez do cinema um importante meio de registro de informações¹³³ e com isso pretendia-se que constituísse um arquivo privilegiado de fontes para a história. O cinema serviu, sobretudo ao longo da primeira metade do século passado, em diversas partes do mundo, como um dos principais meios de entretenimento, sobretudo para as camadas da população menos cultas e favorecidas. Após a Segunda Guerra e, principalmente, depois da concorrência representada pelo advento da TV, o cinema sofreu algumas mudanças. Em oposição ao chamado cinema de massa, feito com objetivos meramente comerciais, surgiram algumas inovações, dentre elas o chamado cinema de arte (BERNARDET, 2017).

Algum tempo depois, pela variedade de gênero e estilos, o cinema passou a contemplar o gosto dos mais diversos setores¹³⁴. O cinema foi importante também para disseminação de

¹³² O invento foi patenteado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, em 1895, mas antes deles outras tentativas bem sucedidas já tinham sido realizadas (MORIN, 1970).

¹³³ Era comum, durante as primeiras décadas da história do cinema, os filmes serem antecidos por cinejornais, através dos quais se projetavam documentários jornalísticos de curta duração, com informações relativas aos principais acontecimentos da semana, geralmente centrados em atividades de políticos da época.

¹³⁴ Nas últimas décadas ocorreram muitas mudanças, as quais foram muito bem documentadas e analisadas por Canclini (2005). O cinema, enquanto espaço de projeção dos filmes, está quase restrito a setores mais prestigiados,

valores, tanto políticos como socioculturais. Durante as primeiras décadas do século passado, enquanto o cinema buscava desenvolver uma linguagem própria, tanto as sociedades capitalistas (EUA e parte da Europa ocidental) quanto as socialistas (URSS) e os movimentos fascistas (sobretudo na Alemanha) se utilizaram desse meio como arma política em defesa de seus respectivos regimes políticos, econômicos e sociais (FERRO, 1992). Serviu ainda como veículo para a construção de identidades em países latino-americanos na primeira metade do século passado (TUÑÓN, 1998; SCHVARZMAN, 2004).

Por meio de variados gêneros cinematográficos¹³⁵ foram construídas imagens de diversas sociedades e estilos de vida, cujo exemplo mais exitoso é, provavelmente, o estadunidense. Através do desenvolvimento de uma verdadeira indústria cinematográfica – Hollywood –, os Estados Unidos conseguiram, logo após a Primeira Guerra Mundial, desbancar o cinema europeu em diversos países, servindo como principal concorrente para as cinematografias nascentes, dentre as quais a brasileira, “exportando” seus valores sociais¹³⁶ e alcançando hegemonia dentro da cultura cinematográfica ocidental¹³⁷.

2.1.1 A influência do cinema dos EUA nos países da América Latina

O paradigma de cinema que serviu de influência para as cinematografias latino-americanas, particularmente a brasileira e a argentina, ao menos desde os anos 1920, foi o estadunidense. Através de gêneros cinematográficos como o *drama*, os Estados Unidos desenvolveram e exportaram aquilo que se denominou *american way of life*, ou seja, um estilo

o que não significa que a população de modo geral não encontre formas alternativas de ver filmes. Desde 2020, por conta da pandemia do COVID-19, quase todas as salas de cinema foram fechadas.

¹³⁵ Provenientes da teoria literária, os gêneros cinematográficos se originaram a partir do cinema de Hollywood, segundo Baptista (1998.). Há um número bastante elevado de gêneros cinematográficos, os quais buscam fornecer ao telespectador elementos que permitam-no formar uma ideia mais ou menos precisa do tipo de filme que irão ver. A classificação, todavia, não é rígida e um filme pode ser enquadrado em mais de um gênero.

¹³⁶ Bernardet (2017) chama a atenção para o fato do cinema ter sido a primeira arte que permitiu sua reprodução ou reproduzibilidade, para usar a expressão de Benjamim (2012), através da realização de cópias, em caráter quase ilimitado, as quais podiam ser vendidas em outros países por preços mais baixos depois de já ter garantido seus lucros no país de origem. Foi o que aconteceu inicialmente com o cinema europeu, cujo mercado interno já era grande e próspero, permitindo sua expansão para o mercado latino-americano. Depois da Primeira Guerra, os Estados Unidos passam a ocupar esse lugar, representando forte concorrência com países da América Latina, entre eles o Brasil, impedindo, ou ao menos dificultando, o florescimento das cinematografias locais.

¹³⁷ As únicas cinematografias a competir com Hollywood em número de produções anuais são as da Nigéria, conhecida como Nollywood, e da Índia, chamada de Bollywood. Em verdade, essas duas indústrias produzem, individualmente, mais filmes do que a estadunidense, no entanto, embora esta última tenha um alcance mundial e maneja orçamentos muito elevados, as primeiras estão mais restritas ao país/continente. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/12/10/interna_diversao_arte.646591/industria-incessante-bollywood-na-india-produz-em-alta-velocidade.shtml; <http://revistadeci.nema.com.br/2017/06/mostra-apresenta-producoes-recentes-da-india/>; e <https://super.abril.com.br/cultura/luzes-cameras-nigeria/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

de vida criado a partir do modelo estadunidense de família classe média “perfeita”, representada por um casal heterossexual branco, com (quase sempre) dois filhos, uma casa com jardim e dois carros, um para o marido “trabalhador” e outro para a mulher “dona de casa” levar os filhos ao colégio e ir ao supermercado, estilo exportado como forma de incentivar os valores morais e o consumismo típico das sociedades capitalistas desenvolvidas. O *western*, por sua vez, foi o gênero responsável pelo desenvolvimento de um modelo de hombridade ou um padrão de masculinidade, o macho valentão do “velho oeste”, desbravador e conquistador de terras e de mulheres. Também foi responsável por criar estereótipos sobre os vários imigrantes não brancos que compuseram aquela sociedade principalmente ao longo do século XX, como o *macho latino*, cujo modelo de alteridade é projetado especialmente sobre o seu *outro* geograficamente mais próximo, o mexicano (mas extensivo aos demais latino-americanos) que, juntamente com os povos originários, foram os grandes vilões nos filmes de faroeste.

Hollywood é a maior indústria cinematográfica das Américas e principal exportadora de produtos culturais audiovisuais para América Latina e outras regiões do planeta. Através de seu *star system* formaram-se modelos de masculinidade e feminilidade, os quais, em alguma medida, penetraram a cultura dos países latino-americanos e influenciaram, geração após geração, as formas de ver e interpretar o mundo. Foi também a partir dessa cinematografia que muitas das principais teorias de cinema se desenvolveram, inclusive as feministas, a exemplo da teoria do “Prazer visual”, de Laura Mulvey (1989 [1975]) e da “Tecnologia de gênero”, de Teresa de Lauretis (2019 [1987]) sobre as quais voltarei a falar mais adiante.

A hegemonia do cinema dos Estados Unidos na América Latina, lograda após a Primeira Guerra, depois de ocupar os espaços que até então eram privilégio do cinema europeu (BERNARDET, 2017), só foi ligeiramente ameaçada entre as décadas de 1940 e 1950, período conhecido como *época de ouro* do cinema mexicano (1939-1952). Durante esse período, os melodramas mexicanos circularam pelos demais países latino-americanos, sobretudo os hispanofalantes¹³⁸, inspirando o que Oroz (1999) chamou de “cinema de lágrimas da América Latina” no subtítulo de sua obra. A concorrência maior, dos Estados Unidos, diminuiu consideravelmente quando esse país se envolveu diretamente no conflito e se viu com sua produção cinematográfica comprometida. Além disso, o fato dos mexicanos serem vistos como aliados não só facilitou a aquisição das escassas matérias primas para a realização das películas como favoreceu a oferta de orientações técnicas de estadunidenses. Também caiu a produção europeia, já que os países com cinematografias mais importantes estavam em plena guerra,

¹³⁸ Embora alguns melodramas mexicanos e argentinos tenham chegado ao Brasil, a língua certamente constituiu uma barreira, se comparado com os demais países, que consumiram avidamente principalmente os mexicanos.

favorecendo, assim, a indústria mexicana, que não só produzia para o “consumo” interno como também exportava sua filmografia para toda América Latina¹³⁹ e, inclusive, para os Estados Unidos (GARCÍA RIERA, 1972).

O caso do México provavelmente foi o processo de industrialização mais bem sucedido entre os países latino-americanos, a ponto de ultrapassar a Argentina, que ocupava então o posto de maior produtora de cinema de fala hispânica, já que a Espanha também atravessava um período de guerra (GARCÍA RIERA, 1972). Gêneros como a *comédia ranchera*, responsável pela popularização da figura do *charro*¹⁴⁰ – o personagem que representava a antítese dos vilões mexicanos dos filmes do faroeste estadunidense – e o *melodrama*, se desenvolveram na cinematografia mexicana da época de ouro. O gênero melodramático se expandiu para outros mercados latino-americanos e influenciou cinematografias também florescentes, como a argentina e, em menor medida, pela questão linguística, a brasileira, temporariamente menos impactadas pela forte concorrência dos Estados Unidos. Através dos melodramas latino-americanos, o cinema também serviu como educador sentimental das mulheres dentro dos padrões da moral judaico-cristã (OROZ, 1999) e sugeriu a imagem ideal destas nas relações sociais e conjugais (TUÑÓN, 1998) num período em que a população do campo afluía em grande número para as cidades.

Não por acaso, o fim da *época de ouro* mexicana coincide com o pleno restabelecimento da indústria estadunidense, poucos anos depois da Segunda Guerra. A partir de então, a indústria de Hollywood voltou a ser a principal força limitadora das atividades cinematográficas em toda a região. Dominando os circuitos de produção, distribuição e exibição, os quais caracterizam a indústria cinematográfica, esse país sufocou os projetos de indústrias dos países latino-americanos, impôs sua hegemonia e Hollywood se tornou sinônimo da própria noção de cinema, conforme observou Canclini (2005). Em termos de paradigma de linguagem, o único momento de tentativa de ruptura com o modelo estadunidense foi entre os anos 1960 e 1970, quando se buscou criar uma nova estrutura narrativa com o Cinema Novo do Brasil e o Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) nos países hispânicos, período no qual uma ideia de cinema latino-americano ganhou um significado maior do que a simples soma das produções nacionais de cada país.

¹³⁹ Acerca dessa influência, Boscán assim resume o pensamento de Antonio Soto: “El cine mexicano alternaba con el cine de procedencia argentina, española y el estadounidense. Pero era México con sus melodramas; (*sic*) musicales y comedias el país que dictaba la pauta sobre los gustos de la colectividad marabina [de Maracaibo, Venezuela]. Toda una serie de valores, emociones y sentimientos fueron plasmados por los artistas mexicanos marcando una huella indeleble en el gusto y la forma de ser de nuestros abuelos y padres”. (SOTO, 2004. Resenha de BOSCÁN, 2005).

¹⁴⁰ Acerca de desse gênero cinematográfico, ver, dentre outras referências, o artigo de Díaz López (1999).

2.1.2 Da “invenção” do cinema latino-americano às novas cinematografias da Argentina e do Brasil

As primeiras décadas do século XX correspondem à fase de desenvolvimento da linguagem cinematográfica, mas também coincidem com grandes mudanças políticas, econômicas e sociais que estavam em curso na América Latina (colapso das oligarquias, principalmente na Argentina e Brasil, revolução no México, ascensão dos chamados governos populistas, processo de industrialização de alguns centros urbanos, etc.), com a mobilização de grandes contingentes populacionais do campo para cidades como Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Cidade do México, entre outras que se tornaram metrópoles da região na atualidade. Importante observar que, nesse período, os governos locais estavam envidando esforços no sentido de desenvolver os sentimentos de nacionalidade nos respectivos países, processos que só ocorreram de forma mais sistematizada muito depois da formação dos Estados Nacionais (MARTIN-BARBERO, 2003). Nesse sentido, o cinema, mais que a literatura e o rádio, serviu como principal veículo para esse fim. Formar identidades nacionais também significava “forjar” modelos de masculinidades, feminilidades e famílias pautadas na heteronormatividade, enfim, inventar um tipo de sociedade que se desejava representativa dessas nações.

Contudo, não se pode falar, nesse período, de um “cinema latino-americano”, talvez nem mesmo nacional, para os países desta região. O que temos em cada uma das nascentes nações são experiências individuais de alguns cineastas, denominadas “Ciclos Regionais” no Brasil e tentativas de desenvolver indústrias, nos moldes da que se criou em Los Angeles, nos Estados Unidos. Assim, com o propósito de desenvolver a cinematografia no Brasil, surgiram algumas produtoras, dentre as quais merecem destaque a Cinédia¹⁴¹, a Atlântida¹⁴² e a Vera Cruz¹⁴³, cujas histórias variaram tanto no que se refere à longevidade quanto ao sucesso.

Algumas companhias realizavam o processo desde a produção até a distribuição e exibição. Uma das maiores dificuldades encontradas pelas produções nacionais, inclusive dos demais países latino-americanos, já naquele momento, era encontrar distribuidoras e salas para

¹⁴¹ Fundada em 1930 por Ademar Gonzaga, a produtora e estúdio Cinédia produziu quase 700 obras de diversos formatos e tamanhos ao longo de 21 anos. Dentre as várias obras de destaque, *O ébrio* (1946) permaneceu em cartaz por 35 anos e alcançou 8 milhões de espectadores no lançamento original. A Cinédia lançou e consagrou vários artistas, a exemplo de Carmen Miranda, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Procópio Ferreira e Oscarito, entre tantos/as outros/as. Ver <http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>

¹⁴² Foi fundada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. A partir de 1947, a companhia consolidou suas comédias populares e teve na chanchada sua marca registrada. Encerrou suas atividades em 1962, com 66 filmes produzidos. Ver http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp

¹⁴³ A companhia fundada por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho teve suas atividades iniciadas em 1949 e finalizadas em 1954, com um total de 22 filmes de longa-metragem produzidos. Ver <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v56n3/a25v56n3.pdf>

exibição de seus filmes, processos que geralmente eram dominados por empresas estrangeiras. A não participação nesses dois últimos processos poderia ser fatal para uma produtora. O caso da Vera Cruz é ilustrativo. Seu filme de maior sucesso foi *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), o qual alcançou projeção internacional, foi premiado em *Cannes* e distribuído em vários países¹⁴⁴, gerando lucro de milhões de dólares. Entretanto, como a distribuição e exibição eram realizadas por outras empresas, a produtora não participou dos lucros decorrentes das diversas projeções realizadas mundo afora, ao longo da década. No caso de *O Cangaceiro*, o retorno financeiro sequer cobriu os gastos de produção, o que a levou à falência no ano seguinte¹⁴⁵.

No que se refere às iniciativas individuais, merece destaque o diretor mineiro Humberto Mauro, do Ciclo de Cataguases, um dos pioneiros e o mais longo entre os cineastas brasileiros, cuja obra já apresentava desde meados dos anos 1920 a preocupação no sentido de “mostrar o Brasil aos brasileiros”, a exemplo do que faziam os estadunidenses, representando uma das primeiras e mais importantes referências na construção de nossa identidade através do cinema. Uma das características principais de suas obras é a apresentação da transição de um Brasil rural para o urbano, enfatizando o processo de modernização das cidades e a transformação dos costumes (SCHVARZMAN, 2004; SANTOS, 2015). Mauro provavelmente foi um dos pioneiros (senão “o” pioneiro) ao abordar a violência contra mulheres no cinema brasileiro. *Ganga Bruta* (1933), filme já realizado pela produtora de Ademar Gonzaga, na fase de transição do cinema silencioso ao falado, tem início com o assassinato da esposa pelo marido na noite de núpcias¹⁴⁶.

A partir de 1930, Mauro passou a dirigir filmes produzidos pela Cinédia¹⁴⁷ e, posteriormente, durante o Estado Novo, trabalhou à frente do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, órgão estatal cujos filmes “se dirigiam à formação do povo brasileiro, colocando-o em contato com situações e personagens capazes de moldar sua conduta social”, além de ter “como objetivo aproximar as grandes cidades e a população do interior, pois as distâncias eram consideradas obstáculos para o desenvolvimento do país”. (BARRENHA, 2015, p. 463).

¹⁴⁴ De acordo com a base de dados do IMDb, o filme foi lançado em quinze países, curiosamente, nenhum deles é latino-americano.

¹⁴⁵ <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v56n3/a25v56n3.pdf>

¹⁴⁶ Neste filme, o engenheiro Marcos (Durval Bellini) mata sua esposa na noite de núpcias, ao descobrir que ela não era mais virgem. Absolvido, vai trabalhar numa pequena cidade, onde se apaixona por outra mulher.

¹⁴⁷ Em 1930, Humberto Mauro foi trabalhar com Gonzaga, associação que durou até 1933, quando Mauro foi desvinculado da companhia. Através dessa parceria, os filmes de dirigidos por Humberto Mauro passam a ter características diferentes, conforme analisa Schwarzman (2004).

A tentativa de desenvolver uma indústria cinematográfica argentina, a partir de 1931, também enfrentou problemas: a dificuldade de acesso à matéria prima¹⁴⁸, a concorrência dos filmes mexicanos, durante sua época de ouro, e dos estadunidenses, até o início da guerra e posteriormente a ela. Ainda assim, surgiram importantes empresas produtoras, a exemplo da Lumiton¹⁴⁹ e da Argentina Sono Film¹⁵⁰, esta última produzindo e distribuindo um número significativo de filmes dentro e fora da Argentina. Esse país, por sua vez, buscou construir sua identidade através da história de seus próceres, na integração dos imigrantes, mas também da classe trabalhadora. As guerras de independência e de fronteiras inspiraram muitas obras fundacionais desse país, ressaltando de diferentes maneiras e em momentos diferentes, a valentia dos homens nelas envolvidos.

A competição representada pelos Estados Unidos, como potência hegemônica depois da Segunda Guerra, tornou-se cada vez mais feroz e a saída para um grupo de cineastas argentinos foi a busca por um “tercer cine”¹⁵¹, ou seja, uma terceira possibilidade de produção cinematográfica que não fossem as produções industriais, as quais seguiam o modelo hollywoodiano, nem o chamado cinema de autor. Um terceiro cinema que fosse comprometido com a realidade político-social do continente, que fosse descolonizado. Os “Novos Cinemas” da década de 1960, de fato, tinham uma preocupação grande em denunciar os aspectos do subdesenvolvimento e da violência estrutural dos países e de propor uma forma de fazer cinema de “liberación”.

Ainda que cinematografias como a mexicana e a argentina tenham circulado nos países de fala hispânica e, em menor número, no Brasil, e os filmes brasileiros, eventualmente, tenham sido distribuídos nesses países durante a primeira metade do século XX, como mencionei acima, a ideia de um cinema latino-americano, no sentido amplo do termo, só foi aparecer a partir da década de 1960, com os movimentos chamados *Nuevo Cine* (países hispânicos) e *Cinema Novo* (Brasil). Nesse sentido, merece destacar a relevância do neorrealismo italiano, importante movimento europeu do pós-guerra, como inspirador de um cinema a ser realizado com menos recursos, mais “voltado para a questão social e os oprimidos e capaz de fazer a

¹⁴⁸ Diferente do que ocorreu com o México, visto como aliado na Guerra e, portanto, tendo seu acesso às matérias primas facilitado, a Argentina era vista com muita desconfiança e não tinha as mesmas vantagens.

¹⁴⁹ Primeira produtora de cinema da Argentina, foi a criada em 1931, na localidade de Munro, zona industrial da Grande Buenos Aires, e encerrou suas atividades em 1952. Produziu, durante esse período, um total de 98 filmes e hoje abriga o Museu do Cinema Lumiton. Ver <https://ar.linkedin.com/company/lumiton-usina-audiovisual>

¹⁵⁰ A produtora foi fundada em 1933 por Ángel Mentasti, em Buenos Aires. Apostando desde o princípio em filmes com números musicais, alcançou sucesso desde o seu primeiro filme, *Tango!* (1933). A produtora também realizou a distribuição de filmes estrangeiros, principalmente espanhóis, o que facilitou o lançamento de seus filmes tanto na Espanha como em outros países latino-americanos. Ver Sá Neto (2015).

¹⁵¹ Ver Avellar (1995).

crítica desse sistema social”, conforme Bernardet (2017, posição 51), e da Revolução Cubana (1959) como fator de aglutinação em torno de algumas ideias. A criação de uma escola de cinema em Cuba no pós-revolução foi fundamental para o intercâmbio de diretores de diversos países e contribuiu para fomentar, também no campo cinematográfico, um sentimento anti-imperialista no que se refere à produção e ao consumo, materializado nos diferentes manifestos publicados por diretores como Glauber Rocha¹⁵², Octavio Getino, Fernando Solanas¹⁵³ e Julio García Espinosa¹⁵⁴.

As décadas de 1960 e 1970 foram, até então, os momentos de maior fluxo de informações e ideias entre cineastas latino-americanos. Houve também um intenso trânsito de pessoas, decorrente, principalmente, dos golpes militares que sucessivamente aconteciam, sobretudo no cone sul. Esses fluxos, migratórios e informacionais, constituíram novas paisagens e proporcionaram um trabalho de imaginação (APPADURAI, 2001) que marcou os cineastas dessa geração¹⁵⁵. E por “cineastas”, nesse momento, deve-se entender realizadores homens, já que as mulheres constituíam raras exceções¹⁵⁶. Embora a década de 1970 registre a emergência dos movimentos feministas da segunda onda, os reflexos desse movimento tardam a reverberar nas produções cinematográficas latino-americanas¹⁵⁷.

Neste período, estabeleceu-se uma “ponte clandestina” (AVELLAR, 1995) entre vários países que, certamente, conferiu certa identidade ao *Nuevo Cine Latinoamericano*¹⁵⁸. O NCL representou a possibilidade do estabelecimento de uma terceira via para o cinema da região, um cinema revolucionário, que fosse uma alternativa entre o cinema industrial representado por Hollywood ou as incipientes indústrias locais e um cinema de autor nos moldes “burgueses” (DEL VALLE DÁVILA, 2013) que incluía o projeto cinemanovista brasileira. A proposta

¹⁵² Uma Estética da Fome (1965).

¹⁵³ Hacia un tercer cine (1969).

¹⁵⁴ Por un cine imperfecto (1969).

¹⁵⁵ A primeira edição da obra de Appadurai, na qual ele formula o conceito de paisagens (etnopaisagens, mediopaisagens, tecnopaisagens, financiapaisagens e ideopaisagens), foi publicada em 1996, portanto, pode parecer anacrônico usá-lo para eventos históricos anteriores. Contudo, utilizo-o aqui de forma consciente, já que o próprio autor recorre aos “fluxos globais” que ocorrem há décadas para formular seu conceito.

¹⁵⁶ No Brasil, Helena Solberg é a única cineasta reconhecida no movimento *Cinema Novo*. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/>. Acesso em: 20 mai. 2020.

¹⁵⁷ Na Argentina, Maria Luisa Bemberg é a maior referência no que se refere às cineastas feministas, escrevendo roteiros de longa-metragem desde os anos 1970 e dirigindo obras de vulto a partir da década de 1980, como foi mencionado anteriormente.

¹⁵⁸ Esse período marcou a tentativa de ruptura do cinema da América Latina com a estética hollywoodiana. Nesse sentido, o filme *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) é paradigmático. Com 3h20min de duração, está dividido em 3 três partes (1. “Neocolonialismo y violencia”; 2. “Acto para la liberación” [subdividido em dois momentos: “Crónica del peronismo (1945-1955)” e “Crónica de la resistencia (1955-1966)”] e 3. “Violencia y liberación”). A proposta estética de Solanas visava a “descolonização do gosto”, fundamental para o estabelecimento de um “tercer cine” ou um “cine imperfecto”, um “cine junto al pueblo”, conforme os diversos manifestos lançados na época. Ver AVELLAR (1995).

dessas novas cinematografias era refletir acerca de sociedades extremamente desiguais, com elevados níveis de violência social e política, reflexão que deveria se converter em arma de transformação da realidade dessas sociedades. O movimento, no entanto, constituía uma alternativa de cinema que coexistia com as demais formas de produção, sem alcançar em nenhum momento uma posição majoritária entre as realizações de cada país.

Nas décadas de 1970 e 1980, o cinema latino-americano atravessou uma fase difícil, especialmente naqueles países que enfrentaram períodos de ditaduras, com transformações que tiveram suas idiossincrasias em cada um. O Brasil produziu o chamado Cinema Marginal e desenvolveu o subgênero da *Pornochanchada*, esta última responsável por garantir a frequência do público nos cinemas, sobretudo o público masculino. Existem diversos trabalhos sobre essa fase do cinema brasileiro e este não é o meu foco, mas é importante salientar que este subgênero se popularizou muito em função da exploração da nudez do corpo feminino e do sexo explícito, não raro em situações consideradas degradantes para elas. Ambos os gêneros são caracterizados pelas produções de baixo custo e qualidade técnica. Mas é importante destacar que algumas obras consideradas mais relevantes na cinematografia brasileira, de cunho político-social, foram realizadas nesse período¹⁵⁹.

Na Argentina, o período posterior à experiência do *Nuevo Cine* da década de 1960 correspondeu a uma fase do cinema que alternava, “sem seguir uma cronologia muito linear ou regular, etapas de radicalização, recuo, resistência e rearticulação” (LUSNICH, 2011, p. 34)¹⁶⁰, de acordo com o momento das produções. Também teve sua faceta *underground*, mas esta não chegou a alcançar a mesma popularidade do caso brasileiro. O cinema argentino foi fortemente marcado pelo período da ditadura militar, que forçou o exílio de muitos cineastas e alguns recuos na produção. Posteriormente, o tema rendeu filmes de qualidade reconhecida, nacional e internacionalmente, como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), ganhador do primeiro Oscar de melhor filme estrangeiro para o país. Mas a indústria cinematográfica deste país também foi abalada nesse período.

¹⁵⁹ Menciono, dentre outros filmes, os premiados *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980), *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), *Memórias do cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) e *A hora da estrela* (Suzana do Amaral, 1985).

¹⁶⁰ A autora se refere ao chamado “cine político y social” no período compreendido entre 1969 e 2009. No original: “sin seguir una cronología sumamente lineal o regular, etapas de radicalización, repliegue, resistencia y rearticulación”.

2.1.2.1 Cinemas argentino e brasileiro: do ressurgimento ao século XXI

Foi somente a partir na década de 1990, com o estabelecimento de políticas de estado, que os diversos países foram, sucessivamente, fazendo renascer das cinzas suas cinematografias, suas novas versões de um “Novo Cinema” dos anos 1990¹⁶¹. Diferente do primeiro movimento da década de 1960, no entanto, este último não constitui uma proposta de diálogo entre os países do continente que estão às margens do cinema hegemônico. Nem mesmo é considerado um “movimento” por algumas cinematografias locais¹⁶². Cada país passou por um processo distinto de renovação de seu fazer cinematográfico e apresentou características diversas, de acordo com suas realidades históricas.

Um dos pontos em comum entre essas novas cinematografias foi justamente a falta de uma tendência ou diretriz definida. Assim, o cinema argentino rompeu com a estética que prevaleceu nas décadas anteriores e introduziu uma linguagem que refletia a crise financeira iniciada nos anos 1990, abordando temas como o desemprego, a decadência econômica e a violência urbana de maneira realista e o cinema da *Retomada*, assim como o *Nuevo Cine Mexicano*, notabilizaram-se pela diversidade de gêneros e estilos em seus respectivos momentos de ressurgimento¹⁶³, com destaque, também, para o tema da violência urbana.

O revigoramento das cinematografias argentina e brasileira a partir de meados da década de 1990 ocorreu no contexto de países profundamente marcados por crises e instabilidades econômicas, políticas e sociais, especialmente a Argentina, país que vinha de uma sucessão de vicissitudes, com a consequente troca de governos na virada do século. Em 2001, uma onda de protestos descrita como a crise “que reuniu uma brutal retração econômica, uma onda de descrédito generalizado na política e um colapso moral e institucional num país que sempre se considerara o líder da América Latina” (*El País*, 2013), varreu a Argentina. Diante desse cenário, medidas econômicas foram tomadas pelo então Ministro da Economia, Domingo Cavallo, como a declaração de moratória, consequentemente, a suspensão total do pagamento das elevadas dívidas do país, e a decretação do *corralito* financeiro, o qual “limitou os saques bancários dos argentinos a 250 pesos por semana” (Revista do IPEA, 2007)¹⁶⁴.

¹⁶¹ Ao longo da década de 1990, em diferentes momentos e por caminhos distintos, três das principais cinematografias latino-americanas (mexicana, brasileira e argentina) passaram por um processo de revitalização após anos de penúria, principalmente nos anos 1980, chamada de “década perdida” para a América Latina. A esse processo chamou-se “Cinema da Retomada” no Brasil e “Nuevo Cine” na Argentina e no México, com o prefixo “Novo” voltando a fazer parte das denominações.

¹⁶² Ver Amatriain (2009).

¹⁶³ Sobre essa questão, ver Amatriain (2009) para o caso argentino e Marson (2006) para o caso brasileiro.

¹⁶⁴ Ver https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/13/internacional/1481655800_716012.html; e

A crise econômica que já assolava o país desde a década anterior serviu de mote para a inovação da linguagem cinematográfica e de uma estética que rompeu com o modelo anterior inaugurando uma nova forma de fazer cinema. *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano; Bruno Stagnaro, 1998), obra que abordava a violência e delinquência urbanas intensificadas com a crise econômica do país, foi o filme que marcou essa ruptura. A linguagem crua, com toques de realismo, consequência direta da falta de recursos financeiros, foi o diferencial desse cinema, que passou a ser chamado de *Nuevo Cine Argentino* (AMATRIAIN, 2009).

Já a retomada do cinema brasileiro ocorreu em meados da década de 1990, depois de ter praticamente colapsado com a desastrosa política econômica do governo Collor¹⁶⁵, chegando à triste marca de três produções lançadas no ano de 1992, depois de extinguir toda a estrutura que dava suporte e sustentação à produção e distribuição de filmes no Brasil, com destaque para a extinção da Embrafilme. A crise da produção cinematográfica brasileira ocorreu, portanto, em meio ao colapso político e econômico do país e no momento em que o governo procurava uma mudança de rumo, aderindo ao discurso neoliberal que acabava de ser delineado através do chamado Consenso de Washington. De acordo com Marson,

A concepção política adotada por Collor tratou a cultura como um “problema de mercado”, eximindo o Estado de qualquer responsabilidade. Isso significa dizer que a produção cultural passou a ser vista como qualquer outra área produtiva, que deve se sustentar sozinha através de sua inserção no mercado. A partir das medidas adotadas por esta nova postura política – ou melhor dizendo, a partir da ausência de medidas adotadas – toda a produção cultural foi afetada. No caso específico do cinema, que tinha um vínculo muito forte com o Estado desde a criação da Embrafilme, a saída de cena do governo federal foi um abalo muito forte, considerada por cineastas e pesquisadores a morte do cinema brasileiro (MARSON, 2012, p. 17-18).

Nesse processo de desmonte foram revogadas leis específicas para essa área e extintos diversos órgãos fundamentais, como o próprio Ministério da Cultura, transformado em Secretaria da Cultura, processo que, aliás, repetiu-se no início do governo de J. Bolsonaro, numa tentativa de desmobilizar ou destruir um setor que possui grande importância não só econômica como estratégica¹⁶⁶.

http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1146:reportagens-materias&Itemid=39. Acesso em: 20 jun. 2021.

¹⁶⁵ Fernando Collor assumiu a presidência com o país mergulhado numa crise econômica e inflacionária, herança dos governos militares que os sucessivos e igualmente desastrosos choques econômicos da era Sarney não foram capazes de sanar. Pressionado pelas circunstâncias e, possivelmente, por agentes externos que começavam a impor o receituário do chamado Consenso de Washington sobre as combalidas economias latino-americanas, Collor iniciou, já na primeira semana de governo, “os movimentos de enxugamento do tamanho do Estado, extinguindo 11 empresas estatais e 13 outras agências, entre as quais estão os órgãos de apoio ao cinema brasileiro” (IKEDA, 2015, p. 19).

¹⁶⁶ O setor da cultura sempre foi muito importante nos diferentes contextos políticos, por sua capacidade de expressar e/ou denunciar, através de distintos meios, as mais diversas questões e problemas sociais. Em governos

Ikeda (2015) observa, no entanto, que ainda durante o governo Collor foi dado o pontapé inicial na formulação das principais leis que irão contribuir para, na metade da década, alavancar a produção cinematográfica. A primeira delas, conhecida como Lei Rouanet, procura promover, através de três mecanismos¹⁶⁷, o incentivo das diversas manifestações culturais, inclusive as audiovisuais. Mas, como não produziu os resultados esperados a curto prazo, ao menos que pudessem ser auferidos, foi necessária outra lei para atender às especificidades do cinema: a 8.685/93, denominada Lei do audiovisual, já no governo Itamar Franco. A criação da Lei do Incentivo ao Audiovisual, ainda durante o governo Itamar Franco, reabriu a possibilidade da realização de produções e coproduções, como foi o caso de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), dando início ao que se passou a chamar de cinema da *Retomada*. (IKEDA, 2015).

Portanto, embora nem de longe se possa falar desses momentos de transformação das cinematografias locais como uma reedição do projeto de NCL do final dos anos 1960 – já que não se pode dizer, sequer no âmbito de cada país, que constituíam movimentos organizados –, creio ainda ser possível falar de cinema latino-americano enquanto uma cinematografia que forja sua “unidade” na contraposição ao cinema hollywoodiano¹⁶⁸. Este último procura manter sua hegemonia de diversas maneiras, entre elas “cooptando” os diretores e atores/atrizes mais destacados em cada país¹⁶⁹. Outro indicativo dessa integração é que tem ocorrido uma maior circulação das obras fílmicas dentro do que constitui o espaço geográfico latino-americano e intercâmbio de atores, diretores, roteiristas e produtores, sobretudo a partir deste século, quando houve maior aproximação entre os países da região, alguns deles alinhados politicamente, mais identificados culturalmente ou com maiores interesses comerciais, como ocorre entre Brasil e Argentina. Nesse sentido, os festivais desempenham um papel relevante ao promover encontros e premiações, contribuindo para a divulgação dos trabalhos e dos/as principais profissionais envolvidos/as.

autoritários como os do período da ditadura e o atual, os setores que não são cooptados para servirem de armas ideológicas tornam-se alvos de censura, perseguição e até destruição sistemática.

¹⁶⁷ Trata-se do Fundo Nacional de Cultura (FNC), dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e do incentivo a projetos culturais via mecenato, esta última através de doações e patrocínios (IKEDA, 2015, p. 22-29).

¹⁶⁸ Ver matéria publicada em <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/04/cinema-latino-investe-em-parcerias-para-bater-de-frente-com-o-hollywood.html>. Acesso em: 13 jul. 2020.

¹⁶⁹ São muitos os diretores latino-americanos (não por acaso todos homens) seduzidos por Hollywood a partir dos anos 1990: os mexicanos Alfonso Cuarón, Alfonso Arau, Luis Mandoki, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu, os brasileiros Bruno Barreto, Fernando Meirelles, Walter Salles, José Padilha, Hector Babenco (argentino naturalizado brasileiro), além de atores/atrizes como Gael García Bernal, Salma Hayek, Wagner Moura, Alice Braga, Rodrigo Santoro, entre outros/as.

Desde o início do “ressurgimento” das principais cinematografias latino-americanas, quase vinte filmes foram indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro¹⁷⁰, ganhando algumas edições, incluindo duas das mais recentes¹⁷¹, o que confirma sua relevância no cenário global e a importância de pensar esse cinema como fonte e como agente histórico (BARROS, 2008). Ainda que nem todas as obras sejam vistas através do cinema, pelas questões de distribuição mencionadas acima, há, atualmente, variadas formas de exibição, como as diversas plataformas *streaming*, – tais como Netflix (provavelmente a mais conhecida), Looke, Vimeo, Amazon Prime, Mubi, HBO Go, Amazon PrimeVideo, Globoplay, entre tantas outras –, os canais de TV (abertos e fechados), as plataformas virtuais de cinema, como Cine.ar e Cinemargentino¹⁷², as diferentes formas de compartilhamento em rede e, principalmente, o *YouTube*, que aumentam consideravelmente o potencial de alcance das filmografias nacionais e, em virtude disso, a circulação desses filmes também melhorou um pouco em relação a décadas passadas.

Ademais, deve-se acrescentar que o número de produções aumentou sensivelmente nos últimos anos. A título de exemplo, é preciso ressaltar que Argentina produz, atualmente, mais de duzentas películas anuais e o Brasil mais de cento e cinquenta, se considerarmos as ficções e os documentários¹⁷³. A ampliação do número de produções cinematográficas vem acompanhada pelo aumento de novos diretores e diretoras e do protagonismo de outras regiões, além dos já conhecidos centros metropolitanos de Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro, portanto, da diversificação dos enfoques e temas abordados. Isso significa a possibilidade (ainda que não a garantia) de uma maior sintonia com problemas e as questões sociais contemporâneas. A retomada desses aspectos é necessária para situar o contexto histórico de produção das obras que servem como fontes para a análise das representações de violência de gênero.

Embora o cinema realizado nos países da América Latina sempre tenha ocupado um lugar secundário na percepção dos próprios latino-americanos – especialmente por causas que

¹⁷⁰ Destas indicações, três filmes saíram vencedores: *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009), *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, Chile/Alemanha, 2017) e *Roma* (Alfonso Cuarón, México/EUA, 2018), foram premiados nas edições do Oscar 2010, 2018 e 2019, respectivamente. Antes, somente *La historia oficial* (Luis Puenzo, Argentina, 1985) havia ganhado o referido prêmio. Embora existam ressalvas em relação a essa Premiação, ela ainda é a mais importante no universo cinematográfico.

¹⁷¹ *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, Chile/Alemanha, 2017) e *Roma* (Alfonso Cuarón, México/EUA, 2018), foram premiados nas edições do Oscar 2018 e 2019, respectivamente. Embora existam ressalvas em relação a essa Premiação, ela ainda é a mais importante no universo cinematográfico.

¹⁷² *Cine.ar* e *Cinemargentino-videoteca de cine argentino* disponibilizam filmes argentinos gratuitamente. O *Cine.ar* foi extremamente importante para aceder a diversos filmes argentinos não disponíveis em outras plataformas mencionadas.

¹⁷³ No ano de 2017, a Argentina produziu 220 filmes de longa-metragem (135 ficções e 85 documentários) e o Brasil produziu 160 (91 ficções e 69 documentários). Em comparação com a década anterior, temos um aumento significativo nos dois países: Em 2008 (não dispomos dos dados de 2007) a Argentina produziu um total de 72 películas e o Brasil, em 2007, produziu um total de 78. Dados obtidos nos portais do Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA e da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, respectivamente.

vão desde o pouco incentivo financeiro que este recebe, dificultando sua concorrência com grandes produções da indústria hollywoodiana, até o problema da distribuição em cada país, em virtude da escassez de salas de exibição destinadas às cinematografias nacionais¹⁷⁴ –, não resta dúvida sobre a sua relevância enquanto forma de expressão da cultura, da memória ou do imaginário de cada país. Essa relevância é constatada, entre outros fatores, pelas inúmeras premiações em festivais internacionais e também pelo número de diretores dos três países com produções mais expressivas neste início de século que chamaram a atenção da grande indústria e foram seduzidos para trabalharem nela.

2.2 Relação cinema-história: o cinema como fonte para a história

A proposta de utilização do cinema como fonte para a construção do conhecimento histórico é desafiadora e, mesmo com tantos avanços nessa área, ainda gera desconfiância no meio acadêmico, em parte pelos ranços de tradicionalismo que persistem na historiografia, mas também pela dificuldade de se elaborar uma metodologia apropriada. Contudo, as diversas linguagens, dentre elas as cinematográficas, começam a ter cada vez mais espaço nos cursos de história e constituem linhas de pesquisa em importantes programas de pós-graduação no país. Embora as pesquisas em História do Tempo Presente - HTP, tenham na história oral sua metodologia e fontes privilegiadas, minha proposta é utilizar o cinema, de modo específico, filmes ficcionais entendidos como *não* históricos para analisar aspectos relacionados com as formas de expressão das masculinidades e a cultura e imaginário em torno destas e das violências praticadas contra mulheres. Nesse sentido, convém abordar algumas questões relacionadas com esta linguagem e dialogar com a bibliografia no que concerne aos aspectos teóricos e metodológicos.

Após a Segunda Guerra Mundial, quando as experiências desse período se transformaram em preocupação para um grupo de historiadores – os quais viriam a formar, a partir do final dos anos 1970, o Instituto de História do Tempo Presente (IHTP), instituição que está na origem da História do Tempo Presente (HTP) –, foram poucas as investigações que utilizaram o cinema como fonte histórica. A própria ênfase dos estudos do IHTP, centrados na memória e nos testemunhos das vítimas dos eventos traumáticos da Segunda Guerra Mundial,

¹⁷⁴ No Brasil, algumas pesquisas demonstram como o cinema nacional enfrenta sérios problemas de distribuição, com a produção local ocupando cerca de 8% das salas, contra 92% destinados para o cinema produzido nos Estados Unidos, majoritariamente, e em menor proporção às produções dos demais países. Nessa disputa por salas, os filmes indicados ou premiados nos principais festivais nacionais e internacionais acabam tendo mais chances, em detrimento dos demais.

sobretudo da *Shoah* e da resistência francesa, tem como consequência imediata, para a História do Tempo Presente, a prevalência dos testemunhos orais sobre outras fontes de natureza diversa.

É importante lembrar, no entanto, que a relação do cinema (captura de imagens através do cinematógrafo) com a história remete aos seus primórdios. “O cinema descobriu a história antes de a História descobri-lo como fonte de pesquisa”, como observa Napolitano (2008, p. 240). A preocupação em registrar atos políticos, cenas do cotidiano, guerras, batalhas e revoluções demonstram a noção da importância desses registros para a posteridade desde as primeiras décadas de existência dessa tecnologia¹⁷⁵. Mas foi a Segunda Guerra Mundial que forneceu o maior número de imagens trágicas, dramáticas, que povoam nosso imaginário até os dias de hoje. Esses materiais foram utilizados, durante muito tempo, quase que exclusivamente por cineastas, os quais recorriam a esses “bancos de imagens”, tanto para a produção de filmes do tipo documentário como de ficção. Tais arquivos foram relativamente subaproveitados pelos historiadores nesse período, servindo, quase sempre, apenas como elementos ilustrativos ou referências secundárias em suas produções acadêmicas.

Constituem exceções desse período os trabalhos de Kracauer, um ensaio sobre o cinema e a República de Weimar, publicado em 1947¹⁷⁶, e de Marc Ferro, publicado na Revista *Annales* em 1965, como resultado de sua investigação sobre o cinema e a experiência da Grande Guerra, com a colaboração de Annie Kriegel e Alain Besançon (CAPARRÓS LERA, 2008). O estudo de Kracauer, como se vê, é muito anterior à criação do IHTP, e o de Ferro está vinculado à tradição dos *Annales*¹⁷⁷. Neste e em trabalhos posteriores, Ferro defendeu o uso do cinema como fonte histórica, tanto o documentário como a ficção, o que o transformou em uma das referências mais importantes nessa área. Acerca delas, Ferro (2009) afirmou:

O cinema de ficção se converteu muito mais tarde em uma segunda fonte para mim, tão importante quanto a primeira, a documental, que de certa forma se trata da história oficial. O cinema é um pouco como os romances na literatura; ou seja, geralmente

¹⁷⁵ Talvez o fato mais inusitado nesse afã de registrar guerras e batalhas tenha ocorrido durante a Revolução Mexicana. Segundo Orellana (2006, p. 107), em 05 de janeiro de 1914 – antes, portanto, do início da Primeira Guerra Mundial –, foi firmado um “contrato de exclusividade” por 25.000 dólares entre Pancho Villa e *Mutual Film Corporation*, autorizando a empresa estadunidense a gravar os ataques perpetrados pelo famoso revolucionário da Divisão do Norte, em troca de financiamento para seu exército. Além disso, as incontáveis imagens dos demais conflitos, usadas posteriormente em diversos filmes e documentários, ratificam a importância que começava a ter o cinema como forma de registrar os acontecimentos históricos.

¹⁷⁶ De acordo com Caparrós Lera (2008, p. 26), Kracauer “en 1947 sorprendió a los teóricos con un sugerente y debatido ensayo sobre el cine de la República de Weimar”, intitulado *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, publicado naquele mesmo ano”.

¹⁷⁷ Em verdade, os trabalhos desses dois autores precedem à formação do IHTP, mas cito-os porque estão situados em um período temporal no qual tanto a Primeira como a Segunda Guerra Mundial, e tudo que se relacionava a essas guerras, era tema de preocupação para os pesquisadores que formariam o Instituto.

proporciona uma verdade social tão grande quanto os discursos políticos. Nos filmes de ficção muitas vezes vemos fatos e análises que nem os documentos oficiais, os discursos ou as estatísticas fornecem (tradução minha)¹⁷⁸.

É mister ressaltar que a posição desse historiador está inserida em determinado contexto historiográfico. Ferro fez parte do grupo de historiadores que passou a ser chamado, a partir dos anos setenta, de terceira geração dos *Annales*, a qual foi responsável pela criação de um novo paradigma historiográfico, a *Nova História*, cuja principal característica foi a abertura para novos objetos, novas fontes, novas abordagens metodológicas e para temas da cultura – daí a maior aproximação desta com outras áreas, como Antropologia, Literatura, Psicologia, Sociologia, entre outras –. Por outro lado, nesse período, como bem recorda Nóvoa (2008, p. 24), Ferro liderou a proposta de usar o filme como documento histórico,

no bojo de um movimento científico e cultural que trazia, em alguma medida, os reflexos do movimento cinematográfico da Nouvelle Vague, que, junto com outros movimentos que apareceram no pós-guerra –como o neo-realismo italiano ou o cinema novo brasileiro–, consolida definitivamente o cinema, já não mais apenas como fonte de divertimento, mas como expressão artística a mais completa.

A defesa do cinema como fonte histórica, portanto, está em consonância com o contexto histórico e com uma concepção da história que começou a emergir desde então e que iria gerar inúmeros debates ao longo das décadas seguintes. Mas não por isso Ferro esteve livre de pesadas críticas de outros historiadores nos anos que se seguiram, muito menos depois da publicação de *Cinéma et Histoire*, seu trabalho mais importante no que se refere à relação cinema-história, onde explora a ideia da utilização de filmes como contra-análise da sociedade.

Tal defesa partia da desconfiança que as imagens cinematográficas despertavam na maioria dos historiadores tradicionais, justificada por estes pelo alto grau de manipulação e truque que elas podiam/podem sofrer, mesmo que fosse/seja um filme do tipo documentário ou um cinejornal. É interessante recordar que as fontes históricas reconhecidas por esses historiadores eram principalmente as escritas, as quais eram submetidas a critérios de veracidade para ter validade. Ferro, que também atuou como diretor cinematográfico, não desconhecia esse problema e o discutiu em profundidade. Indubitavelmente, as imagens podem ser manipuladas, cortadas e montadas para mostrar uma “realidade” em vez de outra. E essa é

¹⁷⁸ “El cine de ficción se convirtió mucho más tarde en una segunda fuente para mí, tan importante como la primera, la documental, que de cierta forma se trata de la historia oficial. El cine es un poco como las novelas en la literatura; es decir, entrega a menudo una verdad social tan grande como los discursos políticos. En los filmes de ficción muchas veces vemos hechos y análisis que no entregan ni los documentos oficiales ni los discursos ni las estadísticas”. Ver “El cine es una contrahistoria de la historia oficial”, entrevista com Marc Ferro publicada em *El Mercurio*, Chile, 20 de diciembre de 2009. Disponível em: <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial>. Acesso em: 12 out. 2022.

uma das razões, na sua concepção, pelas quais o cinema, como outras fontes históricas, não devia ser usado como documento único e sim confrontado com outros tipos de documentos, o que não invalidaria seu caráter de fonte importante, pelo contrário.

Ocorre que este é um dos pontos mais criticados da obra de Ferro na atualidade. Com base nas críticas sistematizadas por Morettin, Napolitano (2008, p. 244) observa que “as tensões internas de um filme vão além do jogo ‘história oficial’ ou ‘contra-história’, da ‘manipulação’ fílmica em oposição a uma ‘verdade’ por trás do filme, como coloca Ferro”. Ou seja, em certa medida, a proposta teórico-metodológica do historiador francês de submeter o documento fílmico ao critério da veracidade, em que pese sua importância como detonador de debates posteriores, ainda caía nas armadilhas de um fazer histórico com o qual a Nova História buscava romper. Contudo, não se pode negar a relevância deste autor na luta pela legitimação dessa fonte para a história.

A barreira que se pensava existir entre a “irrealidade” da ficção e uma suposta “realidade” contida nos documentários, portanto, não se sustenta. Entretanto, grande parte dos filmes de ficção utilizados por historiadores e historiadoras ainda está restrita ao gênero conhecido como *drama histórico*, tanto os relatos que visam reconstituir um acontecimento histórico, como os filmes de ambientação histórica com personagens fictícios, dentre outras possibilidades desse gênero. Acerca dessas particularidades, Barros (2008, p. 76) esclarece que

é importante aprofundar a reflexão a respeito do que são os ‘filmes de História’, sempre lembrando que a Representação Historiográfica não é a própria história, mesmo no que concerne aos chamados documentários históricos. Assim, tal como já disse, devem ser consideradas como fontes fílmicas interessantes para o estudo das relações entre Cinema e Representação Historiográfica não apenas os documentários historiográficos (representações historiográficas, propriamente ditas), mas também quaisquer filmes de ambientação histórica, e neste caso se enquadram, para além dos ‘filmes históricos’ romaneados, os filmes de pura ficção construídos sobre um contexto histórico bem definido. De fato, estes vários tipos podem ser considerados em certa medida como um tipo de ‘representação histórica’ atravessado pela ficção (ou um tipo de ficção atravessado pela ‘representação histórica’).

Esse entendimento não deixa de expressar certa concepção de história: aquela que foi consagrada por outras fontes – particularmente as escritas – ou que remete a um tempo mais longínquo do/a historiador/a, identificável por demarcar o período de algum acontecimento igualmente digno de nota pela historiografia consagrada/hegemônica.

Apesar do esforço heroico de alguns poucos historiadores – dentre os quais Marc Ferro é, sem dúvida, o mais destacado –, o estreitamento dessa relação cinema-história somente começou a se tornar mais visível a partir do final do século passado e início deste, com um número crescente de historiadores/as que passaram a usar essas fontes para fazer pesquisas que

não se restringem à história da arte ou à história do cinema. Desde então, vemos com mais frequência trabalhos acadêmicos que exploram, desde uma perspectiva histórica, as imagens produzidas em determinados contextos¹⁷⁹.

Nas duas últimas décadas o debate em torno do uso do cinema em suas múltiplas possibilidades tomou um impulso ainda maior. Cresceu a quantidade de publicações, assim como aumentou o número de eventos nos quais se discute a relação cinema-história. E mais recentemente, com a emergência da História do Tempo Presente - HTP, as obras cinematográficas nos seus mais diversos formatos e gêneros, assim como fotografias e demais imagens, muitas delas capturadas no momento mesmo do acontecimento da “última catástrofe”¹⁸⁰, para usar uma expressão de Henry Rousso (2016), constituem-se, sem dúvida, fontes nada desprezíveis para a história.

Mesmo considerando somente o cinema, a partir de seu principal produto – os filmes – as possibilidades hoje são inúmeras, seja qual for o gênero que tomemos como fonte, pois se compreende que tanto no documentário como na ficção se constrói uma narrativa, cujo sentido é intrínseco e, portanto, passível de ser analisado. Segundo Morettin,

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto (2011, p. 62).

São muitas as relações estabelecidas entre o cinema e a história e vários autores se ocuparam de pensar sobre elas sob diversos ângulos¹⁸¹. Seja como objeto ou fonte, o cinema possui características muito complexas que exigem dos/as pesquisadores/as o desenvolvimento de outras habilidades e exercícios teórico-metodológicos distintos. Dentre as principais formas de utilização do cinema por historiadores/as estão os filmes como narrativas historiográficas, ou seja, a análise dos chamados filmes históricos (ROSENSTONE, 2010; MORETTIN, 2011; LAGNY, 2000; 2009; 2012, etc.) e os filmes como artefatos culturais (BARROS; NÓVOA, 2008).

¹⁷⁹ Ver, entre outros, Rosenstone (2010), Barros & Nóvoa, Org. (2008), Ferreira & Soares, Org. (2001).

¹⁸⁰ Rousso (2016) utiliza a noção de “última catástrofe” para denominar acontecimentos históricos de grande impacto e reverberação, que servem como hiato entre dois períodos históricos. Nesse sentido, o 11/09 estadunidense é um exemplo notável. Talvez não haja nenhum outro evento ou catástrofe mais registrado em imagens que a queda das torres gêmeas, imagens estas já utilizadas em diversos filmes/documentários e estudos de caráter historiográfico.

¹⁸¹ Ver, entre outros, Santiago Júnior (2012) para um inventário mais completo dessas formas de relações estabelecidas por historiadores/as franceses/as e brasileiros/as.

A maioria dos historiadores/as que trabalham com fontes cinematográficas (FERRO, 1991; 1992; ROSENSTONE, 2010; MORETTIN, 2011; LAGNY, 2000; 2009; 2012), ainda que façam a defesa dos filmes de ficção como fontes legítimas, fazem referência explícita aos chamados filmes históricos, ou seja, aqueles que procuram representar fatos ou acontecimentos entendidos como históricos, sobretudo aqueles que já foram “narrados” através de outros documentos ou fontes históricas.

Entendo o cinema como uma forma de materializar, ou melhor, de plasmar em imagens e sons uma ideia, um pensamento, uma certa visão sobre algum acontecimento ou uma “tese” sobre determinado tema num dado momento, que pode ser relativo a uma sociedade específica ou dizer respeito à condição humana em qualquer parte. O resultado dessa materialidade, o filme, portanto, expressa a visão de uma ou mais pessoas envolvidas na sua realização, as quais, por sua vez, estão inseridas em certo contexto histórico e social. O que defendo neste trabalho é o uso de filmes realizados sem nenhuma pretensão histórica como fonte para a escrita da história. Considero que os filmes de qualquer gênero apresentam aspectos da cultura que revelam o imaginário de uma sociedade no período no qual foram realizados, tanto ou mais que aquele ao qual se referem, no caso de obras que remetem a um passado mais distante.

Os chamados filmes históricos, como foi dito, tornaram-se objetos ou fontes de pesquisa para historiadores, de forma mais ou menos organizada, a partir do projeto empreendido por Ferro nos anos 1970, quando encontros foram promovidos para o debate e a troca de experiências relacionadas com essa área de interesse e começaram a surgir publicações em livros ou revistas especializadas (MORETTIN, 2011; ROSENSTONE, 2010; NÓVOA, 2008). Além dos documentários, a grande produção de filmes de ficção que narravam os temas históricos não podia mais ser ignorada por esses profissionais. Mas, além dos documentários, por que os filmes de representações históricas são quase que exclusivamente os que despertam a atenção dos historiadores? O que faz com que um filme seja considerado histórico e outros não? E a história do cotidiano? O que fazer quando o que se pretende estudar por meio dos filmes são questões que não receberam o status de temas históricos, como é o caso da violência de gênero? Os filmes, como produtos da ação humana, são vestígios históricos, independente da intenção de fazer ou não história, de registrar grandes acontecimentos ou de narrar fatos cotidianos.

2.2.1 As fontes filmicas e a HTP: historicizando as ficções “não históricas”

A violência de gênero não está entre os temas com os quais a historiografia tradicional¹⁸², sempre muito dada aos “grandes temas”, costuma se ocupar. Não sendo abordada por ela, tampouco o é pelos chamados filmes históricos. Nesse sentido, recorrer a *ficções não históricas* é uma necessidade, mais que uma opção, embora os documentários também representem uma possibilidade importante. Minha intenção, portanto, não é analisar o trabalho de cineastas historiadores ou sua escrita cinematográfica, conforme termos correntes na bibliografia pertinente¹⁸³. Meu desafio é utilizar como fontes para a história do tempo presente esses filmes do gênero ficcional não histórico e compreender de que maneira as masculinidades e as violências de gênero cometidas por esses homens são expressadas e representadas, como são levadas às telas e como essa realidade é “dada a ler”, conforme expressão de Chartier (2002). Como observa Barros (2008, p. 53), “A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura”, logo, pode ser analisada na sua relação com o tempo, em sua dimensão histórica.

Os filmes considerados históricos recorrem, em geral, aos temas consagrados pela historiografia e esta, por sua vez, como se sabe, persegue os “fatos históricos”, as guerras, conflitos religiosos, acontecimentos políticos, revoluções, greves, ditaduras, narrativas em torno de reis, rainhas e outras figuras notórias e reservam poucos lugares para as questões que envolvem o cotidiano nas relações de gênero, inclusive se comparados com as de raça/etnia e classe social. Dentre as representações de relações de gênero, o destaque vai para os romances, ainda que a narrativa exija o momento de conflito entre o casal (majoritariamente heterossexual) para a posterior resolução, geralmente com final feliz.

Outro ponto importante a ser observado é que, no cinema, como na perspectiva historiográfica tradicional, para que o filme seja considerado histórico o passado representado deve ser longínquo. Nesse sentido, o presente trabalho rompe com dois paradigmas no que se refere ao uso de fontes filmicas para a pesquisa histórica: utiliza obras cinematográficas que distam das características atribuídas aos filmes históricos e utiliza um recorte temporal recente. A tese ora apresentada está vinculada à HTP.

¹⁸² Por historiografia tradicional me refiro àquela geralmente escrita por homens que omite a participação das mulheres ou das questões de gênero.

¹⁸³ Rosenstone (2010) defende que alguns/mas cineastas realizam obras sobre temas reconhecidos na historiografia que podem ser consideradas verdadeiras interpretações históricas.

Ainda que não se deva pensar nos processos ditatoriais pelos quais a Argentina e o Brasil passaram entre as décadas de 1960 e 1980 como “acontecimentos monstros”, no sentido empregado por Pierre Nora (1995 [1974]), são esses eventos traumáticos que embasam a maior parte das pesquisas vinculadas à HTP – ou História Reciente, como denominada na Argentina –, ao menos nas duas últimas décadas. A partir dos anos 1990, as ditaduras serviram de argumento para diversos filmes em ambos países, com enfoques que guardam relação com a própria forma como cada nação realizou sua transição para a democracia. Na última década houve um incremento significativo das obras cinematográficas que adotaram as memórias das vítimas como fios condutores das narrativas ficcionais.

Muito embora esses filmes, tanto as ficções como os documentários, por suas temáticas, sejam documentos históricos importantes porque abordam os eventos sociopolíticos mais traumáticos da América Latina na segunda metade do século XX, considero que também eles receberam pouca atenção dos/as historiadores/as, sobretudo se comparados com outras fontes. Resgatei esses temas, tão caros à HTP, para demonstrar o quanto os filmes, especialmente os do gênero ficcional, têm sido pouco utilizados enquanto fontes históricas, mesmo quando abordam os temas que são a “menina dos olhos” da HTP na América Latina.

Além da abordagem das questões políticas, as quais ainda figuram no senso comum como as mais dignas de serem consideradas históricas, o cinema se ocupa dos mais variados aspectos da sociedade, muitos dos quais são matérias do interesse dos/as historiadores/as. No entanto, os filmes não costumam estar inclusos no rol de suas fontes privilegiadas, salvo as exceções, mais uma vez. Embora as questões relacionadas com as ditaduras possam ser consideradas como os objetos de pesquisa mais relevantes da HTP, é importante salientar que há outras chagas na história latino-americana, como as violências de gênero, as quais também são parte de “um passado que não passa”, conforme expressão de Henry Rousso, mesmo que não se possa falar de um evento fundacional ou *matriz* (ROUSSO, 2007) que represente um marco historiográfico para esse tema. A violência contra mulheres sempre existiu. O que talvez tenha mudado foi a maneira como a sociedade, ou setores dela, passou a enxergá-la.

A violência contra mulheres é parte de uma cultura sexista e machista que se construiu ao longo de milênios e segue presente em nossas sociedades desde o período colonial. De tão velha, parece ter sido naturalizada, constituindo interesse menor não apenas na tradição historiográfica, conforme apontei acima, como também de parte considerável dos próprios cineastas, categoria majoritariamente formada por homens. É um problema social que tem se apresentado de forma muito perceptível, especialmente na última década, seja porque há uma suposta reação aos avanços alcançados pelas mulheres através dos movimentos feministas,

como abordei no capítulo 1, seja porque há mais informações disponíveis e maior exposição do tema por meio das mídias sociais, logo, maior encorajamento para a realização de denúncias e registro dos casos. No entanto, são relativamente poucos os dramas ficcionais, gênero considerado nesta pesquisa, que tematizam a violência contra mulheres.

Os filmes de ficção não têm um compromisso estrito em exprimir, descrever ou refletir a realidade vivida. “Estamos perante um discurso construído, não diante da realidade crua, um discurso que, no caso do cinema de ficção, invoca à fantasia” (TUÑÓN, 1998, p.128)¹⁸⁴. Claro que a história, de modo geral, é escrita através de narrativas, e recorre à imaginação histórica (WHITE, 1992), mas o cinema ficcional nasce da intenção do/a realizador/a – ou do conjunto de realizadores/as, já que um filme não é uma obra individual – de mostrar ao público uma realidade, não é a “realidade” em si, mas uma visão a partir de um enfoque ou recorte qualquer elegido por ele. Isso não significa, contudo, que as representações não sejam um fenômeno histórico cujas mudanças não possam ser percebidas ao longo do tempo.

Neste sentido, a discussão proposta por Ginzburg (1989, p. 42) sobre o método warburgiano que considera “a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”, fornece elementos importantes para pensar as questões metodológicas que me assaltam quando se trata de refletir sobre o imaginário acerca das relações de gênero e suas representações no cinema. Warburg, através de sua noção de *Pathosformeln* (fórmulas do patético), procurou reunir documentação variada que incluía “testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros”, ou seja, aquilo que alguns poderiam considerar “documentos de pouca importância” (BING *apud* GINZBURG, 1989, p. 45) na sua tentativa de “reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada” (GINZBURG, 1989, p. 46). A preocupação de Warburg em conceber a cultura no seu sentido “quase antropológico”, ou seja, considerando a diversidade de aspectos materiais, filosóficos, psicológicos, artísticos, religiosos, etc., levou-o à organização de um vasto acervo composto não somente de livros como de materiais imagéticos, cujo objetivo maior era compreender a “encruzilhada do Renascimento”.

Essa forma de expressão ou apresentação do imaginário acerca da qual me propus a refletir (filmes), diferente de outras consideradas por Warburg (gravuras, pinturas, escritos) no curso do desenvolvimento de seu método, tem a vantagem de condensar em uma mesma obra diferentes formas de expressão artística, o que, pelo menos em teoria, revela-se uma vantagem para quem se aventura a analisá-las. É importante ressaltar que o método desenvolvido por Aby

¹⁸⁴ “Estamos frente a un discurso construido, no ante la realidad cruda, un discurso que, en el caso del cine de ficción, convoca a la fantasía”.

Warburg é considerado válido por muitos estudiosos – ainda que cada um tentasse, a seu modo, aperfeiçoá-lo – ainda influencia, de alguma maneira, a historiadores contemporâneos tais como Ginzburg e Burucúa¹⁸⁵, que buscaram desenvolver seus próprios percursos metodológicos para escrever uma História Cultural. Exemplo claro disso é o método indiciário de Carlo Ginzburg, o qual é sempre fonte de inspiração para diversos/as pesquisadores/as.

Procurando estabelecer uma metodologia para compreender como a escrita impressa que circulou na Europa entre os séculos XVI e XVIII influenciou as formas de sociabilidade dos europeus, Chartier (2002, pp. 16-17) constata que o objeto principal da História Cultural – herdeira da História das Mentalidades – é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, entendendo que o conceito de representação passa pelos caminhos percorridos na tarefa de ler essa realidade. Isso significa, no caso do cinema, atentar para a construção das diferentes formas de discursos, tanto textuais como imagéticos, além de todos os demais elementos que compõem a narrativa fílmica (enquadramento, sonoplastia, *mise-en-scène*, etc.). Nesse sentido, Barros (2008) afirma que

(...) a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados à de uma determinada sociedade historicamente localizada (BARROS, 2008, p. 53-54).

Tal noção é fundamental na obra de Chartier, a qual tangencia a cultura no seu aspecto material mas principalmente no imaterial, logo, diz respeito também ao imaginário. Acerca deste último conceito, Barros afirma:

A história do imaginário estuda essencialmente as imagens produzidas por uma sociedade, mas não apenas as imagens visuais, como também as imagens verbais e, em última instância, as imagens mentais. O imaginário será aqui visto como uma realidade tão presente quanto aquilo que poderíamos chamar “vida concreta” (BARROS, 2007, p. 26).

Dessa maneira, também é possível dialogar com a obra de Hayden White (1995). A história baseada em fontes tradicionais, ou seja, em documentos escritos, se utiliza da imaginação histórica na constituição de sua narrativa, conforme defendeu o autor. Isso não significa, no entanto, que essas narrativas se transformam em ficções, no sentido de invenções, mas denota que a realidade concreta não pode ser acessada sem o recurso da narrativa para

¹⁸⁵ Ver a resenha de Lehmkuhl (2005) a respeito da obra desse autor.

(re)apresentação dos fatos, o que a aproxima da ficção. Por outro lado, as obras cinematográficas ficcionais *não históricas* com as quais dialogo são narrativas que buscam inspiração na vida concreta, revelando diversos aspectos da cultura, como assinalou Barros (2008), mas sem o compromisso com a verdade histórica, qual seja, de re(a)presentar fatos concretos. Não deixam, portanto, de representar vestígios importantes da vida humana, seu imaginário, que, mesmo não sendo “a história”, é passível de ser historicizado.

Acredito que a forma como concebemos as relações de gênero na atualidade, independente de sermos conservadores ou progressistas, está fortemente marcada pelos movimentos feministas e LGBT, os quais tiveram seus anos áureos nas décadas de 1960 e 1970 na Europa e Estados Unidos, mas reverberaram com mais força no Brasil e em outros países latino-americanos somente a partir dos anos 1980. Nesse sentido, não podemos pensar nesses movimentos como eventos “matrizes”, no sentido proposto por Rouso (2007), mas é inegável a importância que tiveram ao fomentar uma forma de pensar gênero e sexualidade que foi determinante para as mudanças culturais que, no caso específico do Brasil, experimentamos de forma mais significativa até pelo menos a metade da segunda década do século XXI – em que pesem os constantes movimentos contrários, sobretudo no que se refere à legalização do aborto –, e que agora se encontram gravemente ameaçadas por uma nova e impactante onda conservadora que deseja jogar por terra todos os avanços duramente conquistados¹⁸⁶.

No enorme caldeirão cultural constituído a partir do “maio de 68”, houve espaço para reivindicações dos mais diversos tipos, as quais foram se concretizando nos anos e décadas seguintes, gerando outros acontecimentos também midiáticos, embora com menor repercussão, como é o caso das grandes passeatas pela descriminalização e legalização do aborto, as diversas paradas do orgulho LGBTQIA+¹⁸⁷ – as quais reúnem atualmente milhões de pessoas em grandes centros urbanos em vários países – e, mais recentemente, as diversas edições de manifestações locais que foram replicadas em outras cidades e países, como a “marcha das vadias”, #NiUnaMenos, “Un violador en tu camino” e demais formas de mobilizações pelo fim da violência contra as mulheres abordadas no capítulo anterior.

Os desdobramentos desses movimentos podem ser sentidos em diversos âmbitos, seja no político, no econômico, educacional, religioso, enfim, em qualquer aspecto da vida social. Eles significaram a transposição de várias fronteiras e operaram transformações desde as mais

¹⁸⁶ Refiro-me aqui especialmente aos diversos grupos que aderiram ao discurso de uma suposta “ideologia de gênero”.

¹⁸⁷ Utilizo esta sigla para fazer referência ao movimento mais recente. Para entender as mudanças pelas quais a sigla passou nas últimas décadas, ver <https://www.trt4.jus.br/portais/trt4/modulos/noticias/465934>. Acesso em: 25 ago. 2022.

sutis até as mais explícitas e de maior impacto. Contudo, essas mudanças parecem ter provocado, paulatinamente, movimentos contrários. Especialmente nos últimos anos, uma onda reacionária está buscando ocupar todos os espaços, como se estivesse procurando retornar a um tempo que ficou para trás, que quase já não é mais possível recuperar com o simples deslocamento espacial, já que, graças a recursos como a Internet, em maior ou menor grau, as mudanças têm chegado aos lugares considerados mais remotos.

Algumas bandeiras levantadas por setores conservadores da sociedade, especialmente na última década, evocam uma noção de família e de relações de gênero baseadas unicamente no modelo patriarcal de séculos anteriores e entendem as identidades de gênero de maneira fixa e binária, em flagrante desacordo com a realidade socialmente posta. Grupos masculinistas¹⁸⁸ e movimentos representados majoritariamente, mas não unicamente, por políticos e coletivos caracterizados pelo fundamentalismo religioso procuram desesperadamente restabelecer um tempo mítico¹⁸⁹, utilizando-se, para isso, dos mais diversos tipos de “armas”. Essa guinada conservadora que se observa não somente no Brasil, mas também na Argentina e em vários outros países da América (inclusive nos Estados Unidos!), parece ter intensificado e se expressado por meio do aumento das violências de gênero, gerando, conseqüentemente, uma demanda social no sentido proposto por Rousso (2007, p. 294), logo, uma necessidade maior de atenção ao tema sob distintas perspectivas. Embora esteja consciente de que o cinema, não sendo espelho da realidade, nem sempre contempla em suas representações as transformações sociais concomitantes à constatação dos acontecimentos, esse fenômeno constituiu uma das motivações para a realização desta pesquisa.

2.2.2 Violência de gênero nos cinemas argentino e brasileiro: as fontes da pesquisa

Como delineei no primeiro capítulo, a noção de violência contra mulheres foi se transformando ao longo das décadas, tanto na percepção das acadêmicas e feministas como na forma como a própria legislação enfrentou a situação. Exemplo disso foi a mudança tardia no

¹⁸⁸ Esses grupos são identificados pela busca da virilidade vinculada a uma suposta essência masculina e se caracterizam pela defesa da ideia de superioridade dos homens e pela expressão de atos de misoginia. “Essa ideia pode ser extremamente violenta entre alguns: estuprar as mulheres que eles quiserem, pegar as que desejam, matar outros homens que não gostam, matar e torturar mulheres, com guerras e armas”, conforme observa Aronovich *apud* Alexandre (2021) na matéria “Movimento masculinista cresce e preocupa”, publicada no GQ.globo. Disponível em: <https://gq.globo.com/Noticias/noticia/2021/05/movimento-masculinista-cresce-e-preocupa-saiba-como-ele-se-espalha-no-brasil.html>. Acesso em 22 nov. 2021.

¹⁸⁹ Utilizo esta expressão por entender que esses grupos reivindicam o retorno a um tempo ou sociedade que só existiu no plano da idealização, em diálogo com Boym (2017, p. 158), que afirma: “A nostalgia moderna é o luto pela impossibilidade do retorno mítico, pela perda de um ‘mundo encantado’ com limites e valores claros”.

Título VI da Parte Especial do Decreto-Lei nº 2.848 – Código Penal de 1940, que passou da denominação “Dos crimes contra os costumes” para “Dos crimes contra a dignidade sexual”. A alteração promovida pela lei 12.015/2009 extinguiu a figura do “Atentado violento ao pudor” descrito por meio do art. 214 como o ato de “Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a praticar ou permitir que com ele se pratique ato libidinoso *diverso da conjunção carnal*” (grifos meus). Assim, a partir da referida lei passou a inexistir diferença, para fins de aplicação da pena, entre os crimes de abuso sexual e de estupro¹⁹⁰. Essas mudanças são relevantes e ratificam transformações ocorridas na sociedade. Durante décadas, atitudes violentas e abusivas eram levadas às telas em chaves de diversão ou erotismo. Inclusive, é possível que isso tenha proporcionado uma percepção distorcida do que se considera violência contra mulheres no cinema, como ilustra a clássica cena protagonizada pela atriz brasileira Norma Bengel no filme *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962). Talvez ela não seja mais vista por todos/as somente da forma como foi apresentada desde o período de seu lançamento, ou seja, como “o primeiro nu frontal do cinema brasileiro” e como uma sequência primorosa, conforme é descrita nas antologias de crítica cinematográfica. O público feminino identificado com as lutas feministas provavelmente enxergará pouca ou nenhuma sensualidade e bastante violência nessa famosa sequência.

É possível também que a compreensão mais estreita do que constituiu ou não violência de gênero justifique, em parte, o relativo aumento do número de filmes que abordam o tema em vários países ao longo das duas décadas do século em curso. Por meio de uma busca de caráter aleatório feita na Internet, primeira forma de levantamento das fontes com as quais trabalho, foi possível verificar o crescimento do número de produções em diversos países. Aliás, abro aqui um parêntese para uma observação importante. Ao realizar a busca preliminar de filmes a partir das palavras chaves “violência de gênero” ou “violência contra mulheres”, houve retorno de diversas listas. Em praticamente todas constavam somente obras dos Estados Unidos e da Europa, com uma ou outra exceção de obras latino-americanas ou de outros continentes, o que reitera a importância do presente trabalho. Mesmo especificando o país de origem dos filmes, as listas retornadas eram quase sempre as mesmas. A partir dessa pesquisa exploratória inicial foram encontrados quase cem filmes do gênero ficção de vários países, excluindo-se os

¹⁹⁰ É oportuno observar, inclusive, que a eliminação dessa distinção provoca distorções na aplicação da lei, como observa Maria Luiza Nagib Eluf, criminalista e ex-procuradora de justiça do MP de São Paulo: “Seria importante ampliar o rol dos crimes contra a dignidade sexual, incluindo um novo artigo que abrangesse uma conduta intermediária de ataque libidinoso, com pena maior do que a prevista para o assédio e menor do que a prevista para o estupro”. Ver “O que é estupro?” Disponível em: https://assets-institucional-igf.sfo2.cdn.digitaloceanspaces.com/2017/09/estadao-20-09-2017_O-que-e-estupro_.pdf. Acesso em: 17 jul. 2022.

argentinos e brasileiros. Desses, 26 (vinte e seis) foram lançados antes de 2000. Entre os demais, 40 (quarenta) foram lançados até 2010 e 27 (vinte e sete) entre 2011 e 2016¹⁹¹. Quiçá, mais que o aumento das produções que tratam desse tema (de forma central ou secundária), a lista revele a mudança na percepção do público, o qual começa a notar mais claramente o que antes podia passar despercebido em termos de violência de gênero.

Evento semelhante foi observado ao replicar o procedimento especificamente para Argentina e Brasil, ainda que esse levantamento para os dois países tenha resultado ainda mais precário, dada a pequena visibilidade do cinema latino-americano em comparação com o estadunidense e mesmo o europeu. Somente as obras com abordagens mais explícitas e com maior repercussão são mencionadas e destas, o maior número é de produções mais recentes.

A busca específica por filmes brasileiros sobre violência de gênero, utilizando a ferramenta *Google*, retorna listas nas quais constam obras de países diversos e, entre elas, umas poucas produções do Brasil (tanto ficções como documentários). Nessas listas, *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), que narra a história da cabeleira Dalva (Leona Cavalli), feita refém pelo ex-namorado em sua própria casa, é o único filme ficcional sobre violência conjugal a figurar entre as produções do século passado. Contudo, como mencionei anteriormente, é possível que *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) tenha sido o primeiro filme brasileiro de ficção a levar às telas o que viria a ser denominado de feminicídio muitas décadas depois. Embora seja necessário fazer uma pesquisa mais criteriosa relativa a esse período para afirmar com segurança – já que, além do próprio *Ganga Bruta*, *Bonitinha, mas ordinária*, um dos mais emblemáticos do século passado a ponto de ensejar dois *remakes* e constituir uma das fontes desta pesquisa, sequer é citado como uma obra dessa natureza –, há razões para suspeitar que a cinematografia brasileira abordou a violência de gênero ao longo do século passado, mas algumas práticas hoje tidas como inaceitáveis e violentas foram representadas como símbolos de erotismo pelo cinema, principalmente no chamado cinema marginal e nas pornochanchadas¹⁹². Outras, nas quais os atos violentos são incontestáveis, simplesmente parecem esquecidas.

¹⁹¹ Tal levantamento serviu tão somente de elemento de comparação com a dinâmica observada na Argentina e Brasil.

¹⁹² O abuso e a violência sexual fizeram parte de um gênero cinematográfico em específico, a pornochanchada, contudo, longe de serem elementos de problematização ou de denúncia social, foram chamarizes num período em que o cinema brasileiro dispunha de baixos orçamentos, sofria com a concorrência do cinema estadunidense e com a censura política da ditadura militar e precisava atrair público. Esta questão é sintetizada no documentário *Histórias que nosso cinema (não) contava*, (Fernanda Pessoa, 2017), apresentado no prólogo como “a história da década de 1970 através dos olhos do nosso cinema erótico-popular”.

Em relação ao cinema argentino, a mesma busca retorna um número maior de filmes, dos quais ao menos quatro foram emblemáticos na segunda metade do século XX: *La patota* (Daniel Tinayre, 1960), *La sartén por el mango* (Manuel Antin, 1972), *La mala vida* (Hugo Fregonese, 1973) e *Patrón* (Jorge Rocco, 1993)¹⁹³. Os três primeiros tratam da violência fora da conjugalidade. *La patota*, assim como *Bonitinha, mas ordinária* foi recentemente readaptado. Ambos serão analisados no último capítulo, em perspectiva histórica. É também da década de 1990 um dos poucos filmes argentinos a abordar a violência conjugal: *Patrón*. A história se passa em meados do século XX, na zona rural, e narra a postura do proprietário de uma fazenda que decide unilateralmente se casar com a filha do seu empregado, cerca de 40 anos mais jovem, com o único fim de gerar um herdeiro e a trata como um dos seus animais ou peões.

Outro filme geralmente mencionado nas listas foi lançado já no início deste século, mas é anterior ao recorte temporal desta pesquisa. *Antigua vida mía* (Héctor Oliveira, 2001) toca fundo no tema da violência conjugal ao narrar o problema tomando como ponto de partida o assassinato do marido pela esposa e a prisão desta. A partir daí se descobre que ela era vítima de violência física e psicológica, inclusive durante a gravidez.

De modo geral, é possível observar um crescimento notável nas produções deste século em relação ao período anterior, sobretudo na segunda década¹⁹⁴. Mas é preciso ressaltar que, além de uma busca mais criteriosa – a qual considerou inicialmente as sinopses e depois o visionamento de diversos filmes de cada país –, foram incluídas na seleção das fontes tanto as obras nas quais a violência de gênero é o tema principal como aquelas que abordam de maneira secundária ou mesmo superficial, através de alguma cena que pode ser central ou não para o desenvolvimento da narrativa, procedimento que proporcionou a ampliação do *corpus* fílmico. Apesar disso, é perceptível o crescimento do número das realizações no período delimitado na pesquisa, aumento que se mostra progressivo, inclusive nos anos subsequentes ao recorte.

¹⁹³ A maioria dos filmes encontrados nesse período focam a violência fora da conjugalidade. É o caso de *La Patota* (Daniel Tinayre, 1960), *La sartén por el mango* (1972), *La mala vida* (1972) e *El caso María Soledad* (Héctor Oliveira, 1993).

¹⁹⁴ Outro fenômeno que se verifica no universo audiovisual nos últimos anos é o aumento da produção de séries cinematográficas que tematizam a violência de gênero. Na Argentina, a série *Fantasmas de la ruta* (José Celestino Campusano, 2013) aborda a prostituição e tráfico de mulheres. Entre as séries brasileiras, merecem destaque *Coisa mais linda*, segunda temporada (Caíto Ortiz; Hugo Prata; Júlia Rezende, 2020), cuja história se passa na década de 1960, e *Bom dia, Verônica* (2020) que representa a época atual. Ambas incluem o tema da violência conjugal (em suas variadas formas) e do feminicídio. *Bom dia, Verônica*, no entanto, trata especificamente das violências contra mulheres, denunciando a dificuldade de se fazer justiça numa sociedade cujas instituições são dominadas por homens e por redes de corrupção onde importa mais salvar a pele daqueles que têm poder do que fazer cumprir a lei.

Um elemento relevante que talvez deva ser considerado como um dos fatores que contribuíram para o relativo aumento das produções argentinas a partir de 2009 – além das discussões que deram maior visibilidade ao problema das violências de gênero e propiciaram a publicação de importantes leis nos dois países –, foi o lançamento de várias películas espanholas, algumas das quais muito exitosas, entre o final do século passado e o início deste, abordando o tema da violência de gênero¹⁹⁵. É importante salientar que a Espanha mantém forte vínculo com a cinematografia da Argentina, constituindo-se o maior parceiro no que se refere a coproduções, como foi observado anteriormente. Dentre essas obras, merece destaque *Pelos meus olhos* (*Te doy mis ojos*, Icíar Bollain, Espanha, 2003), filme que obteve grande sucesso nacional e internacional, tanto de público como de crítica. Ganhou vários *Goya*, a mais importante premiação do cinema espanhol, e foi lançado em mais de vinte países, dentre eles, Argentina em 2004 e Brasil em 2005, com relançamento em 2008. Teve muita repercussão na Espanha, sendo projetado e debatido em vários eventos acadêmicos e feministas.

Hernández & Marañón (2016) consideram que o sucesso do filme espanhol foi importante na sensibilização da população daquele país para esse problema e ajudou a acelerar a criação de leis de proteção integral às mulheres vítimas de violência doméstica na Espanha. No ano seguinte a seu lançamento foi publicada a Ley Orgánica de protección integral contra la violencia de género” na Espanha, a qual foi vista pela opinião majoritária como “um verdadeiro salto qualitativo na resposta jurídico-institucional a este problema”, segundo Vidal (2012, p. 7).

Antigua vida mía (Héctor Olivera, 2001), filme argentino que problematiza a violência conjugal extrema, lançado um ano antes de *Pelos meus olhos* (2003), embora bem recebido pelo público e crítica não reverberou tanto quanto este último. Por outro lado, *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), que narra a busca pelo autor de uma violência sexual seguida de um feminicídio e ganhou enorme notoriedade sobretudo depois de vencer o Oscar de melhor filme estrangeiro de 2010, é mais recordado pela história de amor vivida pelos protagonistas, Benjamín e Irene. No Brasil não há uma grande referência fílmica nesse sentido, embora a produtora do filme brasileiro *Vidas partidas*, inspirado na vida de Maria da Penha, tenha envidado esforços no sentido de torná-la uma obra relevante, como denotam diversas entrevistas dadas por ela.

¹⁹⁵ A título de exemplo, é possível mencionar *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997), *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollain, 1999), *María la portuguesa* (Dácil Pérez de Guzmán, 2001), *Fale com ela* (Hable con ella, Pedro Almodóvar, 2002), *Sólo mía* (Javier Lavaguer, 2001), *Pelos meus olhos* (Te doy mis ojos, Icíar Bollain, 2003), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *O jogo do enforcado* (El juego del ahorcado, Manuel Gómez Pereira, 2009), *Por nada* (Mercedes Fernández-Martorell, 2009).

Os filmes selecionados para a pesquisa que ora apresento foram realizados de 2003 a 2016, período no qual Brasil e Argentina eram governados por lideranças consideradas progressistas e durante o qual importantes acontecimentos estavam tomando curso, alguns derivados de políticas públicas, outros independentes delas. Durante esse período, os movimentos feministas e de mulheres estavam cobrando mudanças em ambas as sociedades, sobretudo em relação à resiliência das diversas formas de violência contra mulheres e, em consequência, importantes legislações estavam sendo promulgadas, enfim, período em que as forças sociais contrárias estavam em pleno embate político.

Por meio da combinação de distintos métodos de busca, dentre os quais ressalto a leitura da sinopse dos dramas ficcionais produzidos no período, foram selecionadas as obras constantes da tabela 2, organizadas de acordo com o ano da produção, diretores/as/roteiristas e categorias de violência. A partir desta tabela foram elaboradas outras nas quais constam características mais específicas de cada filme, como a centralidade ou não do tema, a abordagem direta ou indireta e o tipo das violências (físicas e/ou sexuais) nas relações domésticas (conjugais e familiares) e comunitárias, incluindo os feminicídios delas decorrentes, praticadas por homens conhecidos ou não, as quais constam dos capítulos 3 e 4.

Tabela 2: FONTES FÍLMICAS: ARGENTINA E BRASIL (PERÍODO DE 2003-2016)

(continua)

País	Ano	Filme	Diretor(a)/Roteirista	Categoria de violência
Argentina	2004	El cielito	María Victoria Menis / María Victoria Menis e Alejandro Fernández Murriay	Doméstica
	2007	XXY	Lucía Puenzo / Sergio Bizzio	Comunitária
	2009	La mosca en la ceniza	Gabriela David / Gabriela David	Comunitária
	2009	El secreto de sus ojos	Juan José Campanella / Juan José Campanella e Eduardo Sacheri	Comunitária
	2010	La mala verdad	Miguel Angel Rocca / Miguel Angel Rocca e Maximiliano González	Doméstica
	2010	La mirada invisible	Diego Lerman / Diego Lerman e María Meira	Comunitária
	2012	Salsipuedes	Mariano Luque / Mariano Luque	Doméstica
	2012	El sexo de las madres	Alejandra Marino / Alejandra Marino	Comunitária
	2012	Fango	José Celestino Campusano / José Celestino Campusano	Comunitária
	2013	La guayaba	Maximiliano González / Maximiliano González	Comunitária
	2014	El Bumbún	Fernando Bermúdez / F. Bermúdez; Leticia Castro e Gabriel Wainstein	Doméstica
	2014	Refugiado	Diego Lerman / Diego Lerman e María Meira	Doméstica

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 2: FONTES FÍLMICAS: ARGENTINA E BRASIL (PERÍODO DE 2003-2016)

(Conclusão)

Argentina	2015	La patota <i>remake</i>	Santiago Mitre / Mariano Llinás Santiago Mitre	Comunitária
	2015	Tuya	Edgardo González Amer / Edgardo González Amer	Doméstica
	2016	La niña de tacones amarillos	María Luján Loioco / María Luján Loioco	Comunitária
	2016	Al final del túnel	Rodrigo Grande / Rodrigo Grande	Doméstica
	2016	Kóblie	Sebastián Borenzstein / Sebastián Borenzstein e Alejandro Ocon	Doméstica
Brasil	2005	Crime delicado	Beto Brant / Beto Brant e Marçal Aquino	Doméstica
	2006	Anjos do sol	Rudi Lagemann / Rudi Lagemann	Comunitária
	2006	Baixio das bestas	Cláudio Assis / Hilton Lacerda e Cláudio Assis	Comunitária e doméstica
	2007	Estômago	Marcos Jorge / Lusa Silvestre (M), Marcos Jorge, Fabrizio Donvito e Cláudia da Natividade	Doméstica
	2008	Dias e noites	Beto Souza / Lulu Silva Telles (F)	Doméstica
	2009	Sonhos roubados	Sandra Werneck / Michelle Frantz, Paulo Halm, Adriana Falcão, José Joffily e Mauricio O. Dias	Comunitária e doméstica
	2013	Bonitinha, mas ordinária <i>remake</i>	Moacyr Góes / Moacyr Góes	Comunitária
	2013	O lobo atrás da porta	Fernando Coimbra / Fernando Coimbra	Doméstica
	2015	Mate-me, por favor	Anita Rocha Silveira / Anita R. Silveira	Comunitária
	2015	A frente fria que a chuva traz	Neville D'Almeida / Michel Melamed	Comunitária
	2016	Vidas partidas	Marcos Schechtman / José Carvalho	Doméstica
	2016	O silêncio do céu	Marco Dutra / Cactano Gotardo; Lucía Puezo; Sergio Bizzio	Doméstica

Fonte: Elaborada pela autora

2.3 Cinema e gênero(s)

Palavra de caráter polissêmico, gênero passou a ser empregada a partir da década de 1980 para designar as relações de poder entre os sexos e entre indivíduos do mesmo sexo, como abordei no capítulo anterior. Mas também é utilizada no cinema para classificar os filmes (assim como na literatura, pois alguns deles são oriundos dos estudos literários) em conformidade com suas características, de modo a orientar os/as espectadores/as acerca da obra apresentada. De acordo com Nogueira (2010, p. 17), “é no cinema americano que os gêneros cinematográficos encontram a sua manifestação mais sustentada e sistemática”. Ainda segundo este autor, o gênero *drama* tem “a seriedade dos factos” como uma de suas “qualidades emotivas”. Para ele,

o objeto do drama é “o ser humano comum, normal, em situações quotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afectivas ou causadoras de inescapável polémica social”. (NOGUEIRA, 2010, p. 23). A opção por esse gênero fílmico, portanto, se deu pelo fato de ser este o que melhor atende aos objetivos propostos.

A classificação por gênero, como observou o referido autor, é uma maneira de orientar os/as espectadores/as acerca do que esperar ver na tela. No entanto, essas classificações podem ser um tanto arbitrárias, de modo a se atribuir vários gêneros a uma mesma obra. Dito isso, observo que, embora tenha selecionado os filmes com base na pertinência ao gênero *drama*, em alguns deles os filmes recebem outras classificações (como *policia*l e *terror*), casos de *Al final del túnel* e *Mate-me, por favor*, respectivamente. Outros, como os argentinos *La plegaria del vidente* (Gonzalo Calzada, 2012), *Tesis sobre un homicidio* (Hernán Golfrid), *Zanjas* (Francisco Joaquín Paparella, 2015), *Contrasangre* (Nacho Garassino, 2015), todos eles com abordagem sobre violência de gênero, ficaram fora do *corpus* fílmico porque são classificados exclusivamente por outros gêneros como policial, suspense, ação, horror, mistério, faroeste¹⁹⁶.

“Gênero(s)”, portanto, faz referência tanto ao estilo da narrativa fílmica como às relações estabelecidas entre o masculino e o feminino.

2.3.1 O cinema como “tecnologia de gênero”

As cinematografias estadunidense e europeia serviram de objeto de estudo e formaram as bases da maioria das teorias de cinema às quais temos acesso hoje. Assim, em boa medida, as referências teóricas que utilizamos para o estudo do cinema latino-americano foram estabelecidas a partir das especificidades dos países do norte global, principalmente dos Estados Unidos, o qual segue hegemônico na região, como bem observa Canclini (2005). Da mesma forma, pesquisas sobre diversos temas que utilizam o cinema como fonte, como é o caso da violência de gênero, utilizam majoritariamente esses filmes em detrimento dos nossos.

Nesse sentido, uma das grandes teóricas do cinema com abordagem feminista, Teresa de Lauretis, não é uma exceção. A partir de estudos sobre as produções clássicas do cinema hegemônico, a teórica italiana discute em uma série de ensaios, escritos entre 1979 e 1983, os quais compõem a obra *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*¹⁹⁷, concepções de semiologia clássica e da psicanálise lacaniana para pensar a inter-relação mulher, cinema e

¹⁹⁶ Para a presente seleção considereei a classificação de todos os filmes constante no site IMDb.

¹⁹⁷ Obra foi originalmente publicada sob o título *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Utilizo aqui a versão em espanhol intitulada *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*.

linguagem. Para ela, ainda que a subjetividade e a questão da diferença sexual não sejam temas pertinentes ao campo teórico da semiologia e tenham sido objetos primários da psicanálise, nenhuma das duas teorias consigna às mulheres o estatuto de sujeito ou produtoras de cultura. No cinema, a mulher ocupa uma posição semelhante. Ela é, ao mesmo tempo, objeto e fundamento da representação. Sua subjetividade é definida em relação ao masculino, instaurando um vazio de significado para a mulher tanto na linguagem (teorias) como no cinema.

A partir daí, Lauretis (2019) começa a esboçar, inspirada nos estudos de Foucault – particularmente na sua formulação acerca da sexualidade como “tecnologia do sexo”, desenvolvida no vol. 1: “A vontade de saber” de sua *História da sexualidade* –, um importante arcabouço teórico para o que denominará de “tecnologia de gênero”. A autora adota a noção do pensador francês, compreendendo o cinema como uma das tecnologias sociais, conforme havia esboçado no livro anterior. Em um dos ensaios que conformam *Alice does't*, a autora faz o que talvez seja seu primeiro esforço de análise fílmica entendendo a linguagem cinematográfica como uma tecnologia de gênero, ainda que, como ela própria afirmará posteriormente, não tenha nomeado assim nesse primeiro momento.

Lauretis (2019, p. 135) chama a atenção, entretanto, para o fato de que a percepção do cinema como uma tecnologia social se desenvolveu na teoria fílmica de forma paralela, mas independente do pensamento desse filósofo e historiador francês. Ressalta que as teóricas feministas do cinema estavam atentas a questões como a “conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação do sexual com o corpo feminino, tão difundidos na cultura ocidental” e que, mesmo antes da publicação do primeiro volume da obra de Foucault, já “vinham escrevendo sobre a sexualização das estrelas do cinema em filmes narrativos e analisando as técnicas cinematográficas [...] e códigos cinemáticos específicos [...] que constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyerista do espectador” e vinham realizando uma crítica “à representação do corpo feminino como locus primário da sexualidade e prazer visual” (LAURETIS, 2019, p. 135).

O tema do prazer experimentado pelo espectador foi tratado pela britânica Laura Mulvey no ensaio “Visual pleasure and narrative cinema”, publicado pela primeira vez em 1975, e considerado hoje um clássico nos estudos de teoria feminista do cinema¹⁹⁸. Nessa obra, a autora, que além de feminista é crítica de cinema, faz uso das teorias psicanalíticas de Freud e Lacan para apresentar uma leitura original da imagem da mulher no cinema como o centro do

¹⁹⁸ Este ensaio foi posteriormente publicado no livro *Visual and Other Pleasures*, em 1989.

prazer erótico do olhar masculino. Suas fontes ou referências para esse estudo são os filmes clássicos de Hollywood, os quais, para ela, seriam os responsáveis pela codificação do erótico da ordem patriarcal dominante para a linguagem do cinema. Para pensar o prazer *voyerista*, a autora recorre à abordagem lacaniana da fase do espelho. Mas a escopofilia é somente uma parte desse prazer visual. “O cinema satisfaz um desejo primordial por uma visão prazerosa, mas ele vai além e desenvolve a escopofilia em um aspecto narcisístico”. (MULVEY, 1989, p. 17, tradução minha)¹⁹⁹.

Na ordem da linguagem predominante no patriarcado, o masculino está associado com o ativo e o feminino com o passivo. Mulvey (1989) entende que essa divisão do trabalho entre ativo e passivo também está presente na narrativa, onde a imagem da mulher (passiva) alimenta a pulsão escopofílica do homem e a identificação com a representação masculina (ativa) nutre o ego, portanto, o prazer narcísico do espectador por meio da projeção imaginária e da identificação com o personagem masculino, geralmente protagonista. Nessa relação, a imagem do corpo feminino objetificado é o espetáculo e o masculino, não estando associado à objetificação sexual, é o que impulsiona a narrativa, ambos constituindo os dois lados do prazer visual do espectador, sempre pensado no masculino²⁰⁰.

Essa teórica também influenciou os estudos de Lauretis, cujo desenvolvimento da noção de tecnologia de gênero foi realizado em artigo de mesmo título, publicado pela primeira vez em 1987. Neste trabalho, a autora tece inicialmente uma crítica ao conceito de diferença sexual, ao qual o conceito de gênero esteve atrelado entre os anos 1960-1970, apontando suas limitações. Essa crítica é importante para a discussão que promove daí em diante, a partir de quatro proposições nas quais expressa sua concepção.

O termo gênero é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação ou, se me permitem adiantar a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencimento; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe e, portanto, uma posição vis-a-vis outras

¹⁹⁹ “The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect”.

²⁰⁰ O Jornal *Correio da Manhã* (RJ), publicou a seguinte nota por ocasião da realização da primeira versão de *Bonitinha, mas ordinária*: “Furiosa, Odete Lara está querendo processar os produtores do filme ‘Bonitinha, mas ordinária’. Alega que em determinada cena a sua blusa foi rasgada e o cinegrafista aproveitou a deixa para filmar suculentos aspectos de sua anatomia. Segundo Odete, os produtores tinham jurado que a panorama não seria incluída na fita, mas acabaram roendo a corda”. E a nota é finalizada da seguinte forma: “A torcida para que ela não ganhe o processo já é grande” (*Correio da Manhã*, ano 1963, edição 21569 (1). Domingo, 28 de julho de 1963. 4º caderno). Mais recentemente, em 2009, o olhar *voyerista* da câmera é usado no filme argentino *El secreto de sus ojos*, conectando o espectador com o personagem masculino (ainda que, nesse caso, não seja o protagonista) por meio do olhar que ele lança e fixa no seio de Irene, através do botão aberto de sua blusa. Voltarei ao tema no quarto capítulo.

classes pré-constituídas. (...) Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (LAURETIS, 2019, p. 125).

Além dos autores já mencionados, Althusser também constitui uma referência importante para Lauretis, por meio do conceito de ideologia, a qual “representa a relação imaginária daqueles indivíduos com as relações reais em que vivem”, portanto, segundo ela, também descreve o funcionamento do gênero (LAURETIS, 2019, p. 127), e da “palavra *interpelação*, o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (2019, p. 134, grifo da autora).

Entretanto, a autora apresenta ressalvas tanto que em relação à teoria de Foucault, observando que a compreensão única de tecnologia sexual desse autor não levou em consideração as diferenças entre sujeitos masculinos e femininos, ignorando “os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade” (LAURETIS, 2019, p. 123), como ao sujeito da ideologia de Althusser, o qual ela percebe também como não “gendrado” porque não considera a possibilidade de um sujeito feminino (2019, p. 127).

Assim, toma com ressalvas essas teorias e procura avançar no sentido de pensar o sujeito generificado, salientando que

a representação social do gênero afeta sua construção subjetiva e que, vice-versa, a representação subjetiva do gênero – ou sua autorrepresentação – afeta sua construção social, abre-se uma possibilidade de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas que o próprio Althusser repudiaria. (LAURETIS, 2019, p. 131).

Com isso, aprofunda as discussões iniciadas na obra anterior, nas quais apontava para a importância de compreender os efeitos ideológicos da diferença sexual no processo de construção dos sujeitos sociais em uma cultura na qual a representação da mulher como imagem está tão expandida. De acordo com ela, “o cinema funciona na realidade como uma máquina de criação de imagens, que ao produzir imagens (de mulheres ou não) também tende a reproduzir a mulher como imagem”. (LAURETIS, 1992, p. 64)²⁰¹. Esse me parece um importante ponto de partida para pensar a representação de violência de gênero nos filmes argentinos e brasileiros, fontes desta pesquisa.

Para além da designação sexual, o corpo é o lugar de inscrição dos códigos através dos quais se expressam as identidades de gênero. O corpo feminino é representado, por excelência,

²⁰¹ “el cine funciona en realidad como una máquina de creación de imágenes, que al producir imágenes (de mujeres o no) tiende también a reproducir a la mujer como imagen”.

como o lugar da sexualidade e do prazer visual, este último entendido sempre no masculino, conforme ressaltam Lauretis (2019) e Mulvey (1989). Daí a importância de se refletir sobre o lugar dos corpos nas representações fílmicas: além do grau de relevância que têm nos debates sobre gênero, ocupam um lugar central na narrativa cinematográfica.

A seleção de atrizes e atores certamente passa pela capacidade de interpretar um papel, mas nesse processo de escolha, tanto o corpo enquanto materialidade como a performance teatral são elementos de grande relevância na seleção do elenco de um filme. Isso porque alguns estereótipos de masculinidade e feminilidade foram se sedimentando ao longo da história. O gênero é performático inclusive na heterossexualidade, como defendeu Butler (2003). Ainda que não corresponda à realidade – já que os homens que cometem atos violentos contra mulheres têm as mais diversas compleições físicas e atitudes comportamentais –, determinadas características são associadas quase de modo automático a certos tipos de masculinidades, as quais são estereotipadas a partir delas, em um processo semelhante ao observado por Lauretis com relação à imagem das mulheres. Assim, o machismo, enquanto manifestação da masculinidade heterossexual tóxica é geralmente identificável a um determinado tipo de gestual²⁰², uma performance comportamental que se exprime por meio da tentativa de posse e controle do corpo feminino, mas também de características que são expressadas por intermédio de certas posturas corporais. Esse processo de estereotipagem é perceptível em praticamente todos os personagens dos filmes fontes²⁰³.

É por meio do corpo que se pratica a violência e é nele também que se sofre, em quase todas as suas dimensões. Por essa razão, considero importante, durante a análise, identificar os/as personagens associados aos/às intérpretes que lhe deram vida. No caso brasileiro, alguns atores que representam masculinidades tóxicas, tanto no cinema como na televisão, encarnam tão bem esse estereótipo que se repetem em diversos trabalhos com perfil semelhante. Da mesma forma, a escolha dos corpos femininos representados segue uma lógica parecida no que se refere aos estereótipos²⁰⁴.

²⁰² Recentemente (07.02.2022), *Porta dos Fundos*, produtora de vídeos de comédia veiculados na Internet, realizou um vídeo ironizando a performance da chamada “masculinidade tóxica”, expressão máxima do heterossexual machista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ORdBkc387FM>. Acesso em 16 fev. 2022.

²⁰³ Talvez pelo fato dessa estereotipia já se constituir um lugar, o filme brasileiro *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015), tenha atraído tanto a atenção do público, da crítica e de acadêmicos/as ao procurar estabelecer uma ruptura, principalmente por meio do personagem Iremar (Juliano Cazarré), mas também de Galega (Maeve Jinkings). Ver, dentre outras leituras sobre esse filme, Santos (2019a).

²⁰⁴ Diversas entrevistas de diretores/as e produtores/as corroboram essa ideia, particularmente presente no audiovisual brasileiro. A imagem do/da personagem encarnada fica impressa no ator/atriz de modo que as/os diretoras/es e produtoras/es são levados a fazer propostas de trabalho que terminam por reiterar atuações anteriores.

2.3.2 Construindo uma metodologia a partir das teorias feministas

Considere importante retomar a história das lutas feministas no primeiro capítulo porque, mesmo indiretamente²⁰⁵, elas produziram impactos em diversas esferas sociais e representam um dos principais motivos de embate ideológico entre os gêneros, principalmente na última década. Ou seja, por um lado a luta feminista contra o patriarcado – essa concepção de sociedade baseada em um ideal de suposta superioridade e domínio masculino –, e por outro, a defesa masculina (ao menos de parte de alguns homens) da ideologia patriarcal que os favorece no conjunto da sociedade. Procurei também recorrer aos estudos de masculinidades, os quais demonstram que seu processo de “construção” envolve a ideia de poder nas relações de gênero, tanto com outros homens, o que ocorre através da homofobia e da hierarquia das masculinidades, como principalmente sobre as mulheres, na forma de dominação, relação permeada pelo uso da força física, da violência sexual e simbólica, como já ressaltaram vários/as autores/as. Entendo a violência de gênero como parte intrínseca da formação de um tipo de masculinidade que está, em alguma medida, em processo de crise ou mesmo de transformação, mas ainda constitui o modelo hegemônico, conforme demonstram as estatísticas de violência em grande parte da América Latina.

No que se refere às construções e representações de gênero no cinema, desde um ponto de vista das teorias feministas, os olhares de Teresa de Lauretis e Laura Mulvey constituem importante referencial. As duas autoras, desde momentos históricos e enfoques distintos, revisitam as teorias psicanalíticas e a semiologia para compreender as representações das mulheres e das relações de gênero no cinema. “Analisar um filme é analisar também o público que irá consumi-lo” (BARROS, 2008, p. 53). Foi a percepção de Mulvey – de que o cinema hollywoodiano, objeto de seus estudos, era feito para um público pensado no masculino – que me despertou para a necessidade de um olhar mais aguçado para certos detalhes da *mise-en-scène* nas representações das violências sexuais²⁰⁶. O procedimento adotado nesta pesquisa estabelece diálogo com diferentes áreas, pois, como também observa Barros (2008, p. 63), “a metodologia para análise fílmica deve ser acima de tudo multidisciplinar e pluridiscursiva”, características já contempladas pelas feministas, sobretudo as teóricas do cinema.

²⁰⁵ Conforme destacou Koselleck (2014), as transformações históricas ocorrem em ritmos e velocidades diferentes. Dessa forma, os avanços decorrentes dos embates feministas não atingiram todos os espaços sociais no mesmo momento nem com a mesma intensidade. Algumas mudanças, embora decorrentes, não são creditadas ao feminismo. Outras, de fato, não guardam relação com esses movimentos, pois atos e atitudes feministas podem existir, independentemente do conhecimento teórico.

²⁰⁶ Agradeço também à Profa. Dra. Ana Laura Lusnich pelos comentários nessa mesma direção.

Foi a partir da perspectiva feminista, portanto, que procurei construir um caminho metodológico para analisar as representações de violência contra mulheres nos filmes selecionados como fontes. Durante o processo de seleção dos filmes, chamou-me a atenção, por exemplo, a proporção das violências sexuais sobre as violências físicas, ainda que, como se sabe, na maioria dos casos, as primeiras implicam nas últimas. Nesse sentido, uma referência importante dos estudos de gênero no que se refere às violências sexuais é a antropóloga argentina radicada no Brasil, Rita Segato. Sua noção de “mandato da violação” (SEGATO, 2003) coaduna, em alguma medida, com as posições dos/as estudiosos/as das masculinidades ao considerar que as violências masculinas são praticadas, em muitas circunstâncias, para demarcar um lugar na hierarquia das masculinidades. O estupro ou violação, segundo a autora, é, antes de tudo, uma forma de se posicionar frente a outros homens.

Alguns problemas metodológicos, no entanto, foram inevitáveis. Um deles diz respeito ao acesso a determinados filmes. Embora haja diversas plataformas streaming e outros meios de disponibilização de filmes, os quais certamente foram fundamentais para reunir as fontes listadas acima, eles não foram suficientes para suprir todas as necessidades, de forma que não foi possível encontrar todos os títulos procurados. O período da pesquisa também coincidiu com a pandemia de Covid-19 e, em seguida, com o incêndio da biblioteca brasileira, a qual permaneceu fechada ao público por longo período. A estância de investigação prevista para acontecer na Argentina também foi inviabilizada não só pela pandemia como pelos cortes promovidos pela CAPES, os quais impactaram especialmente sobre as bolsas de pesquisa na área das Ciências Humanas.

Outra dificuldade diz respeito à natureza das fontes. Ainda que a seleção dos filmes tenha obedecido critérios claramente estabelecidos, com a opção pelo *drama*, tipo e forma de violência abordada, centralidade ou não na narrativa, entre outros, os gêneros cinematográficos não possuem mais características tão claramente definidas como ocorria no cinema clássico, fosse no estadunidense, no europeu ou no latino-americano. Alguns, inclusive, estão na fronteira com outros gêneros, sendo classificados em dois ou mais (*drama/suspense*; *drama/policial/suspense*, etc.). A lista das fontes, mesmo que todos os filmes sejam *dramas* (*mesclados* ou não a outros gêneros fílmicos²⁰⁷) é muito heterogênea. Embora a relação das fontes seja relativamente pequena quando comparada com a dimensão do problema, uma apreciação individualizada mais aprofundada mostrou-se inviável. Para a análise com série de filmes, como me propus a fazer, esse aspecto foi um elemento a considerar.

²⁰⁷ Alguns filmes são classificados, para fins de exibição e/ou comercialização, em mais de um gênero, por possuírem características narrativas diversas.

O tratamento das fontes só foi possível a partir de uma redefinição de critérios de análise. As obras foram separadas em dois grupos principais de análise, de acordo com as categorias das agressões representadas: violência doméstica (conjugal e/ou familiar) e violência fora da conjugalidade (íntimo-afetiva e comunitária), as quais serão analisadas nos capítulos 3 e 4, respectivamente. Em cada um desses grupos, são observados o tipo de relação e de violência praticada (física e/ou sexual, culminando ou não em feminicídios), o tempo da diegese fílmica (passado ou presente); a centralidade ou não da(s) violência(s) nos filmes; e as características étnico-raciais, de classe e de geração das mulheres em situação de violência – de acordo com o critério de heteroclassificação²⁰⁸ – porque considero importante fazer uma análise interseccional. A partir dessa categorização, os filmes são agrupados e trabalhados em sessões diferentes. Essa forma de organização permitiu observar o conjunto dos filmes de maneira mais acurada e sistematizada e determinar os elementos mais relevantes em cada grupo. O passo seguinte foi analisar, à luz das teorias de gênero e dos feminismos, o que se mostra através do discurso imagético, como são enquadrados os personagens centrais e as cenas de violências, quais são as características ressaltadas nos personagens, quais são os pontos de vista da câmera, dentre outros aspectos importantes, visando atender aos objetivos propostos.

Quanto às fontes sobre violência comunitária (fora do âmbito doméstico), também foram consideradas as duas primeiras características, ou seja, as formas e a centralidade da violência. Como o único filme que remete a outro tempo diegético é *O segredo dos seus olhos*, essa discriminação em função do tempo narrativo não se mostrou necessária nesse grupo de filmes. Por outro lado, enquanto as mulheres representadas como vítimas de violência conjugal, são todas brancas e pertencentes as camadas sociais baixas ou medianas, pareceu imprescindível distinguir as características étnico-raciais e de classe entre as vítimas de agressões sexuais, inclusive porque considero importante fazer uma análise interseccional. Esse passo foi fundamental para caracterizar os elementos mais relevantes a serem analisados em cada grupo de filme.

²⁰⁸ Para a classificação da cor/raça dos personagens fílmicos, ao longo deste trabalho, utilizo a noção de heteroclassificação, ou seja, a atribuição de uma categoria étnico-racial a alguém, por outra pessoa. (PETRUCCELLI; SABOIA, 2013)

PARTE II

AS VIOLÊNCIAS DE GÊNERO NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DA ARGENTINA E DO BRASIL NO SÉCULO XXI

CAPÍTULO 3

VIOLÊNCIA DE GÊNERO NAS RELAÇÕES CONJUGAIS E FAMILIARES

“Descarregou a arma ali, na porta de nosso trabalho. A mulher tinha acabado de deixar os filhos de ambos na escola que ficava em frente (...). Se acontece isso na porta de onde trabalhas, algo tens que questionar” (LERMAN, 2015, tradução minha)²⁰⁹.

O fragmento em epígrafe, retirado da entrevista de um dos diretores dos filmes-fontes desta tese, aponta para uma demanda social (ROUSSO, 2007) que é histórica e premente no tempo presente, principalmente por parte das mulheres: refletir acerca da cultura da violência contra mulheres existente nas sociedades latino-americanas. Os números da violência doméstica são bastante elevados, tanto na Argentina como no Brasil, conforme foi apontado no primeiro capítulo. Entende-se por violência doméstica, a partir do disposto nas leis 11.340/2006 e 26.485/2009, aquela praticada contra uma mulher no âmbito da unidade doméstica ou de um grupo familiar. Nas duas legislações, a noção de familiar tem caráter amplo, abrangendo pessoas que são aparentadas por consanguinidade, afinidade ou vontade expressa. Ambas incluem, no rol das violências domésticas, as relações que envolvem vínculos de caráter íntimo/afetivo, inclusive aquelas já finalizadas, independente de terem ou não coabitado. A lei brasileira especifica ainda que “as relações pessoais enunciadas neste artigo independem de orientação sexual”.

Devido à amplitude dessa categoria, a análise das violências domésticas será feita com os filmes separados em subgrupos, considerando a natureza das relações neles abordadas: conjugais, familiares e outras de caráter íntimo/afetivo. Utilizo a noção de conjugalidade que, de acordo com Ferrés-Carneiro & Diniz Neto (2010, p. 270), é evocada pelo imaginário social, ou seja, a “do casal como um par associado por vínculos afetivos e sexuais de base estável, com um forte compromisso de apoio recíproco, com o objetivo de formar uma nova família incluindo, se possível, filhos”. Observo, também, que a identidade de gênero ou a orientação sexual das pessoas envolvidas nessa relação não comprometem a noção de conjugalidade aqui adotada.

²⁰⁹ “Vació el cargador ahí, en la puerta de nuestro trabajo. La mujer venía de dejar a los hijos de ambos en la escuela que estaba en frente (...). Si en la puerta donde trabajás pasa eso, algo te preguntás” Entrevista concedida pelo diretor Diego Lerman (2015). Disponível em: <https://farrucini.es/entrevista-diego-lerman-director-de-refugiado/>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Por razões metodológicas, considero como relações “íntimo/afetivas” aquelas que ocorrem entre parceiros e ex-parceiros (namorados, ex-namorados e relacionamentos extraconjugais) nas quais não há coabitação nem vínculos de base estável. Essas representações serão analisadas no capítulo seguinte, referente às violências extrafamiliares e comunitárias. Nele, considero somente as obras que abordam as violências domésticas conjugais e familiares, conforme tabela 03. Essa opção metodológica, longe de expressar qualquer juízo de valor acerca do caráter das demais relações afetivas, obedece a outros aspectos observados nas narrativas filmicas, dentre eles a prevalência das violências sexuais sobre as físicas, o que torna esse subgrupo mais próximo do que trata das violências comunitárias. Contudo, ainda que os filmes tenham sido separados de acordo com a categoria, é necessário observar que alguns deles representam diferentes formas de violência e, por essa razão, podem constar de mais de um tópico nas análises.

Tabela 03: VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONJUGAL E FAMILIAR

País	Ano	Filme	Categoria/tipo de violência	Repr. da violência	Tempo diegético
Argentina	2004	El cielito	Conjugal/Física e sexual	Direta/secundária	Alguns meses
	2011	La mala verdad	Familiar/Abuso sexual	Indireta/central	Alguns meses
	2012	Salsipuedes	Conjugal/Física e sexual	Indireta/central	Poucos dias
	2014	Refugiado	Conjugal/Física	Indireta/central	Poucos dias
	2014	El Bumbún	Conjugal/Física (feminicídio) Familiar/sexual (estupro)	Direta/secundária e Direta/central	Aprox. duas décadas
	2016	Kóblic	Conjugal/Física e sexual	Direta/secundária	Alguns meses
	2016	Al final de túnel	Familiar/Abuso sexual	Indireta/secundária	Poucos meses
Brasil	2006	Baixio das bestas	Familiar (Física e sexual)	Direta/central	Algumas semanas
	2008	Dias e noites	Conjugal/Física (feminicídio)	Direta/central	Aprox. três décadas
	2009	Sonhos roubados	Familiar/Abuso sexual	Indireta/secundária	Alguns meses
	2016	Vidas partidas	Conjugal/Física e sexual (tentativa de feminicídio)	Direta/central	Aprox. três décadas

Fonte: Elaborada pela autora

Na categoria “violência doméstica conjugal”, encontrei somente dois filmes ficcionais na cinematografia brasileira, ambos de iniciativa da mesma produtora²¹⁰. Na Argentina, constatei um número um pouco maior de produções, embora não todas tenham seu argumento desenvolvido em torno ou a partir de dita violência. A violência conjugal é uma das menos abordadas entre os filmes-fontes, representando cerca de 35,29% dos argentinos e tão somente 18,18% dos brasileiros. Estão nessa categoria os brasileiros *Dias e noites* (2008) e *Vidas partidas* (2016); e os argentinos *Salsipuedes* (2012), *Refugiado* (2014), *El cielito* (2004), *El*

²¹⁰ *Dias e noite* e *Vidas partidas* têm como produtora e atriz principal Naura Schneider.

Bumbún (2014) e *Kóbblic* (2016). Dentre todos estes, somente os quatro primeiros têm a violência conjugal como tema em torno do qual gira a narrativa, nos demais, ela aparece como elemento secundário. Algumas dessas obras estão inspiradas na vida de pessoas que passaram por situações de violência²¹¹.

Os filmes que abordam violência doméstica familiar constituem um conjunto ainda menor: *Baixio das bestas* (2006) e *Sonhos roubados* (2009), do Brasil e *La mala verdad* (2011), *El Bumbún* e *Al final de túnel* (2016), da Argentina. Desses, somente *La mala verdad* narra exclusivamente essa forma de violência, os demais contemplam outras categorias, como a conjugal e a comunitária, ou mesmo a violência urbana, caso de *Al final de túnel*. É importante ressaltar que o filme argentino *María y el araña* também trata de abusos sexuais contra uma adolescente, contudo não foi possível ter acesso ao mesmo por nenhuma plataforma no Brasil.

Além do tipo de violências representadas – caracterizadas sobretudo por agressões físicas nas uniões conjugais, e sexuais nas relações familiares –, são consideradas nessa tabela a maneira como são representadas e o tempo da diegese. O tempo nas obras fílmicas é tema bastante debatido, conforme demonstram Aumont & Marie (2003). Alguns filmes constroem suas narrativas no decorrer de alguns anos, décadas e até mesmo na longa duração (séculos)²¹². E há ainda os que narram os acontecimentos de um ou de poucos dias na vida de um personagem. Tanto em uns como em outros há a possibilidade de jogar com essas temporalidades, avançando, retrocedendo, ou produzindo efeito de simultaneidade²¹³. A abordagem de um determinado tema, como o da violência de gênero, terá características distintas de acordo com o tempo digético nos filmes. Por essa razão, serão analisados em tópicos distintos, de acordo com as características das fontes.

Dentre os tipos de violência representadas nesses filmes, as mais perceptíveis são as de caráter físico, na forma de espancamentos, embora as violências psicológicas e sexuais também estejam presentes. É importante recordar que as violências físicas no âmbito das relações conjugais são potencialmente feminicidas, já que algumas delas são tentativas deliberadas de feminicídio, aspectos narrados em *Refugiado* e *Vidas partidas*, ou culminam com ele depois de uma escalada de violências que incluem principalmente as psicológicas, situações representadas em *El Bumbún* e *Dias e noites*. Necessário salientar também que as violências sexuais estão

²¹¹ No entanto, os filmes do gênero *Biografia* sobre grandes personalidades brasileiras, a exemplo de *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto; Marcelo Santiago, 2009); e *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014), que abordam violência contra mulheres (aspecto contestado neste último), não foram utilizados nesta pesquisa.

²¹² O tema da temporalidade nas narrativas fílmicas é abordado de maneira mais enfática por Lagny (2000).

²¹³ É ilustrativo desse jogo a forma como Stephen Daldry narra acontecimentos de um dia na vida de três mulheres de diferentes gerações em *As horas* (2002).

presentes nestas narrativas, embora sejam abordadas de forma menos contundente que as físicas e às vezes passem despercebidas.

No que se refere às representações de violências familiares, somente a narrativa de *El Bumbún* se desenvolve no passado e está ambientado no espaço rural. Todas as demais estão situadas no presente, com tempo diegético de alguns meses.

Quanto à forma de representação, identifico como *direta* aquela cujo ato de violência está presente na narrativa de maneira explícita; *indireta*, aquela que ocorre no espaço *fora de campo*, observando-se somente os desdobramentos da mesma na narrativa; e *central* ou *secundária* de acordo com a relevância de tal violência na história narrada. No que se refere ao período da diegese, ressalto que somente as obras que narram histórias no decorrer de décadas referem-se total ou parcialmente a períodos anteriores. As demais, com exceção de *Kóblic*, têm suas histórias ambientadas no presente da realização das mesmas.

3.1 Contextualização e caracterização das fontes filmicas

Por se tratar de obras brasileiras que, embora tenham estado em cartaz, não foram distribuídas em todo o país e de filmes argentinos que, se chegaram aos cinemas do Brasil, foram lançados somente nas grandes cidades – pelas questões de distribuição mencionadas no capítulo 2 –, faz-se necessária uma breve apresentação dos filmes-fontes, sobretudo daqueles nas quais as violências são centrais. A descrição de alguns detalhes da *mise-en-scène* de determinadas planos e sequências das narrativas, assim como o contexto de produção destes filmes, será de grande valia para a compreensão da leitura/análise fílmica que me propus fazer. Em seguida, em seções distintas, procuro fazer uma leitura/análise das representações de violências de gênero no âmbito da conjugalidade e das relações familiares, observando as formas de agressões e as expressões das masculinidades agressoras em cada uma das categorias.

3.1.1 Violência de gênero nas relações conjugais

Entre as abordagens de violências conjugais, *Salsipuedes* e *Refugiado* são narrados em um tempo muito curto de uns poucos dias; *Dias e noites*, *Vidas partidas* e *El Bumbún* narram suas histórias no tempo de duas ou três décadas. Em ambos os grupos, com exceção deste último, as violências conjugais são centrais no desenvolvimento da narrativa. Nos demais filmes – *El cielito* e *Kóblic* –, embora estejam mais próximos dos primeiros no que se refere ao tempo diegético da narrativa, as representações de violência são secundárias na trama. Como

apresentam características distintas dos demais, serão abordados em outro tópico com foco nas cenas específicas das violências e na relação que estas têm com a história do filme, sem que isso desmereça a importância dos mesmos. Nesse sentido, serão caracterizadas em três tópicos distintos.

3.1.1.1 *um flash nas violências*

Salsipuedes (2012) e *Refugiado* (2014), ambos argentinos, estão temporalmente situados no momento da produção, portanto, no início da segunda década deste século e o tempo narrativo transcorre em breves dias. *Salsipuedes* foi realizado um pouco depois da promulgação da importante Lei de Proteção Integral e no calor dos debates que culminariam na Lei do Feminicídio da Argentina. Essas mudanças na legislação foram motivadas por mobilizações sociais promovidos principalmente por feministas e outros grupos de mulheres que, no momento da realização de *Refugiado*, apesar da aprovação dessas leis, viviam a inquietação e frustração diante dos sucessivos casos bárbaros de crimes por razões de gênero e resolveram dar o grito de basta por meio das mobilizações com o lema *NiUnaMenos*, em 2015. No plano econômico, o país atravessava mais uma crise, a qual culminaria na eleição do governo Mauricio Macri, no final desse mesmo ano, pondo fim a doze anos de kirchnerismo. Estão contextualizados, portanto, em um momento de inquietação da sociedade argentina, particularmente das mulheres.

Salsipuedes é fruto de uma tese universitária posteriormente transformada em longa-metragem²¹⁴ e marca a estreia de Mariano Luque como diretor, à época com apenas 25 anos de idade. A obra, que também tem roteiro assinado por ele, conta com um elenco bastante reduzido. O filme, que faz parte do chamado cine regional argentino, aborda o silencioso conflito do casal Rafael (Marcelo Arbach) e Carmen (Mara Santucho), carinhosa ou ironicamente chamada por ele de Tutuca, ambos brancos, entre trinta e quarenta anos. A história se passa no interior da província de Córdoba, num acampamento de fim de semana, onde o casal vai descansar ou, quem sabe, tentar se reconciliar, aproveitando o contato com a natureza. A narrativa se desenvolve em torno da solidão da protagonista Carmen, seja na companhia de seu marido agressor ou da mãe e irmã mais jovem, que compartilham algumas horas de diversão com o casal. O tempo narrado, ainda que seja somente o de um final de semana, fornece suficientes elementos sobre um cotidiano que mescla tensão, violências psicológicas

²¹⁴ Ver entrevista do diretor: <http://www.cinestel.com/salsipuedes-entrevista-mariano-luque/>.

dissimuladas ou encobertas por ironias e cinismo, numa história que oferece poucas possibilidades de saída para a personagem central.

*Refugiado*²¹⁵ também concentra sua narrativa no tempo diegético de poucos dias, por volta de uma semana. A ideia do roteiro, segundo o diretor Diego Lerman, surgiu da observação de seu entorno. Lerman decidiu abordar a violência de gênero a partir do caso de Corina Fernández, uma mulher argentina que sofreu tentativa de homicídio por parte de seu ex-companheiro depois de deixar suas filhas no colégio. Corina, que já havia feito várias denúncias e solicitado medidas protetivas, foi alvejada no peito, quando atravessava a rua na frente da escola. Disfarçado de ancião, Javier Weber disparou alguns tiros à queima-roupa, com a clara intenção de matá-la²¹⁶. Seu julgamento foi o primeiro a ser nomeado como “tentativa de feminicídio”²¹⁷.

Entretanto, ele não aborda a relação do casal. Diferente da obra anterior, desde o início essa película tem o foco na criança, para além da mulher/mãe/esposa em situação de violência. É a partir da perspectiva do menino de aproximadamente sete anos que, em boa medida, a narrativa se desenvolve. A começar pela cena inicial, quando termina a festinha de aniversário em que Matías (Sebastián Molinaro) está e ninguém aparece para buscá-lo. É ele, com sua capa de super-homem, que encontra a mãe em casa, caída no chão em meio a cacos de espelho e manchas de sangue, e pede socorro. A câmera o segue em suas brincadeiras de criança e em suas reações frente a tudo que está acontecendo. No entanto, o relato é sobre violência de gênero.

Nesse período exíguo de uns poucos dias, Laura passa por um refúgio de mulheres vítimas de violência depois de realizar exames médicos e de corpo de delito, vai ao Poder Judicial – onde desiste de pedir medida cautelar –, volta a sua residência para recolher roupas e documentos, vai ao trabalho para pedir ajuda às colegas e, finalmente, foge para a casa de Antonia (Marta Lubos), sua mãe, nas imediações de Buenos Aires. Todo esse percurso é permeado de muito medo e tensão, os quais são transmitidos ao público espectador por meio de uma câmera móvel. A forma como a narrativa de *Refugiado* é construída explora o caminho seguido por muitas mulheres em situação de violência doméstica, ao menos aquelas que vivem em cidades com a estrutura das casas abrigo, situação que, infelizmente, não corresponde à

²¹⁵ Este filme foi produzido em coprodução com outros países: Colômbia, França, Polônia e Alemanha.

²¹⁶ Apesar disso, a vítima sobreviveu e convive com uma bala alojada no tórax.

²¹⁷ A sentença foi proferida em 08.08.2012, meses antes da Ley del Femicidio ser sancionada, em 14.12.2012. Ver “La sentencia que le puso nombre al feminicidio”, disponível em <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-202476-2012-09-03.html>. Acesso em: 14 mar. 2021.

realidade enfrentada pela maioria delas. Mas vai além ao colocar em cena a perspectiva da criança, com sua inocência, sua visão parcial da situação dos pais e seus afetos divididos.

Um ponto em comum entre este filme e *Salsipuedes* é que as cenas de violência explícita são evitadas. Em ambos, os realizadores optaram por mostrar somente as marcas da violência recém cometida, diferente dos três que serão abordados a seguir. A câmera já “encontra” Laura caída no chão, machucada pelas agressões do marido, e a segue a partir daí. E, diferente de todos os demais, o agressor não tem presença física no filme. Ouvimos sua voz ao telefone e até vemos a sua sombra pelas costas, mas não conhecemos seu rosto. Entretanto, sua “presença” é constante. Ela se faz sentir através do medo que Laura demonstra fugindo pela cidade, mudando de um lugar para outro, tão assustada a ponto de se refugiar com seu filho por uma noite num motel, em gesto de extremo desespero.

3.1.1.2 em câmera lenta: violências que atravessam gerações

Os relatos deste segundo grupo têm um tempo diegético bem mais longo. A forma como as histórias são narradas em *Dias e noites* (2008), *El Bumbún* (2014) e *Vidas partidas* (2016) ultrapassam o período de duas décadas ou de uma geração. Dessa maneira, apresentam aspectos que, em geral, não estão representados nas narrativas que envolvem temporalidades mais curtas, tais como as características mais complexas dos personagens envolvidos nas agressões, os ciclos da violência, as consequências dessas violências sobre as mulheres e seus/suas filhos/as num prazo mais dilatado. Dentre esses filmes, dois são relativos à violência conjugal, especificamente, e um transborda para a violência familiar, estendendo-se para a filha, sem perder, no entanto, a característica de violência praticada por razões de gênero.

Os dois filmes brasileiros, *Dias e noites* e *Vidas partidas*, foram realizados a partir da iniciativa pessoal da produtora e atriz principal Naura Schneider e são posteriores à promulgação das duas leis brasileiras mais importantes sobre violência de gênero, a Maria da Penha e a do feminicídio, respectivamente. A intenção de Schneider foi chamar a atenção para o tema. Segundo ela, a ideia de fazer *Vidas partidas* nasceu após a realização do documentário *Silêncio das inocentes* (2010), o qual traz depoimentos reais de mulheres que passaram por situações de violência. Para a atriz, “É importante mostrar, visualizar, dar exemplos e dizer que aquela situação tem saída é fundamental para que muitas pessoas tomem atitudes. A arte é uma forma de educar, denunciar e mostrar o retrato da nossa sociedade”²¹⁸. Esse objetivo, no entanto,

²¹⁸ Entrevista concedida pela atriz e produtora ao jornal Correio Braziliense, publicada em 06.07.2016. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e->

não foi plenamente alcançado. O filme teve um público inferior a 6 mil pessoas no cinema. Ainda de acordo com Schneider, o lançamento do filme foi acompanhado de exibições públicas seguidas de debate, o que lhe dá um caráter que vai além do comércio e da diversão, aspectos abordados no capítulo 2. Embora a intenção inicial fosse fazer uma obra baseada/inspirada ou que retratasse a vida de Maria da Penha, o filme acabou sendo “livremente inspirado nas alarmantes estatísticas de crimes praticados contra a mulher no Brasil e no mundo”, conforme pode ser lido no epílogo. Importante salientar que o *Mapa da Violência 2015: homicídios de mulheres no Brasil*, lançado quando o filme estava sendo realizado, traz dados que indicam aumento dos índices de violência de gênero em relação aos anos anteriores.—Entretanto, a história e a personagem central do filme são facilmente identificáveis com a história de Penha.

A história de *Dias e noites*, por sua vez, foi adaptada do romance “Clô dias & noites” (1982), do gaúcho Sérgio Jockymann, o qual se baseia em acontecimentos verídicos. A narrativa se passa no Rio Grande do Sul e atravessa três décadas. Parte de seus desdobramentos ocorre em uma fazenda próxima à cidade de Santa Maria, no interior do estado, e a outra se desenvolve na capital do estado, para onde a protagonista se muda, mas com reverberações no campo, através da vida de sua filha. Dessa forma, a narrativa acompanha a trajetória marcada por violências da personagem principal Clô (Naura Schneider)²¹⁹ e, de maneira secundária e indireta, da filha Joana (Nathalia Schneider), que permanece na fazenda depois que a mãe escapa das agressões do pai. Como pano de fundo, vemos os ecos das transformações políticas pelas quais o país passava, com a primeira fase do filme situada a partir do final da era Vargas e a segunda pontuada por fatos relacionados com o Golpe de 1964 e com a ditadura civil-miliar então instaurada.

Já no início da década de 1970, depois de sua filha Joana constituir família, a história de violência se repete com a jovem, culminando com seu feminicídio, aspectos que têm lugar num espaço *fora de campo*. A partir daí, Clô, que a essa altura é uma mulher com uma posição social considerada “respeitável”, por sua relação de conveniência com Aires de Lucena (José de Abreu), tem sucesso na luta pela guarda da neta. Nas cenas finais do filme, cronologicamente situadas no período da ditadura, a personagem de Clô procura dialogar, sem sucesso²²⁰, com a nova onda feminista que chegava ao Brasil naquela época, mas acaba ecoando um dos lemas

arte/2016/07/06/interna_diversao_arte,539146/naura-schneider-traz-a-violencia-domestica-como-tema-de-novo-filme.shtml. Acesso em: 12 mar. 2020.

²¹⁹ Além de produtora, a atriz também atua como protagonista nesse que é seu primeiro trabalho no cinema.

²²⁰ O filme não teve boa aceitação junto ao público. Alcançou pouco mais de 6.500 pessoas.

do feminismo em voga no país no momento da produção, ao ensinar a neta a “dizer a palavrinha mágica ‘não’”²²¹.

Vidas partidas narra a trajetória do casal formado por Graça (Naura Schneider), uma bióloga respeitável e premiada, em torno dos 40 anos, em plena atividade e Raul (Domingos Montagner)²²², um doutor em Ciências Políticas, 42 anos, inicialmente desempregado. A direção de *Vidas partidas* é de Marcos Schechtman, um profissional com longa experiência em telenovelas, o que explica alguns dos problemas presentes no filme, como observou Machado (2019). Buscando mostrar que, semelhante a uma relação real, nem sempre é possível saber quando começam os primeiros sinais de violência, porque os envolvidos no relacionamento compartilham afetos, conforme observam Gregori (1993) e Matos (2001), entre outras/os, o filme não deixa muito claro o momento dessa “transição”. Mas as primeiras tensões entre o casal são geradas a partir de cenas de ciúmes protagonizadas por Raul. A narrativa procura retratar uma convivência de aproximadamente um quarto de século, com o propósito de mostrar como há uma escalada da violência que pode, em alguns casos, chegar a situações extremas. A história se passa em Recife, início dos anos 80, no qual prevaleciam outros valores, tanto masculinos como femininos²²³. O contexto, portanto, é o dos anos finais da ditadura, no entanto, não há na trama referências explícitas à vida política do país.

Em uma perspectiva diferente dos anteriores, o argentino *El Bumbún* trata da identidade de gênero da personagem principal, questão que passou a ser mais abordada pelo cinema latino-americano na última década²²⁴, embora neste filme isto ocorra a partir de outro ponto de vista: o da imposição de uma performance e identidade masculinas pelo pai²²⁵. Mas, para além dessa

²²¹ Acerca dessa questão, mesmo tendo produzido três filmes que abordam a violência doméstica (duas ficções e um documentário) e atuado como protagonista nas duas ficções, Naura Schneider declarou que não é feminista, é feminina. Ver “‘Não sou feminista, sou feminina’, diz protagonista de ‘Vidas Partidas’”, entrevista concedida a Reinaldo Glioche do site IG, em 03/08/2016. <https://gente.ig.com.br/cultura/2016-08-03/vidas-partidas-entrevista-naura-schneider.html>. Acesso em: 12 mar. 2020.

²²² O ator morreu tragicamente nas águas do Rio São Francisco em 15.09.2016, pouco mais de um mês após o lançamento do filme no Brasil, em 04.08.2016.

²²³ Ao final do primeiro julgamento do feminicida Doca Sreet, em 1976, em frente ao Fórum de Cabo Frio-RJ, um repórter da Rede Globo de Televisão entrevistou algumas das pessoas que aguardavam a saída do réu. Entre os entrevistados, todos os homens afirmaram ter concordado ou gostado do resultado ao passo que entre as mulheres as respostas foram mais heterogêneas. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/assassinato-de-angela-diniz-1976/2216522/>. Acesso em 26 abr. 2020.

²²⁴ O tema da identidade de gênero foi abordado em filmes ficcionais mais recentes como *Uma mulher fantástica* (Una mujer fantástica, 2017), produção vencedora do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2018, *A Glória e a Graça* (Flávio Tambellini, Brasil, 2017), *Mia* (Javier Van de Couter, Argentina, 2011), *Alice Júnior* (Gil Barone, Brasil, 2019) e *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, Brasil, 2016), dentre outros, além de algumas séries e diversos documentários.

²²⁵ *XXY* (Lucía Puenzo, Argentina, 2007) e *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, Argentina, 2009) também abordam a identidade de gênero como imposição. Mas, diferente de *El Bumbún*, cuja designação a um gênero não tem qualquer justificativa em uma suposta ambiguidade genital, estes dois filmes tratam o tema a partir de crianças intersexuais.

questão, ou melhor, a partir e em consequência dela, aborda a violência machista, conjugal e familiar, praticada por um lenhador contra a esposa e a filha, num lugarejo situado na província de La Rioja, noroeste argentino. Dirigido por Fernando Bermúdez, com roteiro assinado por ele em parceria com Leticia Castro e Gabriel Wainstein²²⁶, o filme, que foi adaptado do conto homônimo de Carmen Agüero Vera²²⁷, está ambientado na turbulenta década de 1970, entre o final do governo de Isabelita Perón e a ditadura civil-militar que a sucedeu.

A narrativa se desenvolve em torno da história de Bumbún (Silvina Páez), a quarta menina da família de Antonio (Daniel Valenzuela) e Mercedes (Laura García). Necessitando de braços para ajudá-lo no cuidado das cabras e no corte da lenha, principal fonte de renda da família, Antonio deposita todas as expectativas de ter um menino na última gravidez da esposa. Ao ver o sexo da recém-nascida, decide dar-lhe o nome de José, apelido “el Bumbún”, e impõe à mãe que o crie como menino, forçando-o a assumir uma identidade de gênero masculina²²⁸. Mercedes tenta oferecer alguma resistência ao marido ao improvisar às escondidas em sua casa, diante de algumas imagens de santos, uma espécie de “batismo” no qual dá à menina o nome de Maria. Também procura dar algum afeto nos momentos em que se encontra só com a filha. Contudo, sua autonomia frente ao marido é quase nula e o enfrentamento à atitude autoritária dele lhe custará a vida.

O espancamento e morte de Mercedes, portanto, não são centrais no filme, mas estão imbricados com a série de violências que Bumbún sofre na infância, as quais atingem o ponto máximo na adolescência, quando é estuprada pelo pai, conforme será explorado mais adiante. Antonio alimenta uma espécie de misoginia pelo fato de nenhuma de suas filhas ter nascido varão e a maximiza com a entrada de Bumbún na puberdade. O medo de um possível envolvimento entre Bumbún com Joaquin (Hugo Casas), seu único amigo, leva Antonio a ter um ataque de cólera e a desferir os golpes que levam Mercedes à morte, sob a alegação de que ela o desobedeceu ao não impedi-los de ir juntos ao rio.

Diferente dos dois filmes argentinos do primeiro grupo, cujas violências praticadas não são diretas e explícitas, ou seja, ocorrem num espaço *fora de campo*, estes três têm como característica comum o fato de narrarem os ciclos da violência doméstica de maneira mais

²²⁶ Informação de acordo com o próprio diretor. Ver MARINELLI, Julio. El fin de la espera. Entrevista. Disponível em <http://revistarandom.com/arte/cine-el-bumbun-el-fin-de-la-espera/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

²²⁷ O conto de Carmen Agüero foi escrito com base num fato real. Antes de ir pra telona, foi adaptado ao teatro. Ver RUSSO, Juan Pablo. Una cuestión de identidad. Crítica El Bumbún. Disponível em <http://www.escribiendocine.com/critica/0002475-una-cuestion-de-identidad/>. Acesso em: 10 dez. 2020.

²²⁸ Ao longo deste trabalho, quando necessário, utilizo pronomes e adjetivos no feminino, porque é esta a identidade assumida pela personagem quando toma as rédeas da própria vida, diferente da que lhe foi imposta pelo pai.

evidente. Os agressores começam com sinais de irritação, reagindo com violências psicológicas ou simbólicas (ambiental)²²⁹ como quebrar objetos e dirigir ofensas ou xingamentos à mulher, passando às agressões físicas e, em casos extremos, ao feminicídio, o qual fecha o ciclo (PASINATO, 2011). De qualquer tipo, nas mais variadas circunstâncias, a violência doméstica tem impacto sobre todos os membros familiares.

Com o tempo da diegese bem mais dilatado em relação aos filmes do primeiro grupo, as obras dos dois países oferecem elementos que permitem traçar melhor o perfil das masculinidades encenadas nas telas, as quais, por sua vez, ainda que não sejam a expressão do conjunto da sociedade, condizem com modelos hegemônicos de outras temporalidades e podem servir de parâmetro para pensar possíveis mudanças em relação à representação das masculinidades do tempo presente.

3.1.1.3 um close nas violências

Os filmes argentinos *El cielito* (2004) e *Kóblic* (2016) têm em comum o fato da violência conjugal ter caráter secundário na história narrada, embora no primeiro essa violência guarde relação direta com o argumento do filme, a exemplo de *El Bumbún*. O tempo da narrativa de *El cielito* é o presente e a história de *Kóblic* se passa durante a última ditadura do país. Em ambos, o tempo diegético é de aproximadamente alguns meses.

Kóblic, dirigido por Sebastián Borensztein, está ambientado na última ditadura militar argentina e tem como argumento a crise de consciência de um oficial da aeronáutica, cujo codinome dá título ao filme, o qual era encarregado de realizar, até então, os chamados “voos da morte”²³⁰. Para desertar, Kóblic (Ricardo Darín) simula um desaparecimento e vai se esconder num *pueblo* distante de Buenos Aires, onde conhece Nancy (Inma Cuesta), uma mulher que convive com um homem agressor. Esse é um dos três filmes-fontes argentinos cuja história se passa nesse período e a violência de gênero, mesmo não sendo central na história, serve de metáfora para a brutalidade, o abuso e o autoritarismo do regime. Também não é praticada por agentes do estado, ainda que o agressor, num contexto de violência generalizada, pareça se sentir autorizado a praticá-la. O interessante nesse filme é refletir como essa

²²⁹ RUCVM 2013-2018 (2019, p. 35)

²³⁰ Durante o período da ditadura na década de 1970, a aliança entre países do Cone Sul denominada “Operação Condor” favorecia troca de informações entre eles e permitia prisões clandestinas, torturas e desaparecimentos de militantes de esquerda fora de seu país de origem. Nesse contexto eram realizados os “voos da morte”, por meio dos quais alguns dos prisioneiros eram eliminados ao serem lançados ao mar ainda vivos.

masculinidade tóxica encontra um ambiente favorável, durante esse período histórico, para dar vazão a seus ímpetos violentos consciente da impunidade.

El cielito é o único entre os filmes que tratam da violência conjugal a ser dirigido por uma mulher, María Victoria Menis²³¹, que também assina o roteiro com Alejandro Fernández Murriay. O filme narra a história de Félix (Leonardo Ramírez), um jovem e desajustado andarilho que acaba indo trabalhar na chácara de Roberto (Dario Levy), no interior da província de Buenos Aires. Roberto é casado com Mercedes (Mónica Lairana) e pai de um bebê de 8 meses. O convívio de Félix com o casal possibilita a observação da dinâmica da família. O comportamento machista de Roberto se revela no dia a dia por meio da exploração da tripla jornada da mulher: no trabalho do campo, com a cultura e colheita de frutas; na totalidade das atividades domésticas, inclusive com fabricação de geleias para comercialização; e, por fim, no cuidado exclusivo do filho. A história pessoal de abandono familiar e a percepção da sobrecarga de Mercedes leva Félix a se aproximar cada vez mais do bebê e a ajudar a mãe nos cuidados dele.

As atitudes violentas de Roberto em relação à mulher vão num crescendo: humilhações frente a Félix, empurrões, estupro marital, espancamentos. Depois de tentar abandonar a casa levando o bebê e desistir, pensar em suicidar-se e ser levada pelas lambidas do fiel cachorro a novamente desistir, finalmente vai embora sozinha, deixando o filho em casa. A afeição de Félix pela criança faz com que ele, diante do alcoolismo e menosprezo de Roberto pelo filho, fuja com o bebê para a cidade, fingindo-se de pai.

3.1.2 Violência de gênero no âmbito familiar

A violência doméstica conjugal tratada nos filmes apresentados acima certamente tem implicações na vida da prole, ainda que isso não seja muito explorado nas respectivas narrativas, particularmente em *Vidas partidas* e *Refugiado*, nas quais se enfatiza as consequências na vida das mulheres em situação de violência. *Dias e noites* é, em parte, uma exceção. O feminicídio do qual Joana é vítima depois de adulta guarda relação com o histórico de violências sofridas pela mãe, com a alienação parental do pai e, finalmente, com a passagem de uma situação de opressão paterna para violência marital. No entanto, nesse filme, estas questões são tratadas num espaço imaginário, fora do campo de visão do público.

²³¹ Menis também é diretora de *María y el araña* (2013), filme (não disponível) que aborda violência doméstica familiar por meio do abuso de uma adolescente.

Embora seja correto afirmar que crianças de ambos os sexos estão sujeitas aos efeitos das violências no âmbito doméstico, é mister ressaltar que as meninas são muito mais vulneráveis a violências que extrapolam os castigos físicos recorrentes no interior de algumas famílias. O tema da violência de gênero no universo familiar é enfrentado de maneira central por meio dos filmes-fontes *El Bumbún* e *La mala verdad* e de forma secundária em *Baixio das bestas*, *Sonhos Roubados* e *Al final del túnel*.

O argentino *El Bumbún*, já abordado no tópico das violências conjugais, está centrado na história de Maria – apelido Bumbún –, a menina que foi esperada como menino e batizada pelo pai como José para atender às necessidades materiais da família, mas, de modo particular, às vaidades masculinas de Antonio. O feminicídio de sua mãe e as violências que ela própria sofre são decorrentes de sua condição de gênero. Nesse filme, a desagregação tem início com a violência estrutural a que a família está submetida. Imersas na pobreza e falta de perspectiva, as filhas de Antonio e Mercedes são levadas a deixar a família para trabalhar tão logo chegam à adolescência. Bumbún, a última a nascer, escapa a esse destino, mas está longe de ter um melhor. Sua situação, forçadamente ambígua, será alvo da luta simbólica – e logo física – que se estabelece entre o desejo do pai de mantê-la como o segundo “homem da casa” e a percepção da incontornável realidade biológica²³² por parte da mãe. Mercedes sente que não basta desejar que Bumbún seja homem para que esse fato se imponha. Sabe que mais cedo o mais tarde a farsa imposta pelo pai será revelada. O estupro do qual posteriormente será vítima é antecedido por diversas outras violências, de caráter simbólico, impostas sobretudo pelo pai.

Com direção de Miguel Ángel Rocca e roteiro co-escrito com Maximiliano Gonzáles, *La mala verdad* é o único filme cujo tema central é a violência familiar. Está ambientado no período de sua produção – portanto, cerca de um ano após sancionada a Lei de proteção integral às mulheres –, embora os cenários e os tons empregados no filme pareçam remeter a um período anterior. Narra a história de abusos sofridos por Bárbara (Ailén Guerrero), uma menina de aproximadamente 10 anos, cuja habilidade vocal lhe gabarita como solista no coral da escola. Não conhece o pai, e sua mãe sempre está empenhada em outras ocupações, delegando parte dos cuidados com Bárbara, parte ao namorado e ao pai dela, com quem mora. Ernesto (Alberto de Mendoza), avô de Bárbara, um senhor em torno dos 80 anos, típico “cidadão de bem”²³³ – amante de música clássica e dono de uma livraria, mas sem nenhuma sensibilidade no trato com

²³² O adjetivo “incontornável” é usado neste caso específico por tratar-se de uma família humilde, sem recursos financeiros, em um período no qual os tratamentos hormonais não poderiam fazer parte dessa realidade.

²³³ Uso aqui a expressão “cidadão de bem” de forma irônica, pois o termo vem sendo empregado no Brasil nos últimos anos para fazer referência a pessoas falso-moralistas que se autodenominam assim, mas têm sido flagradas, cada vez em maior número, cometendo crimes de naturezas variadas, inclusive sexuais.

as pessoas de seu entorno – é quem se encarrega de levar e buscar a menina na escola e de ajudá-la nos deveres de casa, além de estimular sua vocação musical. É no espaço escolar que se apresentam os sinais que servem de alerta para a professora e a psicóloga da instituição.

Os filmes cujas violências domésticas familiares têm caráter secundário tratam de diversas outras formas de violências e crimes. *Baixio das bestas*, dirigido pelo pernambucano Cláudio Assis, com roteiro assinado por Hilton Lacerda sobre o argumento do próprio diretor, transita entre o drama e o terror, pelo caráter extremo e explícito das agressões sexuais nas representações. Assis é considerado, no universo dos críticos cinematográficos, um diretor polêmico. Seu cinema é bastante provocador, tanto pelos temas abordados como pela *mise-en-scène*, apostando sempre na reação do público com cenas impactantes desde seu primeiro longa, *Amarelo Manga* (2002), fórmula que já tinha sido experimentada em seus curtas-metragens.

Baixio das bestas, que a princípio parece ter o argumento centrado na opressão dos corpos dos trabalhadores (no masculino) da usina de açúcar, em verdade direciona seu foco para a exploração dos corpos femininos, em todas as suas dimensões. Desses, o da adolescente Auxiliadora (Mariah Teixeira) é o que intersecciona a maior diversidade de violências. Por outro lado, o abuso sexual em *Sonhos roubados*, também narrado em uma família suburbana, apresenta maior sutileza. A diretora Sandra Werneck procura mostrar um aspecto para o qual Abdulali (2019) chama a atenção: em determinados setores sociais o abuso é ainda mais pernicioso, porque ele vem camuflado por meio da compensação material.

El Bumbún, *Baixio das bestas* e *Sonhos roubados* têm em comum o fato das violências serem cometidas contra meninas adolescentes. Nesses filmes, as representações são mais impactantes, sobretudo nos dois primeiros, nos quais a linguagem visual é crua, explícita. Nos dois filmes brasileiros, as violências de gênero na forma de agressões sexuais são abordadas no universo familiar, mas também no âmbito da comunidade, as quais serão abordadas no capítulo 4. *Al final del túnel*, por outro lado, tem a violência urbana como argumento principal. O abuso infantil é representado quase como um “detalhe” na narrativa.

3.2 Representação das violências de gênero no âmbito da conjugalidade

A forma como as relações conjugais se configuram no universo das fontes filmicas oferece algumas chaves para pensar as violências representadas. Algumas dessas configurações, como questões de classe, raça/etnia, ambiente onde vivem (rural ou urbano) também situam cada vítima em relação às suas possibilidades de enfrentar a violência. Em todos os filmes aqui tratados a conjugalidade está configurada por meio de relações heteroafetivas.

Os casais pertencem a camadas sociais distintas, somente três não são urbanos e quase todos são socialmente brancos²³⁴, aspectos que retomarei posteriormente.

É importante reforçar que, embora o cinema não seja o reflexo da sociedade no sentido de não espelhar uma determinada realidade, as representações que se expressam nas narrativas fílmicas resultam, muitas vezes, da maneira como realizadores/as refletem sobre determinadas questões sociais. O verbo refletir, nesse caso, distancia-se da ideia de espelhar uma imagem e tem o sentido de elucubrar, pensar e conjecturar acerca das ideias, das práticas cotidianas, do imaginário social que, por sua vez, é dado a ler através do texto fílmico. É válido ressaltar, ainda, que esse texto fílmico – formado essencialmente por imagens enquadradas e encadeadas segundo determinada lógica, discursos e outros recursos sonoros – é mostrado a partir de certos pontos de vista, que são, em boa medida, do/a diretor/a e do/a roteirista. A maneira como a narrativa é realizada – quer dizer, a escolha do enquadramento, os ângulos, iluminação, figurino, sequência de planos, sonoplastia, dentre outros elementos usados para narrar uma história – é muito relevante e em alguns casos pode ser determinante para a percepção do público.

Mise-en-scène ou *puesta-en-escena*, como se fala no Brasil e nos países de língua hispânica, respectivamente, *grosso modo*, é a maneira como determinado tema é dirigido e encenado, ou seja, como os diversos objetos cênicos e atores/atrizes são organizados e hierarquizados diante da câmera e como a banda sonora, figurino, iluminação e outros elementos são usados de modo a fornecer informações sobre as características psicológicas dos personagens e a despertar sentimentos no público espectador. Embora todos os filmes tratem especialmente das violências físicas, as obras são muito distintas entre si, tanto nas escolhas narrativas como nos aspectos estéticos.

Assim, nos filmes do primeiro grupo, os diretores Mariano Luque e Diego Lerman optam por representar as marcas físicas dessas violências, não o ato em si. As agressões das quais Carmen e Laura são vítimas têm lugar em um *fora de campo*, um “passado” muito recente dentro da narrativa, constituindo um espaço imaginário que antecede à percepção destas pelas/os espectadoras/es. O foco está no que acontece depois, nos desdobramentos. Opção semelhante faz Borensztein em *Kóblic*. Embora a representação da violência se dê no presente da narrativa, também ocorre fora do campo de visão da audiência. No caso deste último, os elementos sonoros são o recurso utilizado para representar a violência.

²³⁴ À exceção, talvez, de Mercedes e Antonio (*El Bumbún*). Embora os atores sejam heteroclassificados como brancos, o casal representado vive numa região predominantemente indígena e a filha, Bumbún, pode ser heteroclassificada como descendente de indígenas.

Por outro lado, nos filmes do segundo grupo prevalecem as cenas explícitas de agressões: empurrões, socos, pontapés, sangue. Mesmo assim, algumas das representações, como os tiros disparados contra Graça e a tentativa de eletrocutá-la, ocorrem no *fora de campo*, recurso narrativo utilizado em *Vidas partidas* para propiciar o clima de suspense que caracteriza as cenas de tribunal. Da mesma forma, *Dias e noites* também aborda as violências contra a filha de Graça nesse espaço imaginário. Como personagem secundária, não há uma representação direta da violência sofrida por ela. Nesse caso, o recurso do *fora de campo* é utilizado para caracterizar o ciclo das violências que pode se estender por gerações se não for quebrado.

Mas esses são apenas alguns dos aspectos gerais das escolhas feitas pelos realizadores, opções que ocorrem em diversos níveis, dos mais explícitos, como esses que mencionei, aos menos evidentes, como procuro demonstrar adiante. A forma como cada uma dessas representações é realizada e “dada a ler”, impacta de diferentes maneiras a audiência desses filmes – cujas histórias de vida e experiências pessoais são únicas – causando ou não identificação entre a história narrada e os/as personagens, provocando reflexões e mudanças ou corroborando valores, enfim, (re)configurando imaginários.

3.2.1 Agressões físicas: as marcas visíveis e invisíveis das violências

A narrativa de *Salsipuedes* tem início com uma sequência na qual se vê, em primeiro plano, uma mulher em posição de recolhimento no banco de passageiro de um automóvel parado em meio a algumas árvores, enquanto percebemos em segundo plano, através dos vidros, atrás do carro, um homem limpando uma área do terreno e batendo hastes de metal com pedra. Não se vê claramente quem ele é nem o que realmente faz. A câmera fixa, fechada está focada nela, que parece triste e indiferente ao seu entorno. Trata-se de Carmen. Ela segue recostada no banco do carro, faz alguns movimentos como passar a mão pelos cabelos e mexer nos objetos à sua volta dentro do carro e nesses movimentos encontra seu próprio rosto refletido no espelho retrovisor. Aproxima-se um pouco mais, passa delicadamente os dedos em volta olho esquerdo, portanto, menos visível para a audiência, girando o suficiente para que os/as espectadores/as percebamos que está machucado. Reclinada no banco do carro, com o olhar perdido, sua expressão é de profunda melancolia.

A cena contrasta com a música alegre que está tocando no rádio do carro. Permanece por algum tempo, ora imóvel, ora mexendo aleatoriamente nas coisas, voltando a olhar o próprio olho no espelho, sempre tomada de muita tristeza. Até então, é tudo o que se pode saber: uma mulher, com marcas que se pode facilmente reconhecer como resultante de uma agressão

física, está dentro de um carro, em meio a arbustos e se escuta o ruído de materiais metálicos manejados por um homem do lado de fora.

O homem, cujos movimentos seguem perceptíveis, em câmera desfocada, atrás do veículo, é Rafael. Não se vê claramente o que ele faz, mas é possível perceber um objeto metálico em sua mão, elemento suficiente para deixar as/os espectadoras/es em estado de alerta, já que não é possível saber com certeza o que está para acontecer. A câmera fixa gira lentamente em direção à frente do carro até alcançar, a alguns metros de distância, uma barraca de *camping* com outra mulher dentro, retornando novamente a Carmen. Nesse momento nos damos conta de que o casal vai acampar, mas não sabemos as circunstâncias que os levaram a essa situação. Quando Rafael entra no carro e procura conversar, fazer carinho e beijá-la com uma rudeza peculiar e ela resiste, terminamos de entender que se trata da fase do ciclo de violência no qual o marido agressor procura reconquistar a mulher agredida.

Figura 04: Fabián procura reaproximação com Carmen



Fonte: Salsipuedes (LUQUE, 2012)

O soco de Rafael no teto do carro contribui para confirmar a relação tensa do casal e instaurar o clima de suspense que permanece ao longo do filme. Esse longo plano sequência inicial (quase sete minutos) opõe uma mulher que parece ter desistido de falar, de lutar e até mesmo de cuidar de si – detalhe enfatizado pelas unhas de esmalte descascando quando ela tamborila com os dedos na janela do carro, pelo contraste em relação à mãe e à irmã e pelos odores que exala –, a um homem fisicamente forte, caracterizado como dominador e manipulador (figura 04). Essas sequências iniciais fornecem os elementos que o público necessita para entender a relação do casal. Os outros detalhes apenas vão reforçando o argumento apresentado no início.

O acampamento, lugar para onde afluem várias outras pessoas, é o local escolhido para representar a solidão e melancolia de Carmen. A violência física ocorre no passado da narrativa fílmica, mas as marcas permanecem, tornando-se, ao longo do filme, um elemento em torno do qual giram os comentários da mãe, da irmã e do próprio Rafael, que age com atitudes irônicas e referências desqualificadoras sobre ela.

São as marcas no rosto de Carmen que indicam a violência sofrida, ainda que ela use um pretexto qualquer para não assumir que é uma mulher em situação de violência. A mãe percebe claramente que ela mente ao dizer que caiu da bicicleta, mas aceita a desculpa apresentada pela filha, ainda que esdrúxula, e se propõe a maquiá-la para disfarçar o arroxado do olho. Prefere não meter a colher na briga do casal. A autoestima de Carmen parece aniquilada, aspectos que o diretor procura ressaltar através do figurino – um vestido muito simples –, das unhas com esmalte descascando, da ausência de qualquer maquiagem, dos cabelos com aspecto de não lavados e do olhar sempre cabisbaixo. A pintura que sua mãe se propõe a fazer, por um lado representa uma tentativa de elevar essa autoestima baixa, mas também é, literal e metaforicamente, uma maquiagem para as marcas da violência. É a maneira encontrada por ela para não enfrentar o tema. O diálogo que se estabelece nesse instante entre mãe e filha, com a intervenção da irmã, é carregado de um humor raro, uma conversa que parece inspirada no realismo fantástico. Segundo o diretor, o roteiro foi “baseado em histórias pessoais ou percepções do grupo de pessoas que tenho mais próximas e do cotidiano. Este tipo de violência eu vejo muito na sociedade e quis lançar um olhar sobre isso”²³⁵.

A queda da bicicleta, alegada por Carmen, faz parte de um amplo repertório de desculpas usadas pelas mulheres vítimas de violências físicas que deixam marcas. Para disfarçarem a vergonha, constrangimento e humilhação que sentem de assumirem-se em situação de violência ou por temerem expor seus companheiros agressores e serem mais uma vez agredidas, muitas mulheres inventam situações e contam mentiras, como ter caído da escada ou no banheiro, batido de cara na porta ou no armário, dentre outras²³⁶. Essa situação a que são expostas as vítimas faz parte de um amplo leque das violências psicológicas que acompanham as físicas.

²³⁵ “basado en historias personales o percepciones del grupo de gente que tengo más cercano y cotidiano. Este tipo de violencia lo veo mucho en la sociedad y quise dar una mirada sobre eso”. <http://www.cinestel.com/salsipuedes-entrevista-mariano-luque/>

²³⁶ Em 2015, diante dos elevados dados de violência de gênero publicados no Mapa da Violência 2015, *op. cit.*, a Globo e a ONU Mulheres realizaram um vídeo de 30” no qual chamam a atenção para a necessidade de denunciar as agressões, fazendo o seguinte alerta: “A cada 15 segundos uma mulher cai da escada, escorrega no banheiro ou tropeça no tapete. E a cada uma hora e meia uma mulher não sobrevive para contar a próxima desculpa”. Ver “Campanha alerta sobre a violência contra a mulher”, 11/nov/2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vFxLgVGpFRs>. Acesso em: 21 dez. 2020.

O filme inteiro é muito lento, quase sempre em câmera fechada, ampliando a sensação de prisão, situação em que Carmen parece se encontrar. Mais ainda, reproduz um ambiente de suspense ou mesmo de medo e uma atmosfera de sufocamento e asfixia que cercam a personagem central, aspectos metaforizados na barraca de *camping* utilizada pelo casal. Há uma reduzida quantidade de diálogos, mas, ao mesmo tempo, os silêncios são reveladores e as imagens impregnadas de sentidos, passíveis de muitas leituras. Antes e depois da partida de sua família, Carmen está sempre sozinha e triste. As poucas tomadas com câmera aberta mostram a natureza ao redor ou pessoas alheias a sua situação. Na única cena que parece ser uma reação a essa violência silenciosa, Carmen entra no carro do casal, passa por cima da barraca que Rafael está desarmando e sai dirigindo por uma estrada, sugerindo para o público um ato de autolibertação. Mas na sequência seguinte, vemos que ela retorna ao acampamento, indicando que não consegue sair da situação²³⁷.

Em *Refugiado*, a câmera em movimento segue Matías que vai correndo desde a saída do elevador até a porta de entrada do apartamento, onde se detém por um momento preparando a audiência para o impacto sentido por ele próprio e pela mãe do colega que o traz a casa, diante da cena. O fato de ser encontrada caída entre cacos de vidro é suficiente para entendermos do que se trata. De acordo com as estatísticas, mais de 70% das violências de gênero ocorrem no ambiente doméstico. Diferente de outras vítimas de agressões nos demais filmes, Laura não fica com marcas visíveis da violência sofrida, o que talvez indique um erro de continuação no filme, já que ela é encontrada entre cacos de vidro e levanta do chão com alguma dificuldade.

As sequências seguintes, no entanto, deixam a situação mais explícita através dos percursos seguidos por ela: inicialmente no hospital, onde se sabe que está grávida, em seguida na casa refúgio, para onde é levada. O autor procura imprimir um caráter de naturalidade à ficção ao filmar o ingresso de Laura em uma casa abrigo com características bastante reais, no qual interage com outras mulheres, algumas das quais com histórico de violência, como ressalta o próprio diretor.

O refúgio que se vê no filme é um refúgio possível e muitas mulheres que participaram da gravação e outras que aparecem em papéis menores são mulheres que conhecemos durante a etapa de pesquisa e vêm de uma história de violência. *Para elas participar atuando foi catártico porque o filme cria um espaço de muita identificação. Talvez*

²³⁷ Não por acaso, o título do filme, Salsipuedes, que faz referência a um município argentino na província de Córdoba, joga com as palavras e significa algo como “saia se puder”

porque Refugiado está narrada com uma crueza natural, é esteticamente humana. (LERMAN *apud* MOLERO, 2014, grifos da autora)²³⁸.

A passagem de Laura e seu filho Matías pelo refúgio, embora rápida, fornece alguns indícios do significado dessa experiência para as mulheres em situação de violência, assim como para as próprias crianças. O fato aparentemente “simples” de sair de casa e se alojar temporariamente em um centro de acolhimento implica numa série de transtornos para ela e para a criança, aspectos captados em diversos momentos nessa representação, como no retorno à enurese ou micção noturna de Matías, na primeira noite no abrigo, e por meio da crise de choro da mãe ao dar-se conta de sua nova realidade. Laura se mostra absolutamente deslocada em um espaço onde, por um lado há bastante acolhimento por parte das demais residentes, mas a privacidade é um bem escasso – como se vê principalmente pela disposição de um grande número de camas dispostas em um dormitório, no qual mãe e filho são alojados. Esse acolhimento de Laura, por exemplo, pode estar presente em “um refúgio possível”, ao qual se refere o diretor do filme, mas talvez não esteja em todo e qualquer abrigo. De fato, toda a representação fílmica do percurso dela depois do ato da violência mostra uma estrutura institucional mais próxima do ideal que da realidade vivida pela maioria das mulheres na mesma situação que ela.

Figura 05: No refúgio, Laura presta depoimento acerca das agressões sofridas



Fonte: Refugiado (LERMAN, 2014)

²³⁸ “El refugio que se ve en la película es un refugio posible y muchas de las mujeres que participaron en el rodaje y otras que aparecen en roles menores son mujeres a quienes conocí durante la etapa de investigación y vienen de una historia de violencia. *Para ellas participar actuando fue catártico porque la película genera un espacio de mucha identificación. Tal vez porque Refugiado está narrada con una crudeza natural, es estéticamente humana*”. Ver MOLERO, Miriam. “Diego Lerman y el origen de Refugiado: ‘Vi policías y manchas de sangre en el suelo’”, matéria publicada no Infobae, em 2 de out. 2014. Disponível em <https://www.infobae.com/2014/10/02/1598946-diego-lerman-y-el-origen-refugiado-vi-policias-y-manchas-sangre-el-suelo/>. Acesso em: 23 mar. 2022.

No plano acima (figura 05), três mulheres ouvem atentamente e registram o relato de Laura²³⁹. A mesa em torno da qual as quatro estão sentadas, de formato redondo, não exprime relação hierárquica de poder entre elas. Laura, ao fundo, à direita, conta os detalhes das agressões para as profissionais, as quais procuram demonstrar atenção e empatia. A sala pequena, a iluminação tênue e o figurino escuro das mulheres compõem a *puesta en escena*, contribuindo para transmitir a sensação de desconforto da vítima em se expressar acerca das violências psicológicas e físicas sofridas, mesmo diante de outras mulheres.

Os filmes do segundo grupo, por outro lado, sobretudo os brasileiros, procuram representar o aumento progressivo da tensão e apostam numa *mise-en-scène* na qual as agressões são explícitas, quase espetaculares. Em *Vidas partidas*, são narrados acontecimentos da vida de Raul e Graça desde quando a relação ainda era harmoniosa e ardente, “carregada de erotismo”, até chegar ao tribunal, após a violência atingir seu ápice. A própria noção de erotismo neste filme é bastante discutível e merece atenção (voltarei ao tema mais adiante). Nesse percurso, através de diversos recursos narrativos, são revelados alguns indícios através dos quais é possível perceber traços da personalidade de Raul, dentre os quais o principal é o ciúme, mas também o incômodo com a carreira de sucesso da mulher e certa inveja ou, talvez, complexo de inferioridade, sentimentos que são demonstrados por meio de falas e posturas de Raul perante ela.

Figura 06: Graça discursa durante recepção de prêmio enquanto Raul assiste de fora



Fonte: *Vidas partidas* (SCHECHTMAN, 2016)

²³⁹ Nos créditos finais do filme, as personagens são apresentadas como advogada, psicóloga e assistente social, profissionais da Oficina de Violência Doméstica – OVD, a qual foi “creada em 2006 por la Corte Suprema de Justicia de la Nación con el objetivo de facilitar el acceso a justicia de las personas que, afectadas por hechos de violencia doméstica, se encuentran en situación de especial vulnerabilidad”. Disponível em <http://www.ovd.gov.ar/ovd/institucional.do>. Acesso em: 23 mar. 2022.

O auge da tensão ocorre na festa de premiação de Graça, quando ela é cumprimentada pelo ex-namorado, o deputado Roberto Neves (Nelson Freitas), e posa para uma foto com ele. Tomado de ciúmes, Raul acerta um soco em Neves jogando-o no chão, gerando uma confusão na frente de fotógrafos e constrangendo Graça. A atitude de Raul pode ser caracterizada como uma busca por (re)posicionamento na hierarquia das masculinidades. Na relação conjugal, demonstra desconforto perante a situação de destaque da esposa. A figura 6 ressalta a assimetria que o momento representa na vida do casal, destacando a imagem de Raul (diminuída com o recurso da câmera em *plongée*) do lado de fora do auditório lotado, em contraste com a de Graça, em lugar elevado (ainda que de costas e sem foco), proferindo discurso pela premiação recebida como reconhecimento de seu trabalho. Em relação a Roberto, Raul também se percebe em posição de inferioridade, já que o primeiro representa a masculinidade profissionalmente bem sucedida enquanto ele necessita de favores para conseguir se posicionar melhor no mercado de trabalho. A briga de Raul com Roberto é, duplamente, por razões de gênero.

A *mise-en-scène* proposta por Marcos Schechtman, um diretor com larga experiência em telenovelas que está debutando no cinema com este filme, parece trazer consigo – na contramão do que defende Mulvey (1989) e que se aplica à maioria dos filmes – a ideia de um público pensado no feminino²⁴⁰. Na sequência seguinte, Raul está em casa, sentado no sofá, colocando bolsas de gelo nos ferimentos. Ele tem a camisa desabotoada de modo a expor o peito desnudo e os músculos conseguidos por meio dos constantes treinos de boxe, quando Graça chega. O casal inicia, então, a discussão que culminará na agressão física. O diálogo praticamente reproduz um manual didático de machismo (se houvesse), razão pela qual o reproduzo em parte:

- A noite não podia ser minha, né Raul? Tinha esquecido que uma mulher não pode brilhar mais que o macho latino, que o doutor em Ciências Políticas.

Ele reage como se aquela conversa o enfadasse e pergunta pelas crianças. Ela insiste em falar novamente das crianças, até que ele entra no tema da briga. Segurando o rosto dela com força,

- Por que você não me contou que tinha convidado aquele otário?

- [Graça livra-se da mão dele] Eu não convidei ninguém, o Roberto foi por conta própria.

Ele se levanta e vai até ela.

- E por que você não me contou que foi ele quem conseguiu o emprego?

²⁴⁰ Em entrevistas dadas por ocasião do lançamento do filme, tanto ele quanto a produtora fazem referência explícita ao público no feminino. Entretanto, essa ideia não encontra sustentação em muitas outras cenas. Voltarei a isso mais adiante.

- Porque eu sabia qual ia ser tua reação. Porque você não tem a menor humildade pra ser ajudado por ninguém.

Segurando novamente o rosto dela e passando os dedos nos lábios como para retirar o batom, ele segue:

- O que você fez pra conseguir esse emprego? Dormiu com ele, dormiu?!

Livrando-se mais uma vez das mãos dele, ela o encara:

- Sabe o que o Roberto me disse quando eu fui pedir emprego pra você? Ele me perguntou sua idade. Eu falei 42. Sabe o que ele me disse? “Graça, fracasso antes dos 40 é opção, depois disso é incompetência mesmo”.

A cena da violência contra ela remete aos filmes de ação tipicamente masculinos, nos quais as brigas com socos são filmadas de modo que a audiência acompanhe a agressão em detalhes: Raul segura os cabelos atrás da nuca da mulher e com a outra mão desfere um violento soco em seu ventre e outro em seu rosto, após o que ela cai sobre a cristaleira rompendo os vidros e ferindo-se com os estilhaços. O plano seguinte, em *contra plongée*, agiganta Raul na sua relação com Graça, semi-ajoelhada no chão entre os estilhaços, enquanto a empregada sai da cozinha, observa de longe a cena mas não interfere, afinal, em briga de marido e mulher... ela seria a última a meter a colher.

A explosão de violência se dá em um contexto de questionamento de sua masculinidade. No entanto, a fala de Graça só verbaliza o sentimento de fracasso que Raul tem interiorizado. Na década de 1980, o modelo de masculinidade mais aceito e considerado respeitável era o de principal provedor. Ele não ganha o suficiente para ser arrimo de família e até mesmo o automóvel, símbolo de virilidade por excelência entre os homens, é propriedade dela. Esse aspecto é ressaltado na narrativa quando Raul aproveita o fato dela estar paraplégica e decide vender o carro para pagar o suborno do delegado do caso.

Os espelhos quebrados compõem a *mise-en-scène* do ato de agressão em *Vidas Partidas* e também são parte do cenário de violência pela qual Laura passou antes de ser socorrida em *Refugiado* (embora as marcas de ferimentos com sangue não estejam presentes neste último). O espelho é o objeto que devolve a imagem de uma pessoa a si mesma. Remete também a uma suposta “ vaidade feminina”.

A recorrência dessas imagens nos dois filmes não é casual (figura 07). As representações das violências nestas duas obras ocorrem em meio a discussões envolvendo ciúmes, nas quais os machos agressores sentem que suas imagens estão danificadas diante da possibilidade, aventada por eles, de uma traição das companheiras. Causar danos de maneira intencional à imagem da mulher durante as agressões é uma violência adicional comum entre os agressores. Em estudo realizado a partir de dados estatísticos e entrevistas com mulheres

vítimas de violências praticadas por parceiros íntimos, Dourado & Noronha (2015), destacam a grande incidência e os impactos que as “marcas visíveis e invisíveis” deixam em mulheres que sofreram esse tipo de dano, considerando que “o rosto é um sítio corporal privilegiado e de alto valor simbólico” (DOURADO & NORONHA, 2015, p. 2912).

Figura 07: Graça e Laura entre estilhaços de vidros depois das agressões



Fonte: *Vidas partidas* e *Refugiado*, respectivamente

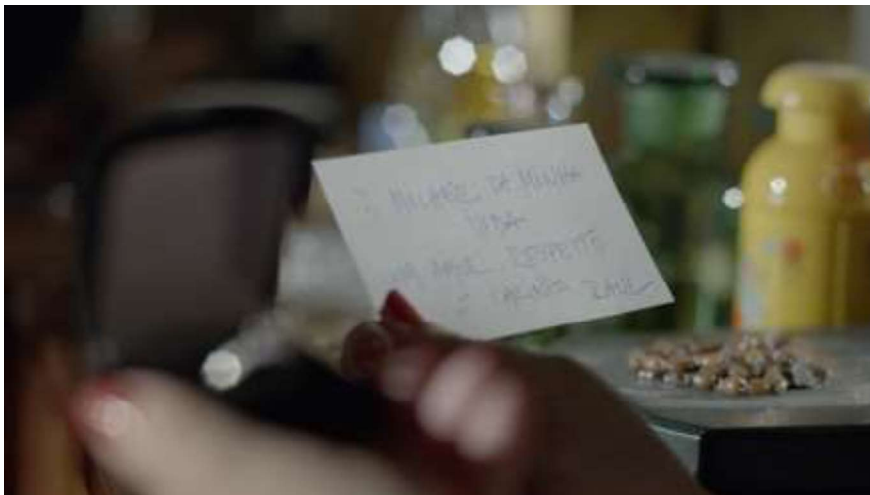
As imagens dos vidros quebrados e dos ferimentos decorrentes deles são elementos de dramaticidade que remetem a essa experiência vivida por muitas mulheres em situação de violência. Ademais, é possível elucubrar que os espelhos estilhaçados metaforizam a ruptura da identidade das mulheres espancadas, humilhadas – algumas vezes diante da presença de filhas/os e terceiras/os –, obrigadas a recolher os cacos de si mesmas. As mulheres confrontadas com a decisão de tomar uma atitude mais radical, como abandonar o lar e um projeto de vida que não funcionou da forma esperada, recomeçar outro em circunstâncias diferentes e desconhecidas, estão quebradas e divididas.

Uma das características dos crimes motivados por ciúmes é o desejo do agressor de causar danos à imagem da mulher em situação de violência. Não por acaso muitas violências contra mulheres consistem na deformação de partes de seu corpo, seja por meio da mutilação, queimaduras com ácidos, cortes profundos e outras formas de intervenções brutais. Um exemplo paradigmático desse agravante da violência de gênero foi o da socialite Ângela Diniz, cuja beleza era destacada em revistas e jornais, que teve seu rosto atingido pelos tiros disparados pelo então marido, Doca Street.

Em *Vidas partidas* o ciclo da violência é didaticamente representado por meio das cenas de reaproximação do casal, fase de lua-de-mel e nova cena de violência, com consequências ainda mais graves (figura 8). “Primeiro eles fazem a merda, depois vêm com beijinho e abraço”, nas palavras de Graça. Claramente inspirado na vida de Maria da Penha, o personagem Raul inicialmente simula um assalto e com um tiro, deixa a esposa paraplégica. Não conseguindo,

tenta eletrocutá-la no chuveiro. O diretor opta por uma narrativa na qual as violências físicas e psicológicas são explicitadas com todas as tintas, sobretudo as vermelhas do sangue.

Figura 08: O *zoom* no bilhete de reconciliação enfatiza a fase de lua-de-mel do casal



Fonte: Vidas partidas (SCHECHTMAN, 2016)

Na mesma linha da violência explícita, Bermúdez opta, no entanto, por outra *puesta-en-scena*. A violência exercida por Antonio é mais sutil a princípio, mas não deixa de ser sentida. No olhar de medo que Mercedes lança ao marido quando este retira a manta para olhar o sexo do bebê recém-nascido (figura 09) está implícita a ideia de que suas reações, quando contrariado, não costumam ser suaves. Seu ataque de fúria ocorre depois de um acúmulo de frustrações como homem, das quais a principal é não ter sido capaz de gerar um filho varão. Ao ser informado pela esposa de que Bumbún, criado para se tornar um homem, “se fez mulher”, Antonio ataca Mercedes a socos e ponta pés com toda a agressividade e força de um homem acostumado ao trabalho braçal. Mesmo depois que ela cai no solo de chão batido, ele continua chutando.

A cena é rápida e não há sangue. Logo, por meio do recurso da *elipse*, o público fica sabendo que a situação dela é muito grave quando, já na casa da freira Mara (Laura García), *fora de campo*, Mercedes manda chamá-la para se confessar e contar o segredo sobre a filha. Nova *elipse* temporal e a confirmação de que Mercedes morreu em decorrência das agressões do marido. Pode-se argumentar que essa opção do diretor decorre do fato da narrativa estar centrada na história de Bumbún, mas essa forma de abordagem não deixa de causar impacto, comoção e empatia com o público.

Figura 09: Mercedes expressa temor quando Antonio vê o sexo de Bumbún



Fonte: El Bumbún (BERMÚDEZ, 2014)

A violência representada nos dois filmes do terceiro grupo assume a forma de uma questão pontual e particular na trama, funcionando com uma faceta dos personagens associados à história narrada. Nancy (Inma Cuesta), uma espanhola pobre sem possibilidade de retorno a seu país ou qualquer outro lugar, é obrigada a conviver maritalmente com o tio alcóolatra, de quem sofre violência física e sexual. Ela funciona no filme como o par romântico do protagonista, o piloto Kóblic, conectando metaforicamente a violência de Estado com a de gênero através de Omar (Bernardo Forteza), um sujeito inescrupuloso que presta serviços sujos para os aspirantes a ditadores na cidade e que a mantém como sua mulher. Omar suspeita da “traição” de Nancy e passa a colher informações sobre essa possibilidade.

As cenas da violência não são totalmente explícitas, ocorre quando ele retorna de viagem e tenta forçar uma relação sexual. A iluminação é escura, a câmera é fechada nos corpos de ambos na cama (plano americano, na horizontal), o dele atrás do dela de modo a tornar evidente a tentativa de apalpá-la. Nancy se desvencilha, sai da cama, os dois discutem e ela corre para o banheiro. A câmera permanece do lado de fora, mostrando Omar de perfil, em primeiro plano, ameaçando e finalmente quebrando a porta com a força de seu corpo. A câmera segue fixa, enquadrando as portas dos dois cômodos, enquanto Omar entra no banheiro e sai segurando Nancy pelo pescoço em direção ao quarto, ambos os ambientes representados como espaços *fora de campo*.

O público é informado, por meio de diversos detalhes ao longo do filme, que a relação é forçada, que ele se considera marido, logo, detentor de poderes sobre Nancy, mas ela não se considera sua esposa, situação reiterada por ambos durante a discussão. A relação incestuosa contribui para ressaltar o lado bandido do marido e, de alguma forma, ressaltar as virtudes do

protagonista cuja biografia é bastante desabonadora, posto que se trata de um piloto que, antes de ter uma crise de consciência, executou vários “voos da morte”.

Em *El cielito* a diretora María Victoria Menis opta por uma *mise-en-scène* onde as violências físicas, e mesmo a sexual, têm início em espaços abertos ou áreas comuns da casa – inclusive diante de Félix, aumentando a sensação de humilhação de Mercedes – e terminam nos ambientes fechados, *fora de campo*, das quais apenas escutamos os sons e, posteriormente, vemos as marcas. Nessa narrativa, as violências não ocorrem após cenas de ciúmes, como em *Refugiado*, *Kóblic* ou *Vidas partidas*, mesmo com a presença de um homem mais jovem entre o casal. Nesse sentido, Roberto se aproxima de Antonio, em *El Bumbún*, e de Pedro Ramão, em *Dias e noites*, expressando seu machismo na forma de dominação e autoritarismo.

A mais grave das agressões físicas, após a qual Mercedes decide abandonar a casa, ocorre depois que Roberto encontra a mulher conversando alegremente e tomando chá com algumas senhoras em uma barraquinha armada próxima da sua, nas quais vendem seus produtos à margem da rodovia. Ao chamá-la para voltar à casa, Mercedes responde, perante as demais mulheres, que ainda é cedo. Contudo, diante da determinação do marido, ela acaba voltando.

Figura 10: Mercedes retorna para casa com o marido



Fonte: *El cielito* (MENIS, 2003)

A figura 10 expressa a condição de subalternidade que Roberto tenta impor a Mercedes. Ele está adiante, em bicicleta, ela vai atrás, a pé. O enquadramento aberto ressalta a solidão da mulher oprimida pelo marido num espaço pouco habitado. O fato de ter sido contrariado diante de outras mulheres não é tolerado por Roberto, acostumado a dar ordens e a ser obedecido. Em casa, mesmo com a presença de Félix, ele parte para cima da esposa com violência: “Quanto te

disser alguma coisa, me obedeça! Entendeu, ou é burra?!” (MENIS, *El cielito*, tradução minha)²⁴¹.

Roberto, Antonio e Pedro Ramão têm em comum o fato de serem homens que vivem no campo. Ao menos três décadas separam as vivências do primeiro em relação aos outros dois personagens. Mas, apesar da diferença de tempo, não se nota transformações na maneira como exerce sua masculinidade. Tampouco o espaço ou o status social são fatores determinantes para as formas de expressão dessas masculinidades, como corrobora Raul, homem de classe média, urbano e elevado nível de escolaridade.

A violência de gênero, portanto, é mais um dos argumentos para as narrativas desses dois filmes que procuram abordar, de maneira mais ampla, outros problemas sociais como a violência urbana, os crimes violentos e o duro “código de ética” entre bandidos, o alcoolismo, o desemprego e falta de oportunidade para a população jovem e, por fim, a impossibilidade de um homem pobre assumir a paternidade sozinho num grande centro urbano.

3.2.2 As mulheres/esposas em situação de violência

Retomo a famosa frase que sintetiza a tese de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se”, como ponto inicial de reflexão. Ainda faz parte das culturas brasileira e argentina a expectativa do tornar-se esposa e mãe no processo de tornar-se mulher, ainda que as exceções sejam cada vez mais abundantes. Culturalmente, ainda se espera delas certas atitudes e comportamentos como docilidade, feminilidade e vaidade (significadas, em cada sociedade, por um conjunto de códigos e convenções), mas também de submissão e resignação. Assim, cabe perguntar: quem são essas mulheres representacionais? Como se construíram “historicamente”? É possível traçar seus perfis a partir dos elementos apresentados nos filmes? Possuem redes de solidariedade? São escolarizadas, trabalham de forma remunerada, entendem-se como sujeitas (BUTLER, 2002) ativas e em pé de igualdade com seus companheiros? Como podem ser lidas essas representações?

Mais uma vez, são os filmes do segundo grupo que oferecem mais possibilidade de respostas a essas perguntas. As três personagens apresentam perfis diferentes, sobretudo entre os dois filmes brasileiros e o argentino. Graça (*Vidas Partidas*) é doutora e pesquisadora em Biologia. É mostrada como uma profissional competente, comprometida, consciente de seu papel social como mulher e como bióloga. Isso fica patente no seu discurso de premiação,

²⁴¹ “Si te digo algo, vos me haceis caso! Entendeis, o no te entra?!”.

quando compara os avanços na biologia com o que ela espera que ocorra na sociedade, sobretudo em relação às mulheres.

Tem uma vida relativamente confortável. Dispõe, em tempo integral²⁴², dos serviços domésticos de Nice (Georgina Castro), com quem tem uma relação de cumplicidade. Conta com alguma participação do marido no cuidado das filhas, sobretudo na tarefa de levar e buscar as crianças na escola. Sua vida sexual também parece satisfatória, com lugar para fantasias e jogos eróticos, mesmo depois das filhas e quase duas décadas de convivência. Conta, ainda, com uma importante rede familiar. É à família que ela recorre, junto com as filhas, depois da briga na qual é espancada.

No universo da conjugalidade Graça representa a esposa que passa por estágios diferentes. A princípio, parece próxima do ideal de felicidade no casamento. Contudo, para que esta seja completa, falta que Raul cumpra também o papel de provedor. Desempregado, vivendo de bicos, não pode levar essa função a cabo de maneira satisfatória. Importante recordar que entre os anos 1980 e 1990, mais que hoje, essa ainda era uma função muito cobrada dos homens brasileiros. Este é um ponto que parece denotar desequilíbrio entre o casal no início do filme. Embora Graça seja o sustentáculo financeiro da casa, não parece confortável com a situação do marido que, por sua vez, também denota desconforto. Num segundo momento, quando Raul começa a trabalhar e parece que finalmente tudo estará em seu devido lugar, Graça começa a descobrir as infidelidades do marido: primeiro, o filho de uma relação anterior, de cuja existência ela desconhecia; logo em seguida, descobre a relação fortuita com uma aluna da universidade na qual começa a trabalhar como professor. Os conflitos começam a ficar mais acirrados, tanto por causa dos ciúmes de Raul como do espírito de competitividade dele, expondo a dupla moral (COSSE, 2006) que imperava e ainda está presente na sociedade brasileira. Por fim, a sucessão de conflitos violentos alternados com promessas de reconciliação e mudanças.

A proposta fílmica de *Dias e noites* está centrada na história da protagonista Clotilde. A personagem é apresentada como a mulher que sacrificou seu ideal de juventude ao casar com um fazendeiro rico para salvar a família da falência; aquela que saiu de uma cidade, ainda que pequena, para viver numa fazenda, isolada. Uma mulher que descobre desde a noite de núpcias que seu casamento não será um conto de fadas. Clô procura manter uma atitude ativa e

²⁴² Nos anos 1980 e 1990, como ainda hoje, em determinadas regiões e camadas sociais, por não ser regulamentado, o emprego doméstico quase sempre era realizado por mulheres, sem horário delimitado, sendo muito comum a empregada dormir no trabalho e realizar tarefas à noite, dentre elas, colocar as crianças para dormir e cuidá-las, caso acordassem.

desafiadora perante o marido – comportamento considerado pela sociedade dos anos 1960 como inadmissível para uma mulher, numa época de modelos rígidos (PINSKY, 2016a) –, postura que é combatida com violência, inclusive durante a gestação.

Oriunda da cidade, relativamente instruída e sem laços afetivos construídos com o marido ao longo dos poucos anos de casamento, a ruptura acontece sem maiores dificuldades. No entanto, ela perde o direito à guarda dos filhos e procura a justiça, o que abre espaço, ainda que superficialmente, para a abordagem da violência institucional sofrida por mulheres que optavam pela separação. De acordo com o código civil vigente à época em que se situam os acontecimentos na diegese fílmica, uma mulher não poderia se separar por iniciativa própria sem que isso configurasse abandono do lar e, conseqüentemente, a perda da guarda dos/as filhos/as. Além do mais, as leis feitas e operadas por homens sempre podiam ser ajustadas às situações extraordinárias. Por não fazer exame de corpo de delito em tempo hábil, deixando desaparecer as marcas da violência para registrar a queixa, Clô não pôde comprovar a acusação contra o marido. Por outro lado, sabedor das possíveis, ainda que difíceis, implicações de seus atos violentos, Ramão antecipa uma queixa contra ela por abandono de lar, antes mesmo de decorrido o tempo necessário. Na falta de documentos comprobatórios, a palavra do homem vale mais.

No que se refere às dificuldades de uma mulher separada na metade do século passado, no entanto, a narrativa não convence. Apresentada como uma mulher muito bonita “que estava à frente de sua época”, Clô é representada como alguém que passa de esposa de um marido provedor e espancador para a condição de “amante de luxo” de outros homens provedores e aproveitadores, os quais encontram nela a oportunidade de reafirmarem a própria masculinidade ao exibirem perante outros uma amante jovem e bonita. É nessa condição que encontra o seu provedor principal, Aires de Lucena (José de Abreu), situação que lhe possibilita buscar reaproximação com a filha, já adulta, casada e sofrendo violência doméstica. Essa tentativa não é bem vista por Joana, sua filha, que se recusa a “ser como a mãe”. A volta para o marido agressor culmina com o seu feminicídio.

Mercedes (*El Bumbún*) representa um ponto fora da curva entre as três personagens deste grupo. Apesar do tempo longo da diegese fílmica, há poucos elementos que possam caracterizá-la, sobretudo porque a história está centrada em Bumbún. Mercedes é representada como uma mulher simples, pertencente às camadas sociais menos favorecidas. Vive na zona rural e mal sabe ler e escrever. Sua vida se resume a executar as tarefas domésticas e atender ao marido, inclusive na tentativa de gerar um filho varão apto a servir de mão-de-obra para a subsistência da família. Esporadicamente fornece pão caseiro para a Irmã Mara, sua única fonte

de renda. Envolta nessa atmosfera desoladora, ela vê as filhas partirem, uma a uma, para trabalhar com famílias da cidade enquanto é obrigada pelo marido a criar a última como menino.

Diferente das demais mulheres, seu horizonte de expectativas é mais limitado e suas possibilidades de resistência à violência machista do marido são muito pequenas. Seu espaço de diálogo ou negociação junto a Antonio é quase inexistente. Seus maiores gestos de resistência consistem em atribuir às escondidas um nome de mulher para a filha recém-nascida, apoiá-la frente às brutalidades dele e comunicar-lhe que ela “se tornou mulher”, informação que ele, a princípio, finge não escutar e, diante da insistência da mulher, reage de forma explosiva. Pela escassez de elementos de caracterização a seu respeito, assemelha-se mais às personagens do primeiro grupo. Por suas características sociais e econômicas, aproxima-se mais de sua homônima de *El cielito*. Essa outra Mercedes, no entanto, apesar do medo e da subserviência demonstrada em relação ao marido, apresenta sinais mais visíveis de rebeldia e resistência, seja quando olha Félix e o deseja como homem – especialmente na cena em que fica por trás das árvores observando o jovem à margem do rio, mas também quando o observa cuidando do filho –, ou quando procura saída para o mau relacionamento, ainda que, em algum momento, essa saída imaginada representasse uma tragédia maior que o abandono do filho.

Em *Refugiado*, pela própria forma como a narrativa é construída, não são fornecidos muitos elementos acerca da personagem Laura. É possível que seja uma mulher sem muita escolaridade, mas não há como afirmar com segurança. Seu emprego numa pequena fábrica de costura pode sugerir isso, mas também pode indicar sua habilidade como costureira. Nota-se que tem boa relação com as colegas de trabalho por alguns indícios, como a solidariedade demonstrada por elas na recepção carinhosa e preocupada, quando Laura retorna ao lugar em busca de ajuda e também quando fazem uma “vaquinha” para ajudá-la a não retornar a casa. O fato de Paola (Carina Resnisky) confidenciar que o marido dela esteve em sua casa buscando-a de forma ameaçadora revela que as duas, mais que colegas de trabalho, têm algum grau de amizade. Ao ser chamado pelo nome, deduzimos que não foi a primeira vez que Matías, o filho de Laura, esteve no local em que a mãe trabalha. Todos esses detalhes mostram que o ambiente de trabalho ocupa muito espaço na vida de Laura.

Quanto à família de origem, sabe-se que Laura teve uma ruptura com sua mãe quando Matías ainda era um bebê e que esse afastamento possivelmente esteve relacionado à própria conjugalidade conflituosa da filha. Percebemos isso na conversa de sua mãe com a amiga, quando comenta, evitando ser muito explícita, dada a presença do neto, que a filha deixou o

marido e que “dessa vez é pra valer”²⁴³. Sobre sua relação conjugal é possível saber apenas o que relata à diretora do refúgio: que seu marido lhe ameaçava com facas, embora fizesse isso em tom de “brincadeira”, que ao lhe contar da gravidez teria dito preferir vê-la morta junto com o bebê, o qual não acreditava ser dele, jogando-a contra o espelho da sala. O único momento em que transparece algum afeto é quando ela, depois de buscar refúgio na casa materna, é flagrada pela mãe atendendo a uma chamada dele e, envergonhada, justifica-se dizendo não poder “deixar de falar com ele assim, de repente”²⁴⁴.

O fato da narrativa centrar-se no processo de fuga de Laura impede que se tenha mais elementos relativos à convivência do casal, restando, basicamente, as “queixas” (GREGORI, 1993) descritas por ela durante sua passagem pelo refúgio. Também não é possível fazer uma leitura acerca de sua rede de sociabilidade. Laura não acompanhou Matías à festa de aniversário de seu colega, embora outras mães estivessem lá. O fato dos pais de seu colega não saberem onde Matías morava – o que fica claro no início do filme quando eles, depois de longa espera, resolvem levá-lo – revela que não havia contato entre os pais das crianças. Deduz-se, pois, que suas únicas relações de amizade se resumem às colegas de trabalho, num ambiente composto somente por mulheres. No entanto, seu marido a acusa de estar grávida de outro homem. Ou seja, não há elementos indicativos de que se trata de um ciúme baseado no convívio social ou laboral dela com outros homens, como no caso de Graça²⁴⁵, ou se são meras elucubrações com a finalidade de forjar uma “justificativa” para castigá-la.

Sobre Carmen também são fornecidos poucos elementos que a caracterizem como mulher e como esposa. A narrativa de *Salsipuedes* é, em grande medida, construída sobre imagens, quase todas em planos médios ou fechadas²⁴⁶, as quais agregam poucos elementos externos ao texto filmico. Não há cenas em *flashback*, por exemplo, e os poucos diálogos não nos informam muito sobre os personagens. Os recursos narrativos para traçar o perfil da personagem principal são escassos.

Carmen é introspectiva, parece triste e indiferente a tudo a sua volta. Sua aparência é de uma mulher cuja autoestima sofreu profundos danos. Ainda que essa observação pareça, a princípio, carregar em si estereótipos de feminilidade, digo isso com base na leitura que o filme possibilita. A chegada de sua mãe e irmã introduzem os signos que nos conduzem a essa

²⁴³ Antonia: “de esa vez, es para valer”.

²⁴⁴ Laura: “dejar de hablarle así, de repente”.

²⁴⁵ Não quero dizer, com isso, que o ciúme justifique qualquer tipo de atitude agressiva. Trago a comparação para indicar que, no caso de Graça, ao menos havia convívio desta com outras pessoas do sexo masculino, inclusive em posições sociais distintas das do marido enciumado e com problemas de autoestima.

²⁴⁶ Nesses tipos de enquadramento, a câmera está a pouca distância ou muito próxima dos personagens, reduzindo o campo, ou seja, o espaço focalizado por ela.

interpretação. As duas personagens são caracterizadas como mulheres atentas a suas autoimagens, ao passo que Carmen parece alheia a isso, inclusive ao asseio pessoal. Na primeira cena em que sai do carro e caminha em direção à área de serviços do *camping*, ela usa água da torneira para lavar as axilas. Isso não impede que sua mãe sinta algum cheiro desagradável, que não identifica exatamente de onde vem, ou finge não saber, cheirando as próprias axilas. Sua mãe também comenta sobre a aparência de seus cabelos, insinuando que estão sujos e maltratados. O contraste entre Carmen e as outras mulheres se mostra ainda em outros detalhes, como as unhas descuidadas e na ausência de qualquer maquiagem ou acessório²⁴⁷. Seu olho roxo é o detalhe que expõe a violência física, mas também a ausência de uma vaidade que talvez Carmen tenha tido algum dia, como sua mãe e irmã, e que pode ter perdido em função de um possível cerceamento sofrido por ela.

Não são fornecidos elementos que indiquem há quanto tempo Carmen está casada, se tem um trabalho remunerado, se vive na mesma cidade que sua família de origem e se mantém contato permanente com ela, se tem amigos ou não. O que se percebe é uma mulher calada, sem alegria ou vivacidade. Em determinado momento, enquanto desfruta da companhia da mãe e irmã, deixa escapar, quase sem querer, que deseja voltar a conviver com as duas. A tristeza que ela expressa não é sintomática de quem está triste ou indignada com algo grave que passou – a agressão física sofrida –, que ela eventualmente se dispusera a perdoar, como poderia sugerir aquele acampamento de fim de semana. Parece revelar algo corriqueiro, algo que a atormenta, que é físico e também psicológico, do qual, por alguma razão, ela não consegue escapar e procura se resignar.

Por outro lado, o contato com as duas mulheres da família não lhe dá muitos indícios de que pode contar com elas. Ao perceber o olho roxo da filha, sua mãe aceita a resposta de que foi decorrente de queda de bicicleta, repreende-a para que esteja mais atenta e se propõe a maquiá-la com um creme que “faz tudo desaparecer” (figura 11). O comportamento da mãe é de total cumplicidade com o agressor – conforme explicita o próprio diretor do filme²⁴⁸ –, na medida em que age no sentido de encobrir, tanto literal (maquiagem, óculos de sol) como metaforicamente o que certamente consegue enxergar com clareza. Embora a atitude de Coco,

²⁴⁷ Com isso não estou afirmando que mulheres com essas características têm, necessariamente, problemas de autoestima. No contexto do filme, no entanto, são elementos utilizados como recurso para contrastar a imagem de Carmen com as de sua mãe e irmã.

²⁴⁸ “O que mais me interessava era mostrar uma espécie de cumplicidade com a violência, já que há algo como uma violência cúmplice que inclusive é aceita e acompanhada”. [“Lo que más me interesaba era mostrar una especie de complicidad con la violencia, ya que hay como una violencia cómplice que incluso es aceptada y acompañada”]. Ver entrevista de Mariano Luque a *Télam*. Disponível em: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=6124>. Acesso em: 25 jun. 2019.

sua irmã mais jovem, seja um pouco diferente da demonstrada por sua mãe, ao tentar expor de forma mais explícita o problema da violência, perguntando se o casal “andou se boxeando”, é rechaçada tanto pela mãe como pela própria Carmen. Sua relação com a mãe e irmã deixa transparecer, portanto, ainda que de maneira sutil, que há diferentes pontos de vista diante da questão da violência e que estão perpassadas por questões geracionais, onde Carmen ocupa exatamente esse lugar intermediário no qual o desejo de sair esbarra nas dificuldades postas pelo entorno social e familiar. No enquadramento, essa posição é reforçada com a imagem de Coco em destaque, no centro, em *contra plongée*.

Figura 11: A mãe de Carmen aplica maquiagem em seu olho para disfarçar os hematomas



Fonte: Salsipuedes (LUQUE, 2012)

No decorrer do filme vão aparecendo outros indícios de que a baixa autoestima de Carmen decorre de sua relação com Rafael. Na cena em que ele a espera no final da tarde para tomar uma cerveja em um bar próximo à área do *camping*, Carmen se demora um pouco a chegar. Ela vem com os cabelos limpos e penteados, usando óculos de sol e pela primeira vez se vê esboçar um sorriso. Sua explicação para o atraso nos leva a constatar que Rafael exerce grande controle sobre ela, a ponto de repreendê-la por estar olhando colares na pracinha do lugar.

3.3 Representação das violências domésticas familiares

Diferente do que ocorre nas relações conjugais, em todas as demais abordagens no universo dos vínculos familiares há uma prevalência de violências sexuais. Poder-se-ia argumentar que as violências físicas no âmbito da família, fora da conjugalidade, passam

despercebidas ou são normalizadas a ponto de não servirem de enredo para filmes ficcionais. É possível que este argumento tenha sentido. No entanto, chamo a atenção para o fato das relações conjugais pressuporem um “contrato sexual”. Assim, embora o estupro marital seja uma realidade na vida de muitas mulheres, sobretudo daquelas que já se encontram em situação de outras formas de violência, as violências físicas provocam mais impacto. Por outro lado, as violências sexuais são profundamente chocantes quando praticadas contra crianças e adolescentes, razão pela qual têm maior apelo junto ao público. Em todos os filmes selecionados nesta categoria, as marcas da violência de gênero estão presentes por meio de agressões de caráter sexual: abusos e estupro.

3.3.1 Agressões sexuais: as “marcas” do gênero em meninas e adolescentes

Em *La mala verdad*, o abuso vai se revelando ao longo do filme de forma sutil, através do comportamento da menina que, apesar da idade, não consegue controlar a urina na sala de aula, mas também das atitudes do avô, as quais vão se desvelando tanto em relação à neta como aos adultos com os quais se relaciona, sobretudo sua filha Laura (Analía Couceyro), mãe de Bárbara, totalmente dependente (econômica e emocionalmente) e submissa a ele. Laura sabe, ou ao menos intui, que algo errado ocorre quando a filha está com o avô no quarto. A sequência em que ela está lavando a louça, escuta ruídos, fecha a torneira e fica atenta demonstrando preocupação, logo em seguida abre novamente a torneira e segue o trabalho são indicativos de sua consciência do problema. Mas ela é incapaz de enfrentar a situação. Permite e até manda a menina levar refeições no quarto do avô, não vai à escola quando chamada pela psicóloga. A dor de Bárbara em sua solidão familiar só é quebrada enquanto fantasia com seu amiguinho cleptomaníaco uma viagem/fuga para uma ilha imaginária. Os cenários em tons pastéis, com pouca iluminação – sobretudo na casa onde vivem, mas também na escola e na livraria onde a mãe trabalha e para onde ela vai depois da aula –, as tomadas quase sempre fechadas, mesmo em locais abertos, contribuem para o ambiente fechado, aparentemente sem saída, que envolve a realidade de Bárbara.

As sequências que conectam a razão com as consequências do trauma provocado pelo abuso sexual vivido por Bárbara têm início com a cena na qual a menina estuda com a ajuda do avô a lição. No cenário estão dispostos alguns elementos, como o relógio abaixo do abajur indicando a hora e o paletó pendurado no cabide, advertindo que estão no quarto dele, pouco antes do horário de dormir. Avô e neta estão sentados na cama, de costas para a câmera. Bárbara veste amarelo, cor com diversos significados na linguagem cinematográfica, remetendo, dentre

outras, à ideia de inocência, desespero e traição. A imagem de Bárbara refletida no espelho mostra seu olhar desviado das anotações do caderno e denota certa preocupação (figura 12).

Figura 12: Bárbara tenta se concentrar na lição, temendo o que acontecerá depois



Fonte: La mala verdad (ROCCA, 2011)

As cenas seguintes mostram, em plano detalhe, as anotações da lição com o desenho manual de um esqueleto ao lado da lista dos respectivos ossos que formam o corpo humano e as mãos do avô – as quais são destacadas através de outros planos ao longo do filme –, recolhendo o caderno para seguir “estudando sem as anotações” (Figura 13). Esta cena antecede o momento do abuso, o qual ocorre através do recurso da *elipse*. O encadeamento dos planos que formam a conexão se fecha com a sequência seguinte, na qual Bárbara está na escola ao lado do esqueleto, é arguida pela professora e se urina diante dos colegas.

Figura 13: Mão de Ernesto recolhendo o caderno dos deveres de Bárbara



Fonte: La mala verdad (ROCCA, 2011)

O choque decorrente do abuso infantil também é abordado em *Al final del túnel* por meio da mudez temporária de Betty (Uma Saldueñe) que, apesar de ter seis anos, não fala. O filme transita entre os gêneros *drama*, *thriller* e *policial*, com a história do roubo de um banco por um grupo de bandidos, dentre os quais está o pedófilo Galereto (Pablo Echarri). O taciturno cadeirante Joaquín (Leonardo Sbaraglia) decide alugar um quarto de sua casa para Berta (Clara Lago), uma jovem e alegre *stripper* e sua filha Betty. Ele trabalha com reparos em equipamentos de informática no porão da casa. A partir desse espaço descobre que estão cavando um túnel, desde a casa vizinha e passando por baixo da sua, para roubarem um banco. O filme, que conta com a direção de Rodrigo Grande, narra a história desse roubo. A vida de Berta e sua filha está conectada de modo dramático com Galereto, o chefe do bando.

O crime comum (roubo do banco) é a face mais evidente da violência, chamariz para o público que deseja ver ação e preza pelo aumento da adrenalina. Em segundo plano, como denúncia dos crimes invisibilizados, a história sombria de violência doméstica familiar, por meio da revelação do abuso sexual da menina. Ao perceber que Berta só conversa cochichando no ouvido de seu velho cachorro, Joaquín prende um pequeno microfone na coleira do cão, único ser em que a menina confia, e escuta de sua boca a revelação do abuso por parte do namorado da mãe, o bandido encarregado de cavar o túnel sob sua residência para roubar os cofres do banco localizado ao lado.

Diferente do filme anterior, no qual o pedófilo procura mostrar-se socialmente como um cidadão respeitável, apesar das atitudes arrogantes e autoritárias, nesta obra é alguém que não surpreende, porque já é um sujeito que vive no mundo do crime. A violência sexual é um elemento a mais na composição do personagem mau da história.

O plano detalhe nas mãos também é um recurso simbolicamente importante neste filme, mas tem uma conotação diferente. Na cena final, depois de salvar mãe e filha dos bandidos e de conquistar a confiança de Betty, um close capta a mão de Joaquín estendida de forma despretensiosa sobre a cadeira de rodas enquanto ele aguarda as duas na saída da casa. Betty procura espontaneamente sua mão, sinalizando o início da superação do trauma. Quanto a Bárbara, em *La mala verdad*, o caminho da superação se dá por meio da ajuda de Sara (Malena Solda), a psicóloga da escola que finalmente chama a atenção da mãe e do padrasto para o problema e incentiva a menina a gritar quando se sentir ameaçada.

O abuso por parte do avô também constitui uma das várias violências representadas em *Baixio das bestas*. A forma como essas violências são postas em cena procura causar forte impressão no público, mais que isso, busca provocar visualmente a audiência. A adolescente Auxiliadora vive só com seu avô Heitor (Fernando Teixeira), que a explora nas atividades

domésticas e “remuneradas”. Durante o dia, lava roupa de ganho no rio, distante de casa – momento em que também está exposta a riscos, já que se desloca por uma área rural na qual transitam os caminhões com boias-frias²⁴⁹ –, e à noite é levada pelo avô para ser exposta ao olhar e ao abuso de caminhoneiros num posto de gasolina, às margens de uma rodovia, em troca de dinheiro, que é indevidamente apropriado por ele.

A cena é filmada em um plano-sequência de um minuto e quarenta e cinco segundos que tem início com a câmera fixa em um canto sujo e mal iluminado. O velho entra segurando a neta pelo braço. Ela sobe na calçada e ele começa a retirar suas roupas, baixando a peça íntima até os joelhos e ajeitando os cabelos dela, como se estivesse preparando um manequim numa vitrine e se afasta em seguida, sentando-se próximo com a mão apoiada na muleta, uma possível arma contra os atrevidos. A câmera então vai se afastando lentamente e enquadrando vários homens, assim como a luz no poste que funciona como um refletor sobre Auxiliadora, cujo corpo nu passa a ser consumido pelos olhares dos caminhoneiros, mas também de Cícero (Caio Blat) – um jovem da cidade, típico “filhinho de papai” bajulado pela mãe –, que fica obcecado pela ideia de violentá-la. O ponto de vista da câmera é a dos homens que assistem, dentro e fora da cena, em consonância com a teoria de Laura Mulvey (1989) sobre o espectador pensado no masculino (figura 14).

Figura 14: Heitor despe a neta para exposição do corpo da menina atrás de um posto de gasolina



Fonte: Baixio das Bestas (ASSIS, 2006). Imagem: br.pinterest.com

²⁴⁹ O termo designa os trabalhadores do campo, nesse caso específico, os cortadores de cana, que saem cedo para o trabalho e levam sua comida, a “boia”, e não tem como esquentar na hora de comer.

As práticas realizadas por Heitor vão além do abuso. Ao expor seu corpo em troca de dinheiro, também exerce a exploração sexual por meio da prostituição, ainda que, na sua concepção, a prostituição só passe a ocorrer quando ele a empurra definitivamente para o prostíbulo, depois dela ser estuprada por Cícero (Caio Blat), o violador travestido de estudante. A essas violências, às quais Auxiliadora é submetida fora do domicílio, somam-se as praticadas pelo próprio avô dentro de casa. Decrépito, o velho toca nas genitais da neta para sentir o cheiro que o faz sentir-se vivo como outrora, abuso que vem acompanhado de outras violências físicas, a exemplo dos ataques a vassouradas, e psicológicas, como os xingamentos e a recordação reiterada de que a mãe da menina era prostituta, logo, ela também será. O filme expõe a violência de gênero de forma muito crua, fazendo jus ao título do mesmo.

No filme *El Bumbún*, Bermúdez opta por uma *mise-en-scène* em que o estupro da filha pelo pai ocorre no espaço externo da casa, onde ele passa os dias bebendo. A cena tem como trilha sonora o ruído da chuva e os trovões de uma tempestade que cai – elementos que estão presentes também em *Al final de túnel* e em *La mala verdad* –, e o cenário tem como elemento principal a lama sobre a qual Bumbún cai quando seu pai lhe desfere um golpe e, ato contínuo, comete o estupro. A câmera fechada capta alguns elementos significativos, como o copo pela metade com o qual o lenhador se embriagava e a precariedade do ambiente. Outro detalhe digno de nota é o figurino: enquanto o violador usa uma roupa em tons que se confundem com a lama, portanto, simbolizam o caráter sujo de seu ato, Bumbún usa calcinha e camiseta em tons vermelhos, escolha que pode evocar tanto a noção de perigo como a de sensualidade ou de sexo/erotismo no imaginário do público, sobretudo o masculino.

Figura 15: Joaquin testemunha a violência contra Bumbún sem interferir



Fonte: *El Bumbún* (BERMÚDEZ, 2014)

A cena é observada de longe pelo assustado Joaquín que somente se aproxima depois de concretizada a violência e não esboça qualquer reação em defesa daquele que, até minutos antes, era visto como seu amigo e com quem pretendia fugir da perseguição do novo regime político que acabava de se colocar em marcha.

Por outro lado, *Sonhos roubados* narra a história de três amigas adolescentes que vivem numa comunidade do Rio de Janeiro. Como qualquer adolescente, elas têm seus sonhos de consumo. As duas mais velhas trabalham em subempregos e se prostituem para conseguir algo mais de dinheiro. Daiane (Amanda Diniz), a mais jovem, tem quatorze anos de idade, foi abandonada pela mãe e é rejeitada pelo pai, a quem procura com frequência e com quem sonha dançar a valsa de quinze anos. É criada pela tia e o marido dela, Peri (Daniel Dantas), que a cuida e mimar como se fosse pai. Consciente dos desejos e necessidades materiais da garota, seu tio procura agradá-la, dando-lhe roupas, celulares e outros presentes dessa natureza, ao mesmo tempo que se mostra demasiado próximo dela.

Figura 16: Daiane e o tio abusador



Fonte: *Sonhos roubados* (WERNECK, 2009)

O filme expõe a violência exercida pelo tio não consanguíneo a partir de uma perspectiva que se assemelha à adotada pelos pedófilos de *La mala verdad* e *Al final del túnel*, na qual o abusador usa o recurso da sedução ou até mesmo a chantagem emocional, em vez do confronto ou violência física, cercando a vítima de pequenos cuidados e oferecendo-lhe presentes. O despertar de Daiane para o abuso sexual do tio ocorre depois que ela começa a perceber, através da amizade com as outras garotas mais experientes, o universo para além do seu lar. Com a ajuda de Dolores (Marieta Severo), cabeleireira do bairro, de quem se torna

muito próxima após tentar furtar um shampoo, Daiane acaba denunciando o tio às autoridades competentes.

3.4 Expressões das masculinidades agressoras nas relações conjugais e familiares

3.4.1 Os maridos

Uma das questões que chamam a atenção na leitura dos filmes sobre violências conjugais, sobretudo nos dois primeiros, é a parca “informação” acerca dos personagens masculinos autores de agressões. *Salsipuedes* apresenta muito poucos elementos que possam servir para caracterizar os personagens, quais são suas histórias de vida. Rafael convive maritalmente com Carmen, mas não é possível saber há quanto tempo estão juntos ou se têm filhos/as, embora possamos conjecturar que não, pois não há qualquer referência a eles/elas. As poucas informações fornecidas pela representação fílmica são sobre a esposa.

Pelo que se pode inferir, Rafael é um homem branco, em torno dos quarenta anos. Não há qualquer referência a sua profissão, se está trabalhando ou desempregado, se tem amigos ou contato com outras pessoas de sua família ou não. É possível deduzir, por alguns elementos como o veículo, as roupas, a comunicação e o modo de se portar, tanto perante a família de Carmem como no pequeno restaurante aonde vai com ela, que se trata de um homem de classe social média-baixa²⁵⁰ e baixo nível de escolaridade.

Desde o primeiro plano sequência, o personagem é apresentado com certa ambiguidade. A percepção de sua imagem em segundo plano, cortando gravetos com alguma ferramenta por trás do carro em que Carmem permanece sentada com os vidros fechados, gera a sensação nos/nas espectadores/as de um homem que está a ponto de cometer um ato violento, sobretudo quando a câmera em *zoom* mostra o olho roxo de Carmem. No entanto, quando ele se aproxima do automóvel e pede que ela abra a porta, não se percebe sensação de medo nela, mas de aparente indiferença. Quando ele entra no carro e tenta conversar com ela, aparenta forçada delicadeza. Porém, logo se mostra agressivo quando tenta beijá-la e ela se esquiva. Ao longo da narrativa vamos percebendo que se trata de uma pessoa que faz uso constante do recurso da ironia – característica que é confirmada pelo diretor do filme²⁵¹ – e que usa da violência

²⁵⁰ Tomo por base, também, a informação fornecida pelo próprio diretor do filme, Mariano Luque. Ver <https://vos.lavoz.com.ar/cine/salsipuedes-violencia-al-natural>. Acesso em: 25 jun. 2019.

²⁵¹ Em entrevista, Mariano afirma que se inspirou na forma como habitantes de Córdoba se comunicam para criar os diálogos do filme: “Existe esse tom simpático constante, certa ironia e humor na maneira como os cordobeses se comunicam, que esconde toques de agressão que não estão totalmente evidenciados. Acho interessante revelar

psicológica para baixar a autoestima de Carmem e fragilizá-la emocionalmente, o que se nota, por exemplo, quando ele defende e faz elogios a sua irmã Coco ou quando se aproxima de sua mãe, demonstrando entrosamento e intimidade com ela. Sua reação é a de quem se sente menosprezada e inferiorizada pelo marido diante de qualquer outra mulher, inclusive as de sua família. Talvez o que melhor caracterize essa mescla de violência física e psicológica seja a cena na qual, após o sexo aparentemente não consensual, ele a acusa, de maneira cínica e irônica, de não cuidar adequadamente da saúde ginecológica ou da higiene íntima e estar exalando mau cheiro.

Os elementos representacionais sobre o marido agressor em *Refugiado* são ainda mais escassos, pela forma como a narrativa se desenvolve. Sabe-se, somente, que se chama Fabián (Agustín Rittano), que tem emprego e, de acordo com o depoimento de Laura, já exercia sobre ela, antes do ato violento que a leva ao hospital, ao menos, a violência psicológica. A partir das falas de Laura e de sua colega de trabalho, é possível concluir também que Fabián é um homem ciumento e possessivo. Embora ela trabalhe num ambiente ocupado somente por mulheres, ele questiona a paternidade ao saber da gravidez da esposa e a agride com violência suficiente para provocar um aborto. Quanto ao filho Matías, é possível deduzir que mantinha uma relação relativamente boa, dado que o garoto não se recusa a manter contato com ele durante a fuga com a mãe.

Nesses dois filmes argentinos, portanto, temos duas situações bem distintas: em *Salsipuedes* há um recorte com temporalidade curta (um fim de semana) no qual podemos perceber algumas poucas características de Rafael durante o acampamento. Praticamente não há referência a momentos passados do casal; em *Refugiado*, embora a representação temporal seja um pouco mais longa, entre cinco dias e uma semana, o filme é narrado do ponto de vista da criança que acompanha a mãe agredida. Como elemento imagético de análise desse personagem há apenas um plano traseiro, em ambiente com pouca luz e câmera desfocada, além de outra cena com sua voz sendo ouvida através do telefone. Todos os demais recursos de representação disponíveis se dão através da esposa agredida, de suas colegas de trabalho e do filho. Entretanto, o pavor que Laura tem de reencontrá-lo, mesmo depois de passado o momento da agressão, ou a forma como sua colega o descreve quando esteve buscando por ela em sua

como fazem malabarismo na linguagem para esconder este tipo de coisa”. [“Existe ese tono simpático constante, cierta ironía y humor en la manera de comunicarse de los cordobeses, que esconde toques de agresión que no están del todo evidenciados. Me parece interesante revelar cómo se las rebusca el lenguaje para esconder este tipo de cosas”]. Ver “‘Salsipuedes’ compete en San Sebastián”. Disponível em:

<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2012/09/26/escenariosysociedad/SOCI-02.html>. Acesso em: 06 jun. 2020.

casa indicam, pelo menos, tratar-se de um homem que age de forma descontrolada em certas circunstâncias. Mas a ausência física de Fabián também constitui um elemento importante do filme. De acordo com o próprio diretor,

Foi uma decisão do roteiro para que a sensação de perigo estivesse de maneira onipresente. Mais que dar-lhe um rosto e narrar essa relação, me interessava captar essa sensação quase de perseguição que gerava em Laura e em Matías, que são a mãe e o filho. Porque o filme também é sobre a ruptura ou dissolução de uma família. Era mais interessante tratá-lo com um fora de campo, como a violência também, do que torná-lo explícito. Não queria mostrar cinematograficamente como é um homem que bate em uma mulher, mas o que isso gera. Narrar as consequências através de muitos detalhes (LERMAN, 2015)²⁵².

Os filmes que representam os maridos/masculinidades agressoras de maneira mais abrangente são os do segundo grupo, pelas características das histórias que atravessam décadas, como mencionei anteriormente. Dentre eles, o que talvez forneça um “retrato” mais completo é Raul, o marido de Graça em *Vidas partidas*. A longa temporalidade do filme nos permite acompanhar o personagem em épocas diferentes, portanto, apresentando distintos aspectos de sua masculinidade. O primeiro deles é no desempenho do papel de amante. Fisicamente, Raul encarna as características do *latin lover*, com seus músculos à mostra, sua sexualidade agressiva, quase selvagem, além do indefectível e marcante bigode. Mas é importante ressaltar que essa caracterização também visa atender a um estereótipo igualmente forte no cinema brasileiro, o macho nordestino, o qual encarna, no Brasil, a estereotipia do amante latino. Como abordei no capítulo anterior o corpo de atrizes e atores na composição das/os personagens é um elemento relevante, seja na quebra ou, caso mais frequente, no reforço dos estereótipos.

Não por acaso Raul é encarnado pelo então já muito famoso ator de telenovelas da Rede Globo de Televisão, Domingos Montagner, revelado nacionalmente ao interpretar o papel do cangaceiro Capitão Herculano, em *Cordel Encantado* (2011), novela que alcançou elevados índices de audiência tanto na sua primeira apresentação como na reprise, em 2019²⁵³. Raul é uma versão urbana do Capitão Herculano. Por trás da polidez que apresenta em determinadas

²⁵² “Fue una decisión del guion para que la sensación de peligro estuviera de manera onnipresente. Más que ponerle un rostro y narrar esa relación, me interesaba atrapar esa sensación casi persecutoria que generaba en Laura y en Matías, que son la madre y el hijo. Porque la película también va sobre la ruptura o disección de una familia. Era más interesante tratarlo con un fuera de campo, como la violencia también, que explicitarlo. No quería enseñar cinematográficamente cómo es un hombre que pega a una mujer, sino qué es lo que genera. Narrar las consecuencias a través de muchos detalles. Ver “LERMAN, Diego (‘Refugiado’): ‘Me interesaba más retratar los rastros de la violencia que la violencia en sí misma’”. [Entrevista cedida a] Santiago Gimeno. *Sensacine*, 04 mar. 2015. Disponível em: <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18524518/#:~:text=Pero%20me%20interesaba%20m%C3%A1s%20retratar,esta%20an%C3%A9cdota%20que%20te%20contaba>.

²⁵³ Da autoria de Duca Rachid e Thelma Guedes, a telenovela foi sucesso de audiência com uma história de amor que mistura reis europeus com personagens do cangaço no sertão nordestino.

circunstâncias – sobretudo quando está ministrando aula na universidade e se mostra um intelectual sedutor –, está um homem quase sempre rústico, bruto, que tem atitudes dominadoras e autoritárias em relação à mulher, filhas, empregada, cunhada, porteiro, enfim, com as pessoas que não estão numa posição hierárquica superior a ele.

Machado (2019) considera que a escolha de um diretor com experiência em televisão foi um dos equívocos nessa obra, já que o diretor optou por uma representação em que o autor das violências é incorporado por um ator muito conhecido, respeitado e querido pelo público, facilitando a identificação, ao passo que a mulher em situação de violência é encarnada por uma atriz pouco conhecida. Nesse aspecto estou de acordo com a autora. Contudo, penso que a forma como o personagem se desenvolve ao longo da narrativa vai traçando um perfil de masculinidade que talvez não gere tanta empatia com o público feminino.

A representação de um casal que se deseja, como foi a intenção do diretor e da produtora em *Vidas partidas*, parece reforçar a observação de Laura Mulvey acerca do cinema hegemônico do período clássico, de que o público é pensado no masculino e a cena dirigida visa atender ao prazer visual dessa audiência específica. Desde o início, quando o diretor procura passar uma ideia de paixão entre o casal, já se evidencia o caráter dominador e agressivo dele.

Figura 17: Raul e Graça em uma “noite de paixão”



Fonte: *Vidas partidas* (SCHECHTMAN, 2016)

A sequência que tem como intenção mostrar que a relação mantinha o vigor dos tempos de namoro, ou “química sexual”, nas palavras da atriz e produtora Naura Schneider, é ilustrativa desse caráter de Raul: ao entrar em casa, voltando do trabalho, Graça encontra um bilhete sobre a mesa, o primeiro da sequência, indicando que vá ao quarto das crianças. Lá ela encontra outro

dizendo que as meninas estão na casa da avó e que ela deve se dirigir ao quarto do casal. Sobre a cama deles, o terceiro bilhete diz que aquela camisola usada por ela na primeira noite deles deve ser vestida. Todos os bilhetes são escritos com um misto de carinho e autoritarismo. Ao mesmo tempo em que usa um vocativo como “meu amor”, ordena uma ação.

O jogo parece excitante para Graça, que o recebe vestida na camisola. Ele exala uma virilidade e uma masculinidade tóxicas em cada gesto ou ação. As sequências do percurso dela são intercaladas com as de Raul trancando as portas da casa. O detalhe é intencional: closes são dados nas chaves girando nas fechaduras e, para reforçar, Graça lhe pergunta de quem ele está se protegendo, ao que ele responde: “de mim mesmo”. A sequência finaliza com a cena de sexo entre os dois. Nela, somente Raul parece desfrutar. Graça é mera coadjuvante no prazer no marido.

Os sinais do caráter machista e autoritário de Raul são apresentados em diversas sequências, inclusive naquelas em que o objetivo do diretor era humanizá-lo. A imagem de um homem controlador, dominador e preocupado apenas com sua satisfação pessoal se sobrepõe a qualquer tentativa de gerar empatia ou enternecimento, como foi a proposta de Schechtman.²⁵⁴

Outras facetas de sua masculinidade são percebidas na relação que estabelece com as demais pessoas/personagens: autoritarismo, principalmente em relação à empregada da família e à cunhada; ciúmes, de modo especial do ex-namorado de Graça, igualmente alvo de sua violência, mas também de seus colegas de trabalho; sexismo, por entender que, diferente de sua mulher, tem direito a ter uma relação extraconjugal ou a ter um filho não reconhecido. Olhar para Raul com a visão de hoje faz com que ele pareça um personagem caricato. Não pelo fato de não existirem masculinidades no momento atual exatamente como a que ele representa, mas porque estas, ao menos desde a perspectiva de uma feminista, parecem totalmente anacrônicas e tendemos a ver o passado com os olhos do presente. Por outro lado, essas características ainda povoam em boa medida o imaginário masculino²⁵⁵ e são perceptíveis em outros personagens atuais, reais ou fictícios.

Do ponto de vista do enredo, os outros dois filmes deste grupo – *Dias e noites* e *El Bumbún* – têm ao menos um ponto em comum: homens que vivem e lidam com atividades em áreas rurais e que demonstram um forte desejo de ter um filho do sexo masculino, seja para

²⁵⁴ Ver “‘Vidas partidas’ mostra violência contra mulher; assista a bastidores”. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/07/vidas-partidas-mostra-violencia-contra-mulher-assista-bastidores.html>. Acesso em: 01 ago. 2021.

²⁵⁵ A maneira como muitos homens se expressam por ocasião da divulgação de algum caso de violência de gênero ou do julgamento de acusados, algumas delas mencionadas nos capítulos anteriores, demonstra que essa forma de exercer a masculinidade ainda não foi superada.

ajudar nas tarefas, no caso do filme argentino, ou, possivelmente, para administrar e herdar a(s) propriedade(s), no caso do brasileiro. Trata-se, no entanto, de homens de setores sociais distintas. Em *Dias e noites*, Pedro Ramão (Antonio Calloni) é um fazendeiro rico. Seu casamento com Clotilde, bem mais jovem que ele, ocorre através de arranjos familiares objetivando salvar a família dela da ruína. É como se adquirisse mais um bem, que ele deposita em algum lugar da casa da fazenda e usa quando sente necessidade. Já Antônio, em *El Bumbún*, é muito pobre, vive numa região inóspita e trabalha como lenhador, superexplorado pelos compradores de madeira do lugar. No seu segundo casamento com Clô, depois de perder a primeira esposa no parto, Pedro contrata os serviços de uma parteira especializada em “reza para fazer nascer filho homem”²⁵⁶. Antonio, por outro lado, já teve três meninas e alimenta a expectativa do nascimento de um menino. O desejo de ambos, entretanto, não está limitado às aparentes necessidades apontadas acima. Tem raízes numa cultura sexista secular que considera homens superiores a mulheres e os filhos do sexo masculino mais úteis que as meninas, consideradas, em certas circunstâncias, como “estorvos”.

Longe de fazer parte de um passado longínquo, no entanto, essa cultura segue muito viva. Em 2017, quando ainda era Deputado Federal, o atual presidente da República do Brasil, em palestra no Clube Hebraica, no rio de Janeiro, afirmou: “Eu tenho 5 filhos. Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher”²⁵⁷. A frase, que escandalizou uma parte do país pela rudeza e machismo escancarados, reflete o pensamento de uma parcela significativa dos homens, especialmente daqueles que ostentam um tipo de masculinidade agressiva, inflexível, violenta, egoísta, sexista, autoritária, que acredita bastar-se a si mesma, identificada como masculinidade tóxica.

Em sociedades como a argentina e a brasileira, herdeiras de instituições forjadas a partir de um modelo colonialista patriarcal, as condições para a perpetuação de uma cultura sexista e machista foram (e seguem, em boa medida) bastante favoráveis. Desta forma, Pedro Ramão representa, em *Dias e noites*, a face de uma estrutura secular que concebe as mulheres em posição de inferioridade em relação aos homens. Quando Pedro conhece Clô e o pai dela diz que também tem um menino, ele confessa: “Filho homem é tudo que eu mais quero”. Por outro lado, ao saber que sua primeira filha nasceu, expressa com desprezo não querer nem ver. A receita para “nascer filho homem” consiste, na narrativa, em formas de controle e vigilância do

²⁵⁶ Utilizo as expressões usadas pelos personagens, as quais eram comumente empregadas por homens e mulheres no período a que se referem as obras. Refiro-me, portanto, a bebês nascidos sem ambiguidade genital aparente e designados como do sexo masculino.

²⁵⁷ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/bolsonaro-eu-tenho-5-filhos-foram-4-homens-a-quinta-eu-dei-uma-fraquejada-e-veio-uma-mulher-3/>. Acesso em: 08 jun. 2021.

comportamento de uma mulher (a esposa gestante) por outra mais velha (a parteira). Como uma senhora no auge da maturidade, Firmina (Irene Brietzke) atua em cumplicidade com o homem da casa, uma forma de adquirir/exercer poder e perpetuar a cultura machista. O nascimento da primeira filha é, para Pedro, um acontecimento banal, o qual tem que “tolerar”. Por outro lado, ao saber que o segundo filho é homem, ergue o braço direito ao céu, como se portasse uma espada (símbolo essencialmente fático) para celebrar o feito.

Em *El Bumbún*, Antonio também espera que seu próximo filho nasça homem. A quarta gravidez representa uma pressão pessoal e social para ele. Enquanto se diverte com os amigos no bar/mercearia do povoado, em meio a bate-papos, álcool e jogos, um deles responde ao desafio de Antonio com uma ironia: “Menos mal que tens sorte no jogo, porque no outro... três tiros, três meninas” (tradução minha)²⁵⁸. A reação dele é agressiva, quase violenta. Precisa ser contido para não entrar em luta corporal. Sua expectativa é que logo terá um filho varão, conforme responde ao companheiro solícito que lhe oferece o próprio filho para ajudá-lo, momentos antes. Essas sequências vão expondo seu desconforto perante os demais homens da comunidade e a importância da validação do meio social na conformação das masculinidades, conforme observam Connell (2015), Vale de Almeida (1996), Welzer-Lang (2001), entre outros/as.

Entre os homens, essas disputas ocorrem de forma a estabelecer hierarquias entre aqueles que podem ser considerados “mais” ou “menos” próximos de um modelo ideal, a masculinidade hegemônica, a qual serve de parâmetro para o estabelecimento de outros padrões de masculinidade, como as subalternas, associadas aos homossexuais, conforme observam Connell (2015), Connell & Messerschmidt (2013), Kimmel (1998; 2016), e as marginalizadas. Esses fatores de distinção mudam de acordo com a época, uma vez que a noção de masculinidade, ou seja, a resposta ao que significa ser homem, é histórica. Para o período da diegese dos filmes, dentre os elementos considerados no processo de hierarquização das masculinidades, nem sempre explícitos, mas sempre presentes no imaginário social da época, estão a capacidade de gerar uma prole, especialmente filhos varões, de prover a família, exercer controle sobre ela – de modo particular sobre a mulher, “portadora” da honra do marido, mas também sobre filhos/as e até mesmo empregados/as –, de demonstrar força física e potência (hetero)sexual, de acumular bens, etc. Nos segmentos sociais mais favorecidos, o desejo por um “filho homem” pode estar associado, nesse período, à possibilidade de assumir e dar continuidade aos negócios familiares. Para as famílias pobres, o aspecto utilitário se torna mais

²⁵⁸ “Menos mal que tienes suerte en eso, porque en el otro... tres tiros, tres changas”.

premente, posto que a capacidade física para exercer tarefas mais pesadas era um fator a ser considerado, sobretudo quando relacionado aos trabalhos rurais. Em todos os casos, nessa época e em ambientes rurais, ou seja, no contexto das narrativas aqui analisadas, o “filho homem” serve como marcador da plenitude masculina diante dos demais homens.

Por fim, Roberto, único personagem representante da masculinidade rural no século XXI, não parece atribuir tanta importância à descendência, nem mesmo à “honra masculina” no mesmo sentido dos demais. Não se importa com o filho nem demonstra ciúmes ou medo de traição da mulher. Mas sustenta sua posição de superioridade e autoridade, exigindo-lhe obediência. Como se trata de um casal birracial, ou seja, ele pode ser heteroclassificado como branco e ela como indígena, tal sentimento de superioridade pode estar atravessado por questões de raça/etnia e gênero.

3.4.2 *Outros familiares*

La mala verdad, cuja história está centrada no abuso infantil é o filme que melhor caracteriza o familiar agressor. Ernesto encarna o estereótipo do patriarca: branco, heterossexual e bem estabelecido financeiramente, que, embora idoso, portanto, longe de sua plenitude física, busca demonstrar seu poder: econômico, por meio da humilhação dos que dele dependem; simbólico, especialmente sobre as mulheres, às quais se dirige de maneira ameaçadora – a exemplo da psicóloga Sara com quem vai conversar no lugar da filha Laura –, ou da vizinha, que tenta dialogar sem sucesso acerca do vazamento que atinge sua casa; e sexual, através do abuso da neta e de certa atitude que denota lascívia em relação a Sara. Esse personagem incorpora, portanto, diversos aspectos do poder do patriarcado e, exceto pela idade avançada, está próximo do ideal da masculinidade hegemônica (CONNELL, 2015).

Os demais violadores, podem ser caracterizados como homens brancos, de meia idade, exceto o sexagenário Heitor, pertencentes a camadas sociais baixas ou médias-baixas, cujas formas de expressão variam de acordo com o tempo e espaço no qual estão inseridos. Desses, merece destaque o agressor de Bumbún. Antonio introjetou em si mesmo a noção de que um homem de verdade deve ser capaz de gerar um filho do sexo masculino. Suas ações e reações em relação à esposa e a filha decorrem, em parte, de uma cultura machista que estabelece “critérios de masculinidade” dentro dos quais ele procura se encaixar. Ao estuprar a própria filha ele atua dentro de uma estrutura de gênero que Segato (2003) chamou de mandato da violação. Pressionado por seus congêneres, age com extrema violência buscando seu lugar na hierarquia das masculinidades.

3.4.3 Os cúmplices

O antigo adágio “Em briga de marido e mulher não se mete a colher” serviu durante décadas, talvez séculos, para justificar a omissão de quem testemunhava a violência nas relações conjugais, o que quase sempre significou aquela exercida pelos homens contra as mulheres. O silêncio foi o maior cúmplice dos agressores nas violências domésticas e familiares. Mas a cumplicidade assume outras formas e alcança outros espaços. O patriarcado, entendido como “um pacto masculino para garantir a opressão de mulheres”, conforme Saffioti (2015, p. 111), proporciona uma rede de relações de proteções mútuas nas quais alguns atuam ou, dependendo da situação, omitem-se sabendo que os dividendos dessas ações ou inações também serão seus.

Essa rede é bem clara em filmes como *Dias e noites* e *Vidas partidas*, sobretudo no primeiro, cujo período da diegese fílmica é em meados do século passado. Pedro Ramão recorre a seus amigos na delegacia de polícia para que Clô, em vez de registrar boletim da violência sofrida, seja notificada de que incorreu em abandono do lar, uma das falhas graves na época que justificavam a perda da guarda dos filhos em favor do marido. Da mesma forma, Raul conta com a cumplicidade do vizinho e com corrupção do delegado que, em última instância, contribui para a impunidade e funciona como um cúmplice. O sistema de justiça é uma das estruturas que permanecem mais comprometidas com o patriarcado, devido ao fato de ainda ser predominantemente formada por homens comprometidos com valores sexistas e machistas, conforme demonstrado no capítulo 2, por meio de alguns casos comentados.

A cumplicidade também assume a forma de medo e covardia através de Joaquín, em *El Bumbún*. O jovem, perseguido pela polícia política, aguardava a ajuda e companhia do amigo para fugirem do povoado. Escondido, assiste à violência sem qualquer reação além da estupefação. Mesmo acostumado a trabalhar com a lenha, é incapaz de interferir e evitar a violação. Findado o ato, apenas se aproxima, constata o fato e vai embora (figura 15).

Em *La mala verdad*, o diretor da escola toma ciência do problema através da psicóloga e dos desenhos mostrados por ela com os indícios do abuso sofrido por Bárbara. Embora saiba claramente o que eles representam, coloca em cheque as suspeitas dela e a desencoraja a seguir adiante na busca das razões dos problemas da menina, possibilitando, assim, a continuidade do crime. Situação semelhante vive o padrasto da garota. Sabedor da situação, mas financeiramente dependente da mulher e do sogro, junta-se à covardia dela e se omite até o

momento que descobre a gravidez da esposa e percebe que sua filha ou filho poderá ser a próxima vítima, tomando finalmente uma atitude.

Por fim, é importante ressaltar que mulheres também encarnam, por ação ou omissão, o papel de cúmplices das violências cometidas contra outras, a exemplo das ações da parteira Firmina em *Dias e noites*, das omissões de Laura em *La mala verdad* ou, ainda, da conivência da mãe de Carmen em *Salsipuedes* (tudo em nome da família!). Contudo, o caráter dessa cumplicidade não é da mesma ordem que a masculina. Na estrutura das relações de gênero, entendidas como relações de poder, seus dividendos sempre estarão subordinados a sua condição de gênero.

Em outra perspectiva, a masculinidade representada por Félix em *El cielito*, filme escrito e dirigido por uma mulher, procura romper com essa noção de masculinidade cúmplice (Connell, 2015) apresentada pelos personagens acima. Félix, o jovem com fenótipo indígena, mesmo na condição de empregado, portanto, subordinado a Roberto – homem branco e proprietário da chácara, ainda que não rico –, apresenta um comportamento de não aceitação da masculinidade tóxica representada por este último. Na sequência posterior à violência cometida contra Mercedes, Félix senta à mesa junto com Roberto e são servidos por ela, que age de cabeça baixa, envergonhada. Ele, que havia testemunhado o início da violência e se distanciado para não escutar, vê as marcas das agressões nos braços e rosto da mulher e se levanta da mesa, deixando Roberto sozinho. Esse gesto, ainda que limitado, juntamente com sua disposição em compartilhar do trabalho doméstico e, principalmente, dos cuidados do bebê, simboliza uma ruptura com o modelo de masculinidade representado por seu empregador.

CAPÍTULO 4

“TODAS AS MULHERES SÃO PUTAS, COM EXCEÇÃO DA MINHA MÃE”: VIOLÊNCIA DE GÊNERO FORA DA CONJUGALIDADE

Os filmes abordados neste capítulo tematizam violências de gênero praticadas por pessoas que tiveram ou mantêm algum tipo de vínculo íntimo-afetivo com as vítimas, portanto, também consideradas como violências domésticas pela Lei Maria da Penha e pela Lei de Proteção Integral às Mulheres, mas ocorrem fora da conjugalidade, e as violências denominadas comunitárias, conforme foi qualificado anteriormente, cujos agressores podem ou não ser conhecidos das vítimas, mas sem vínculos afetivos.

No que se refere às violências de caráter íntimo/afetivo, foram listados os filmes brasileiros *Crime delicado* (2004), *Estômago* (2007), *O lobo atrás da porta* (2013) e *O silêncio do céu* (2016) e o argentino *Tuya* (2015), conforme tabela 04. Como violências comunitárias foram elencadas as produções brasileiras *Anjos do sol* (2006), *Baixio das bestas* (2007), *Sonhos roubados* (2009), *Bonitinha, mas ordinária* (2013), *A frente fria que a chuva traz* e *Mate-me, por favor* (2015) e as argentinas *XXY* (2007), *La mosca en la ceniza* (2009), *El secreto de sus ojos* (2009), *La mirada invisible* (2010), *Fango* (2012), *El sexo de las madres* (2012), *La guayaba* (2013), *La patota* (2015) e *La niña de tacones amarillos* (2016), de acordo com a tabela 05. Desses, *Baixio das bestas* e *Sonhos roubados* também abordam a violência doméstica familiar, já tratada no capítulo anterior, e *Fango* aborda abuso sexual de uma mulher por outra. Quanto a *Bonitinha, mas ordinária* e *La Patota*, são releituras de obras lançadas pela primeira vez na década de 1960 e, por essa razão, serão abordados no capítulo V, em perspectiva histórica.

Essa forma de classificação dos filmes foi importante não somente para a confrontação com os dados estatísticos acerca dessas categorias de violência na Argentina e no Brasil como, principalmente, para compreensão sobre o caráter das representações nos mesmos. De acordo com os dados registrados nos dois países, as violências comunitárias são as que representam o menor percentual. Assim, mesmo considerando aquelas que são cometidas por parceiros ou ex-parceiros íntimos como violências domésticas, em conformidade com as leis de ambos os países, as violências comunitárias ainda estão representadas em um número elevado de obras, constituindo quase a metade das obras.

Neste conjunto de fontes fílmicas, como no anterior, nem todas as violências são centrais para o desenvolvimento da trama. Na maioria das obras, são cenas secundárias, que podem ou

não dar sentido à história narrada. Como ocorre nas relações conjugais, essas violências quase sempre são acompanhadas de outras, tanto físicas como psicológicas. E em alguns casos resultam em feminicídios, os quais, embora numerosos, são abordados de maneira a minimizá-los ou torná-los pouco visíveis na história.

É possível observar também um predomínio maior dessas produções a partir da segunda década entre os argentinos, enquanto entre os brasileiros – realizadas em menor número – estão distribuídas de forma mais equilibrada no período do recorte temporal da pesquisa, conforme pode ser constatado nas tabelas 04 e 05.

Tabela 04: VIOLÊNCIAS DE CARÁTER ÍNTIMO/AFETIVO

País	Ano	Filme	Diretor(a)	Tipo de violência	Relevância na trama
Arg.	2015	Tuya	Edgardo González Amer	Feminicídio	Intermediária
Brasil	2005	Crime delicado	Beto Brant	Estupro	Grande
	2007	Estômago	Marcos Jorge	Feminicídio	Pequena
	2013	O lobo atrás da porta	Fernando Coimbra	Aborto forçado	Pequena
	2016	O silêncio do céu	Marco Dutra	Estupro	Grande

Fonte: Elaborada pela autora

Tabela 05: VIOLÊNCIAS COMUNITÁRIAS

País	Ano	Filme	Diretor(a)	Tipo de violência	Relevância na trama
Argentina	2007	XXY	Lucía Puenzo	Abuso sexual, tentativa de estupro	Pequena
	2009	La mosca en la ceniza	Gabriela David	Tráfico, exploração sexual, feminicídio	Grande
	2009	El secreto de sus ojos	Juan José Campanella	Estupro, feminicídio	Intermediária
	2010	La mirada invisible	Diego Lerman	Estupro	Intermediária
	2012	El sexo de las madres	Alejandra Marino	Estupro	Grande
	2012	Fango	Juan C. Campusano	Abuso sexual por outra mulher	Pequena
	2012	La guayaba	Maximiliano González	Tráfico, exploração sexual, feminicídio	Grande
	2015	La patota <i>remake</i>	Santiago Mitre	Estupro	Grande
	2015	La niña de tacones amarillos	María Luján Loio	Estupro	Intermediária
Brasil	2006	Anjos do sol	Rudi Lagemann	Violência física, estupro, feminicídio	Grande
	2006	Baixio das bestas	Cláudio Assis	Estupro e outras	Grande
	2009	Sonhos roubados	Sandra Werneck	Estupro	Pequena
	2013	Bonitinha, mas ordinária	Moacyr Góes	Estupros Feminicídio	Grande
	2016	Mate-me por favor	Anita Rocha Silveira	Feminicídios em série	Intermediária

Fonte: Elaborada pela autora

Em algumas dessas obras, a chamada cultura do estupro está implícita (ou até explícita), seja por meio dos discursos verbais proferidos pelos personagens agressores ou por uma *mise-en-scène* na qual são ressaltados aspectos que estão presentes nas diversas manifestações orais ou escritas disseminadas por meio das diversas mídias nas respectivas sociedades. Outra característica que chama a atenção é que muitas vítimas dessas violências são mulheres em situação de prostituição, seja deliberada ou forçada, ou aquelas associadas a “putas” no imaginário machista, aspecto que procuro explorar ao longo do capítulo.

4.1 As agressões sexuais como principais tipos de violência de gênero fora da conjugalidade

Embora os números das violências sexuais não sejam os mais expressivos dentre os registrados em cada país, de acordo com os dados estatísticos apresentados no capítulo 2, elas são as mais representadas tanto na filmografia argentina como na brasileira. Prevaecem o estupro, o abuso²⁵⁹, o tráfico e a exploração sexual por meio da prostituição forçada, com ou sem estupros por parte dos donos dos prostíbulos. Além disso, estão presentes nessas representações outros tipos de violência, como aborto forçado, forma de violência sexual prevista na lei 11.340/2006, e prática de abuso sexual de uma mulher por outra que assume uma postura entendida como masculinidade feminina (HALBERSTAM, 1998 *apud* LACOMBE, 2007).

Para efeito de análise, os filmes a seguir estão agrupados em sessões distintas, de acordo com as práticas agressoras que prevaecem, embora alguns abordem conjuntamente muitas das formas mencionadas, como foi dito anteriormente. Com exceção de *El secreto de sus ojos* e *La mirada invisible*, cuja diegese temporal está situada no período da última ditadura na Argentina, os demais têm suas narrativas situadas no presente das respectivas produções.

4.1.1 Violência nas relações de caráter íntimo/afetivo

A figura da amante é uma personagem importante nos filmes que abordam esse tipo de violência fora da conjugalidade. Em sentido estrito, a palavra “amante” significa aquele/a que ama. Mas também está associado à pessoa que mantém com outra um relacionamento

²⁵⁹ Ainda que o abuso sexual, anteriormente caracterizado como “atentado violento ao pudor”, tenha sido incorporada ao crime de estupro a partir da lei 12.015/2009, como foi mencionado no capítulo 2, utilizo as duas nomenclaturas – abuso e estupro – como forma de melhor identificar e problematizar essas violências nos filmes.

emocional e/ou sexual não formalizado pelo casamento e que não pode ser assumida publicamente sem causar danos morais às partes envolvidas ou a uma terceira pessoa. Essa concepção do termo não é recente. Na coletânea de artigos organizados por Laura de Mello e Souza e publicados no vol. 1 da *História da vida privada no Brasil*, todos eles referentes ao período colonial, a palavra é mencionada vinte e cinco vezes, sempre fazendo referência aos envolvidos numa relação não oficial, com caráter ilegítimo. Devido a essa característica, a expressão foi adquirindo, principalmente no imaginário popular, uma carga moral negativa especialmente para as mulheres, associando-se a sinônimos pouco edificantes como *puta*, *rapariga*, *quenga* e outros termos pejorativos largamente empregados, sobretudo nas camadas mais populares, para fazer referências às prostitutas (MEIHY, 2015). Utilizo o termo “amante” ao longo deste texto para fazer referência às pessoas envolvidas em uma relação extraconjugal, sem expressar qualquer juízo de valor.

O filme argentino *Tuya*, que tem roteiro e direção de Edgardo González Amer e está baseado no livro homônimo de Cláudia Piñeiro, é um drama que também transita entre o *thriller* e a comédia. Narra a história de Inés (Andrea Pietra), dona de casa “exemplar” que encontra um bilhete de amor feito com batom vermelho escrito “te quero - tuya”, sugerindo a existência de uma amante na vida de seu marido, o bem sucedido empresário Ernesto (Jorge Marrale). A partir daí, tenta descobrir de quem se trata, desconfiando imediatamente da secretária dele.

A constatação da existência dessa amante e de que realmente se trata de Alicia (Ana Celentano) se dá em circunstâncias inusitadas: ao seguir o marido depois de um telefonema, Inés presencia o momento em que ele tenta se livrar dos beijos da amante, empurra-a e ela cai batendo a cabeça. A cena é filmada desde o ponto de vista de Inés. A audiência espreita com ela à distância, por trás das árvores e com pouca visibilidade devido às sombras, e vê quando Ernesto verifica se está morta, aparenta desespero, mas não acompanha o desenlace. Ela volta pra casa antes do marido e dias depois fica sabendo do desaparecimento de Alicia pela TV.

O feminicídio de Alicia, apesar de trágico como todos os demais, é abordado em chave de humor. Sabendo que a esposa poderia tomar conhecimento do fato, Ernesto conta para ela sua versão do envolvimento com Alicia, relatando que estava sendo sexualmente assediado por ela, o que Alicia finge acreditar, dando ar de comicidade à cena. Mostra-se totalmente compreensiva e cúmplice, acreditando, com isso, estar reconquistando o marido. Contudo, o problema de Inés não termina porque Ernesto, em verdade, tem outra amante: a sobrinha de Alicia. Charo (Juana Viale) é uma mulher bem mais jovem, um fator adicional para abalar a autoestima de Inés, cuja vida se resume a cuidar da casa, das coisas do marido e a tentar

recuperar o desejo dele por ela. Sentindo-se dispensada e humilhada, resolve armar um plano e assassinar Charo de forma a incriminar o marido.

O filme centra sua narrativa na busca incansável de Inés pela reconquista de seu marido infiel. Desta forma, o feminicídio de Alicia, que além de tudo está grávida de Ernesto, é representado com um detalhe insólito, mas sem muita importância. Ele se livra da amante e isso é importante para Inés. Entretanto, no momento em que ela decide assassinar Charo, a outra amante, ainda que idealize um plano no qual ele não possa ser inocentado, apenas confere a ele um status na hierarquia das masculinidades.

Entre os filmes brasileiros, dois abordam de forma central e os dois de maneira secundária. Em *Crime delicado* e *O silêncio do céu*, as histórias têm como fio narrativo os estupros que envolvem os personagens centrais, seja como agressor, no primeiro caso, seja como vítima, no segundo. *Estômago* e *O lobo atrás da porta* tratam de violências contundentes, mas abordam com alguma sutileza, tornando-as menos impactantes para o público dentro do contexto da obra. O quinto filme, *Bonitinha, mas ordinária*, transita entre as duas formas de abordagem, mas somente será tratado no próximo capítulo.

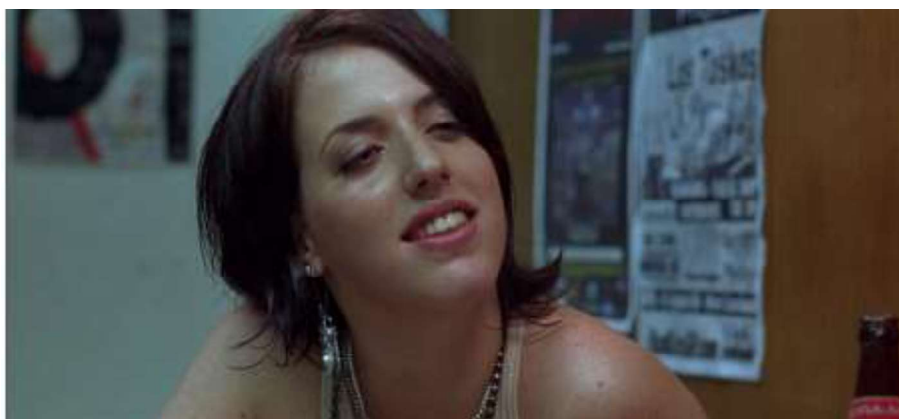
Dentre as abordagens sobre o tema da violência sexual, *Crime delicado* traz um enfoque que apresenta ao menos duas peculiaridades em relação aos demais. Dirigido por Beto Brant com roteiro de Marçal Aquino, o filme problematiza de forma relativamente precoce, pelo menos em relação aos debates que passaram a pautar os movimentos feministas no Brasil e na Argentina com campanhas como #metoo ou #meuprimeiroassedio, a importância do consentimento na relação sexual. Ademais, embora a personagem vítima da violência ainda seja representada por uma mulher branca, de classe média urbana, tem deficiência física, única com esse perfil entre todas as personagens em situação de violência nas fontes filmicas.

Crime delicado narra a forte e momentânea atração que ocorre entre Antônio (Marco Ricca) e Inês (Lilian Taublib) depois que os dois se conhecem por acaso em um bar, na saída de um espetáculo. Ele é jornalista e tem fama de ser um crítico “feroz” de artes e ela é uma jovem que tem uma perna amputada e trabalha como modelo para um pintor bem mais velho, com quem vive um relacionamento marcado por grande fascínio, sobretudo por parte dela. A atração inicial os leva a um primeiro encontro na casa/ateliê onde ela vive, no qual ela termina desmaiando.

Essa relação incomoda Antônio, que vê o pintor como um pervertido por retratar o corpo nu de Inês enroscado em seu próprio corpo, expondo as genitálias. Após visitar uma exposição e ver os quadros, Antônio vai até a casa dela na madrugada, se declara apaixonado e, diante da postura incrédula dela, tem crise de ciúmes e força um ato sexual, o que a leva a denunciá-lo

por estupro. A cena, filmada em câmera aberta, não deixa dúvida sobre a natureza da relação forçada. No entanto, a judicialização desse episódio leva o público a acompanhar os argumentos de ambas as partes envolvidas e as arguições da promotoria e da defesa do acusado, formando juízo de valor sobre o mesmo.

Figura 18: Inês no bar, quando conhece Antônio



Fonte: Crime delicado (BRANT, 2005)

A história é narrada do ponto de vista de Antônio. Desde o início, é a ele que o público é apresentado. Graças a seu trabalho como crítico de arte e a seu processo de escrita, aos poucos o público vai percebendo os traços de sua personalidade e como enxerga o mundo. A câmera o acompanha aos espetáculos teatrais, bares e restaurantes. É em uma dessas circunstâncias, enquanto está jantando, que conhece Inês, ao mesmo tempo que ela também é apresentada ao público espectador, portanto, também sob seu ponto de vista. Inês é mostrada como uma mulher desinibida e incisiva no contato visual e verbal que estabelece com ele (figura 18).

Sua expressão corporal, sua forma de olhar o deixa encabulado, como se fosse um adolescente. Uma mulher que toma iniciativas, inclusive na busca de um eventual parceiro sexual. “Tá tudo certo na minha vida. Tudo o que eu quero, eu consigo”, diz ela referindo-se ao fato de ser determinada. Ato contínuo, para seu espanto, ingere diante dele um medicamento tarja preta junto com a cerveja. As expressões de Antônio revelam timidez e total desconcerto diante da desenvoltura de Inês.

Assim, provida dessa percepção inicial dos personagens, a audiência acompanha o desenrolar da acusação na justiça a partir do ponto de vista de cada um deles, narrado em branco e preto. O depoente procura negar o ato de violência, alegando paixão, buscando atualizar a antiga tese do crime passionai. O advogado, por sua vez, acossa a vítima na arguição com questionamentos que dão margem para que sua versão seja desacreditada, como ocorre

frequentemente, ou fazendo recair sobre ela sentimento de culpa pela possível condenação do acusado. Ainda que o julgamento não tenha um veredicto final, o público já tem os elementos para o seu próprio julgamento. No contexto de uma sociedade machista que produz e alimenta da cultura do estupro, o contraste apresentado entre os dois, desde o início, deixa pouca margem de dúvida, principalmente para o público masculino, sobre quem recairá a culpa, a exemplo dos casos (reais) mencionados no capítulo anterior.

Crime delicado, que dialoga com outras formas de arte, a exemplo da pintura e do teatro, aborda indiretamente outras violências. Todas as peças teatrais frequentadas pelo crítico Antônio têm como tema central o ciúme e as violências dele decorrentes.

O tema do estupro também é central na trama de *O silêncio do céu*. Dirigido pelo brasileiro Marco Dutra, o filme está baseado no livro *Era el cielo*, escrito pelo argentino Sergio Bizzio, que também assina o roteiro com sua conterrânea Lucía Puenzo e o brasileiro Caetano Gotardo. Tem sua narrativa contextualizada no Uruguai e conta com elenco formado por uruguaios e argentinos, com exceção de duas atrizes brasileiras, dentre elas Carolina Dieckmann, que vive a protagonista²⁶⁰. Os diálogos, narração e intertítulos estão em espanhol, com legendas em português e outras línguas²⁶¹. Por essas peculiaridades, é o filme que melhor sintetiza o trânsito de ideias e pessoas (diretores, roteiristas, atrizes/atores, produtores, etc.), configurando entre os três países do cone sul, o que Appadurai (2001) denominou de paisagens (etnopaisagens, mediopaisagens, tecnopaisagens, financiapaisagens e ideopaisagens), resultantes da intensificação dos fluxos globais que caracterizam a contemporaneidade.

O silêncio do Céu, cuja narrativa é linear, tem início com uma cena de estupro. Diana (Carolina Dieckmann), uma mulher branca de classe média alta, aproximadamente trinta anos, é violentada na sua própria casa, na cama do casal, por seu ex-namorado Andrés (Álvaro Armand Ugón). O agressor conta inicialmente com a ajuda do irmão Néstor (Chino Darín), que a segura e a ameaça com uma faca para, em seguida, revezar-se com Andrés e violá-la também. A dupla violação é filmada em primeiríssimo plano e em plano detalhe, acompanhada de elementos sonoros que transmitem a sensação de agonia, como se se tratasse de um afogamento, enquanto Diana, com as mãos presas e uma faca ameaçando cortar seu rosto, a boca tampada

²⁶⁰ O filme apresenta várias características de uma coprodução e é apresentado ora como coprodução Brasil/Uruguai, ora como Brasil/Uruguai/Argentina em alguns sites de crítica cinematográfica. No entanto, consta como uma produção brasileira na “Listagem de Filmes Brasileiros e Estrangeiros Lançados 2009-2021”, disponível no site da ANCINE e em duas importantes bases de dados, a CINEMATECA (bases.cinemateca.gov.br) e o IMDb (imdb.com). No INCAA não consta como uma das coproduções argentinas. Trato-o, portanto, como um filme brasileiro.

²⁶¹ Essa obra passou por diversos festivais da América Latina, Europa e no Japão e foi lançado em países distantes como Rússia e Polônia, de acordo com informações disponíveis no IMDb (imdb.com).

pela mão de um dos agressores, emite apenas grunhidos desesperados. Chora, consegue emitir um grunhido mais forte e dar um tapa no rosto de Néstor, sendo imediatamente imobilizada pelas mãos e pescoço, aumentando ainda mais sensação de desespero provocada pela cena. A opção por essa *mise-en-scène*, segundo o próprio diretor, teve a clara intenção de não dar conotação sexual à cena de estupro, como ocorre em algumas obras, mas ressaltar que, objetivamente, tratava-se somente de violência, não de sexo²⁶². Essa é uma observação importante, sobretudo quando em muitos filmes que abordam violências sexuais, as cenas expressam alguma dubiedade. Ainda que pareça absurdo reiterar, é necessário deixar muito claro que “(...) estupro não é sexualidade agressiva, é agressão sexualizada”, conforme chama a atenção Audre Lorde (2019, p. 245). Em outras palavras: “Estupro não é sexo. Do mesmo jeito que acertar a cabeça de alguém com um pau de macarrão não é culinária” (*apud* ABDULALI, 2019, p.107)²⁶³.

Em outro plano sequência é possível ver, pela porta entreaberta do quarto, Diana levantando-se do chão, cobrindo o corpo nu com os lençóis e com expressão de dor no rosto. Percebe-se também alguns rastros da violência recém sofrida, sinalizados através do sutiã e um dos sapatos que ela usava no momento do ataque,²⁶⁴ os quais aparecem largados no chão, próximos da cama, além de alguns móveis, objetos de decoração e, como uma espécie de “testemunha”, um manequim que serve de cabide para bolsas. Ao mesmo tempo, a escutamos, em *voz off*, conversar com seu marido pelo telefone, pedindo-o, de maneira quase natural, que buscasse os filhos na escola. A cena continua com a posterior chegada de Mario (Leonardo Sbaraglia) trazendo as crianças. Do fundo da casa, para onde os filhos se dirigem para ver os cactos, elementos relevantes na trama, vem o barulhinho mecânica da máquina de lavar e também Diana, que se junta aos filhos com olhar vazio e distante, enquanto o marido a saúda pela janela.

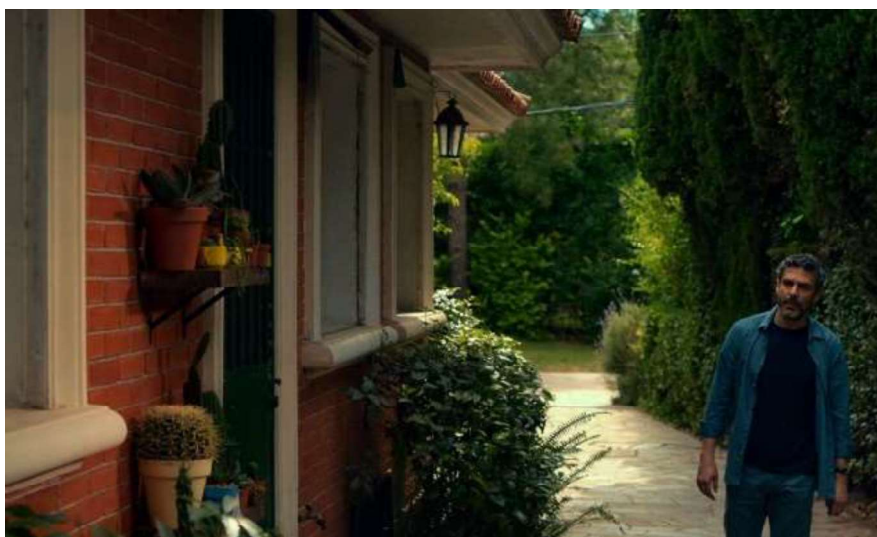
²⁶² Ver “O silêncio do céu. Entrevistamos o diretor e o elenco do drama”. Entrevista dada pelo diretor Marco Dutra ao site Pipoca de Pimenta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDXl4mBegeg>) Acesso em: 13 mar. 2020.

²⁶³ Sohaila Abdulali, uma indiana sobrevivente de estupro coletivo que vive há muitos anos nos Estados Unidos, utiliza em seu livro *Do que estamos falando quando falamos de estupro*, episódios da vida de muitas pessoas, incluindo a sua, como ela própria afirma. A frase acima, segundo ela, é frequentemente usada por sua amiga em discussões com adolescentes que ambas realizam em escolas estadunidenses.

²⁶⁴ O sapato vermelho que aparece neste momento, jogado de qualquer forma, posto que foi retirado com violência, é mostrado novamente em plano-detalle, alinhado em par próximo à cama, quando seu marido Mário se abaixa para procurar alguma evidência do crime embaixo da cama, indicando claramente que Diana modificou a cena do crime para que o marido não percebesse nada. Interessante ressaltar que sapatos vermelhos são utilizados em alguns países como México e Brasil como símbolos para denunciar a violência de gênero, particularmente os feminicídios.

Na sequência seguinte vemos a família jantando, as crianças saindo para brincar e o casal finalmente a sós. Para não permanecer sozinha com o marido, Diana diz não se sentir bem alegando baixa de pressão, demonstra preocupação com os lençóis que estão secando, porque está trovejando, e sai para dormir. Todos esses elementos vão sendo apresentados de forma a indicar para a audiência que o clima entre o casal não é de confiança mútua. Somente quando Mario fica só e são apresentados aspectos de sua personalidade através da revelação de seus pensamentos em *voz off* é que ficamos sabendo, através da sequência de imagens em câmera objetiva, que ele chegou em casa na hora do estupro e testemunhou tudo pelo lado de fora. O público, por sua vez, é novamente submetido à sequência de imagens da dupla violação, agora mostradas por outro ângulo. Mario, mesmo desesperado, não tem coragem de interferir e interromper a violência (figura 19). Sua reação só acontece quando os agressores fogem do local do crime ao correr atrás tentando alcançá-los. Ao atender à chamada de Diana ele ainda se encontra ofegante. Ele tampouco confessa que viu.

Figura 19: Mario chega enquanto sua esposa é estuprada pelo ex-namorado



Fonte: O silêncio do céu (DUTRA, 2016). Foto divulgação (Vitrine Filmes)

O filme aporta um elemento bastante significativo na narrativa ao introduzir uma questão comum a tantas outras histórias de violência de gênero, que forma parte do repertório das angústias de mulheres violadas: o silenciamento, ainda que, nesse caso, por uma outra razão. A vítima trata de silenciar acerca da violência sofrida temendo que isso implique na impossibilidade de reconciliação conjugal em curso. A partir dessas sequências iniciais a narrativa se desenvolve de maneira linear. É desde a perspectiva de Mario, cuja maior característica é ter medo de praticamente tudo, que a história vai sendo desvelada. Os medos

dele e a perspicácia dela, ao ser capaz de percebê-los, fizera com que o casal desenvolvesse estratégias dentro da relação, representando papéis que cada um inventou para si²⁶⁵. E a partir desses papéis, intensificaram mais ainda o silêncio entre ambos, questão central na trama.

Assim, o silêncio presente no título é uma constante no filme: o dela, tentando levar a vida como se nada tivesse acontecido; o dele, procurando romper o silêncio de Diana, sem compreender as razões que a levaram a ocultar de seu próprio marido a violência sofrida; e do casal, que se mostra cada vez mais frio e distante numa tentativa mecânica de reconciliação, quase sem demonstrações de carinho, sem nenhuma intimidade nem química. Por fim, o silêncio de Mario ao agir secretamente para se vingar dos agressores da esposa, fazendo recair sobre eles sua violência.

Tentando entender o silêncio de Diana, Mario procura uma delegacia especializada fingindo pesquisar o tema do estupro para um roteiro. Deseja saber “para dar maior credibilidade à personagem”, o que pode levar uma mulher a esconder do próprio marido que foi vítima dessa violência. Por meio desse recurso narrativo, o filme busca problematizar o silêncio das vítimas. As razões de Diana – e, por extensão, de qualquer outra mulher – para se calar podem ser inúmeras, mas sempre pode recair sobre ela a sombra da dúvida, razão pela qual muitas vítimas são culpabilizadas.

Os cactos, plantas identificadas com a aridez e com espinhos, representam, metaforicamente, a desconfiança mútua entre o casal. De diversos tipos e sob diversas formas, eles estão presentes ao longo de toda a narrativa: na composição do cenário, ornamentando a parede externa do quarto em que Diana é violada, e ferindo a mão (talvez metaforizando o coração) de Mario quando ele tenta se aproximar da janela (figura 19); no tema que inspira a exposição da coleção de moda com a qual Diana trabalha; como assunto das conversas entre o casal e seus filhos ou entre Mario e a vendedora; e, finalmente, no presente escolhido por ele no viveiro de plantas em que um dos estupradores trabalha, sinalizando para ela que ele desconfia ou sabe do que aconteceu.

Por outro lado, a violência de gênero passa quase despercebida na trama de *Estômago*, aparecendo como um detalhe que beira o grotesco. Dirigido por Marcos Jorge, com roteiro baseado no conto “Presos pelo estômago”, de Lusa Silvestre, o filme é uma história sobre culinária, mas também sobre relações de poder, sobretudo o que se estabelece entre as diferentes masculinidades nele representadas²⁶⁶. Narra a história de Nonato (João Miguel), um nordestino

²⁶⁵ Refiro-me, aqui, à criação de “personagens” pelos dois personagens do filme.

²⁶⁶ Para uma abordagem desta obra sob o ponto de vista das migrações e da hierarquia das masculinidades, ver Assis; Santos (2020).

que migra para a cidade de São Paulo e se apaixona pela culinária italiana e por Íria (Fabíula Nascimento). Recém chegado na cidade, Nonato tem que pagar com serviço as duas coxinhas que come no bar de Zulmiro (Zeca Cenovicz). Lá conhece e se apaixona por Íria, uma bonita e extrovertida trabalhadora sexual que frequenta o bar durante as madrugadas para se alimentar. Nonato se mostra um grande talento na cozinha, é descoberto por Giovanni (Carlo Briani) e passa a trabalhar no restaurante deste.

Figura 20: Íria e Nonato na cozinha do restaurante onde trabalha



Fonte: Estômago (JORGE, 2007)

Quando começa a gozar de prestígio como cozinheiro de comida italiana, Nonato flagra Giovanni em seu restaurante jantando com Íria, a mulher com quem iria se casar. Tomado de ciúmes ao perceber que ela concede a Giovanni os beijos que lhe nega por “ética profissional”, Nonato espera os dois irem para a cama e os mata a facadas. Embora o assassinato de ambos seja igualmente brutal, um detalhe faz com que as vítimas sejam diferenciadas: Nonato retira um pedaço da nádega de Íria e frita como se fosse um bife.

Desde as primeiras cenas, quando Íria entra no bar de Zulmiro para se alimentar, há uma explícita associação entre seu corpo e as comidas. Seja semiexposto ou totalmente nu, como quando ela vai até a geladeira em busca de comida no meio da madrugada, seu corpo está sempre enquadrado ao lado de alimentos de tipos variados. É particularmente relevante para o desfecho da cena com ares de canibalismo a sequência na qual Giovanni leva Nonato ao mercado para ensiná-lo a selecionar os produtos empregados na cozinha. Enquanto caminham entre os transeuntes o *chef* aproveita a oportunidade para olhar os corpos femininos que passam

por ele, antecipando em imagens o que ratificará em palavras. Ao apresentar os segredos da culinária para Nonato, Giovanni mostra como escolher a melhor parte do boi, o filé mignon, e a compara com as nádegas femininas, segundo ele, a “melhor parte da mulher” (ESTÔMAGO, 2007). Esta e outras expressões sexistas, entretanto, não destoam da proposta do filme. Como analisaram Assis & Santos (2020), *Estômago* também trata das disputas de posição dos homens na hierarquia das distintas masculinidades e, nesse sentido, os discursos machistas ocupam lugar de destaque.

A morte de Íria, um feminicídio – ainda que a denominação utilizada no período da produção ainda não estivesse respaldada pela lei –, não tem grande relevância na trama e talvez não fosse razão para a prisão de Nonato, se junto com o assassinato dela, uma trabalhadora sexual, não houvesse outro homicídio, de um homem branco e com certo status social. Retornarei ao tema do feminicídio no próximo capítulo.

O último filme deste grupo a abordar a violência de gênero entre parceiros que vivem um relacionamento extraconjugal é *O lobo atrás da porta*. Com roteiro e direção de Fernando Coimbra, a obra foi lançada em 2014 e conta a conturbada história entre Bernardo (Milhem Cortaz), um fiscal de ônibus de aproximadamente quarenta anos de idade e Rosa (Leandra Leal), uma jovem de vinte e cinco anos, solteira, que está desempregada e vive com os pais. Ele é casado com Sylvia (Fabiula Nascimento), com quem tem uma filha de seis anos. Ambos moram na zona suburbana da cidade do Rio de Janeiro.

A narrativa não linear tem início com a queixa de Sylvia na delegacia sobre o desaparecimento da filha Clara (Isabelle Ribas). Daí em diante, o Delegado (Juliano Cazarré) passa a seguir as pistas por meio dos depoimentos de pessoas que tiveram contato com a menina antes do desaparecimento. A partir de cada versão, narrada em *flashback*, e modificada à medida que vai entrando em contradição com as demais versões, vamos tomando conhecimento dos fatos que envolvem a relação extraconjugal de Bernardo com Rosa e a aproximação desta com Sylvia, a esposa de Bernardo.

Rosa só descobre o relacionamento de Bernardo por acaso. Pressionado, ele admite que tem família, deixa claro que ama a esposa mas também deseja ficar com ela. A princípio Rosa reluta, mas depois de obter dele a promessa de não mais mentir nem deixar de vê-la, ela aceita continuar sendo sua amante. Em seguida, os dois fazem sexo e ela o impede de usar preservativo afirmando que não tem perigo. Ele insiste, mas acaba cedendo.

Por um lado, ele alimenta sonhos de aventuras com ela, por outro, deixa claro que não há futuro para os dois. Aos poucos a paixão de Rosa vai se tornando doentia e ela se aproxima de Sylvia, estabelecendo uma relação de intimidade com ela e a filha. Ao saber que Rosa está

frequentando sua casa, Bernardo tem um ataque de fúria, bate, humilha e ameaça estuprá-la. Os amantes retomam a relação depois que ela promete se afastar de Sylvia. No entanto, ela começa a colocar em marcha um plano macabro.

Figura 21: Rosa conduz Clara pela mão em direção à morte



Fonte: O lobo atrás da porta (COIMBRA, 2014)

O drama narra a tragédia causada a partir de um desejo que se transforma em obsessão e transborda completamente a fronteira da racionalidade no momento em que ela descobre que foi vítima de aborto forçado, praticado sob as ordens do amante, e busca vingança por meio da eliminação física da filha do casal Bernardo-Sylvia. Na figura 21, acima, Rosa conduz Clara pela mão para o local de onde nunca mais voltará. O céu está cinzento, como tudo em volta. À frente delas, a rua se bifurca. Parece indicar que Rosa ainda pode escolher a direção a seguir. E ela opta pela que conduz à fatalidade.

4.1.1.1 Aborto forçado – outro tipo de violência sexual

O aborto é um tema caro às mulheres, como mostram Diniz (2016); Motta (2015); Porto (2014), entre muitas outras. A legalização dessa prática tem sido uma pauta constante por parte das feministas e de outros movimentos de mulheres ao longo de décadas. Embora as pesquisas sobre aborto no Brasil esbarrem em dificuldades de concretização, devido ao fato das mulheres temerem que suas identidades sejam reveladas e, por conseguinte, de serem presas em decorrência dessa prática, houve avanços na aplicação de metodologias que permitem diagnósticos mais próximos do problema real que se apresenta no país.

De acordo com a Pesquisa Nacional de Aborto - PNA 2016 (DINIZ, MEDEIROS, MADEIRO, 2017), a qual emprega a técnica de urna combinada com o questionário face a face, 48% das mulheres que realizam a interrupção da gestação necessitam de hospitalização para finalização do procedimento. Dentre essas, a incidência é maior entre as mulheres de baixa escolaridade pertencentes às camadas menos favorecidas, pretas pardas e indígenas, oriundas do norte e nordeste do país, fator que expõe o abismo social que separa as mulheres brasileiras. Embora os dados estatísticos comprovem que o procedimento de interrupção da gestação é realizado por mulheres de todas as camadas sociais, somente aquelas que não dispõem de recursos terminam se submetendo a procedimentos domésticos improvisados e inseguros ou realizando-os em lugares sem as condições higiênicas necessárias, revelando a hipocrisia que grassa nesta sociedade.

Mesmo que a referida pesquisa aponte, com base em internações hospitalares por complicações de aborto, que “houve tendência de declínio na taxa de abortos inseguros no Brasil entre 1996 e 2012” (DINIZ, MEDEIROS, MADEIRO, 2017, p. 656) e que os índices de mortalidade hoje sejam, provavelmente, menores que em décadas passadas, dados elevados de procedimentos obstétricos decorrentes de abortos inseguros registrados pelo SUS sugerem que “os casos de mortes por abortamento podem ser maiores porque muitas vezes as complicações resultam em hemorragias e infecções e são registradas como tais causas, o que pode camuflar a realidade”, conforme observa Moraes (2008, p. 54).

Na Argentina, a luta de décadas encampada pelas feministas culminou na recente aprovação da legalização do aborto no país²⁶⁷. No Brasil, o tema também mobiliza há décadas alguns setores sociais, principalmente os movimentos feministas, mas enfrenta reações muito fortes na sociedade²⁶⁸. Com o avanço de forças conservadoras, as quais emergiram com maior ímpeto nos anos que se seguiram ao Golpe de 2016²⁶⁹ e se instalaram nas três esferas do poder, o tema permanece temporariamente interdito.

Assim, embora a legislação brasileira atualmente considere a possibilidade de aborto em casos de estupro, anencefalia ou nos quais a mulher corra risco de morte, a pressão desses

²⁶⁷ No dia 30 de dezembro de 2020, por 38 votos a favor, 29 contra e uma abstenção, a Argentina aprovou a lei que legaliza a interrupção da gravidez nas primeiras 14 semanas de gestação.

²⁶⁸ Exemplo disso é o fato de uma das autoras da referida pesquisa, a antropóloga Débora Diniz, umas das convocadas para discutir a descriminalização do aborto em audiência pública convocada pelo Supremo Tribunal Federal, em agosto de 2018, ter sido incluída no Programa de Proteção aos Defensores de Direitos Humanos da Secretaria de Direitos Humanos devido a perseguições e ameaças. Ver https://brasil.elpais.com/brasil/2018/08/02/politica/1533241424_946696.html.

²⁶⁹ Adoto a expressão “Golpe de 2016” para fazer referência ao processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff sem crime de responsabilidade comprovado.

setores conservadores sobre médicos e hospitais tem sido cada vez maior e gerado grandes transtornos, mesmo para a realização do procedimento nos casos previstos na lei.

Ocorre que, mesmo sendo expressamente permitido, os médicos escusam-se de realizá-lo sob alegação de divergência moral. Ademais, não há infra-estrutura (*sic*) adequada para o procedimento e os profissionais de saúde exigem da mulher autorização judicial, termo de boletim de ocorrência ou avaliação por uma Junta Médica. (MORAIS, 2008, p. 51).

Recentemente, ao menos dois casos no Brasil tiveram grande repercussão quando meninas menores de idade e vítimas de violência sexual, recorreram à justiça por meio de suas representantes legais para realizarem a interrupção das gestações decorrentes dessas violências. No último deles, essa pressão é apontada como a razão pela qual o hospital solicitou autorização da justiça, alegando o estado adiantado da gestação, fato que não está descrito na legislação como impeditivo. Essa medida levou o sistema de justiça, por meio de algumas de suas operadoras, a protelar a decisão e tentar convencer a família da menina, com 11 anos de idade recém completados, a desistir da interrupção da gravidez, causando cisão e reações diversas na sociedade.

Por um lado, a defesa intransigente do direito da criança vítima da violência de fazer uso das prerrogativas da lei; por outro, o foco na defesa do direito à vida do feto fruto do estupro, mesmo isso significando a possibilidade de sérios danos físicos e emocionais à genitora ou, ainda, risco de morte. Esse panorama indica que, mesmo nos casos permitidos por lei, o acesso a esse tipo de intervenção pode implicar em grandes percalços. Nos demais, como envolve risco de prisão, ocorre de maneira clandestina ou semiclandestina, em locais cuja infraestrutura é proporcional ao poder econômico de quem acessa.

Ainda que os episódios mencionados acima sejam posteriores à produção e lançamento do filme, eles expressam, em alguma medida, o clima estabelecido na sociedade brasileira e são entendidos pelos movimentos feministas como mais um mecanismo de controle dos corpos femininos, uma vez que se nota a inexistência de preocupação semelhante em relação à defesa da vida em geral e de crianças em situação de vulnerabilidade, em particular. Trago essas questões para contextualizar a abordagem de *O lobo atrás da porta*, a qual vai em sentido contrário no que se refere à discussão sobre o aborto. Dentre as abordagens aqui apresentadas, este filme é o único que trata de uma forma de violência sexual pouco ou talvez nunca explorada no cinema brasileiro: o aborto forçado, ou seja, aquele praticado por terceiro, sem o consentimento da gestante, ação passível de punição, de acordo com o artigo 125 do Código

Penal. Entretanto, é necessário problematizar a maneira como essas violências são representadas no filme.

Nessa narrativa, alguns elementos chamam a atenção. Rosa é inicialmente mostrada como uma mulher meiga, gentil, trabalhadora e responsável pelos pais idosos. Inicia seu relacionamento com Bernardo sem saber nada sobre ele. É uma amante carinhosa, espirituosa. No entanto, quando descobre que ele tem uma família e percebe que suas chances de permanecer definitivamente com ele são pequenas, procura se aproximar da esposa e da filha, ao que ele reage recorrendo à violência física e sexual (tentativa de estupro).

Por não aceitar o lugar que ele lhe designa, Rosa passa a tomar atitudes que, no imaginário constituído no interior de uma cultura machista, convencionou-se atribuir a “mulheres loucas”, uma das violências simbólicas mais recorrentes. Ao saber da gravidez dela, ele tenta convencê-la a realizar o abortamento. Ela se nega, afirmando que assumirá sozinha. Convencida por Bernardo a ir ao médico para exames pré-natais, é levada a uma clínica clandestina de aborto. Concretizada a violência sexual, Rosa prepara a vingança que termina com o assassinato da filha de Bernardo.

A construção da personagem Rosa se dá de maneira que as violências cometidas contra ela – particularmente o aborto forçado, realizado sob a ordem dele, mas também a violência física e a tentativa de estupro – sejam minimizadas em face do ato cometido por ela – o assassinato da filha dele –, simbolicamente muito mais impactante, ainda que igualmente narrado num espaço *fora de campo*, como a interrupção de sua gestação.

Outra questão a ser ressaltada, diante do que foi exposto anteriormente sobre acesso ao aborto, é a hipocrisia e o machismo estrutural impregnados na sociedade, sutilmente apontados no filme. Bernardo representa o típico homem brasileiro “de bem”, aquele que faz discursos enfáticos contra o aborto e em defesa da vida, mas esquece completamente a moralidade que defende quando se trata de gravidez da amante (ainda que esses aspectos não estejam presentes na representação fílmica). Além do mais, há que se chamar a atenção para a relativa facilidade com que um procedimento desse tipo, que diz (ou deveria dizer) respeito à autonomia da mulher sobre o próprio corpo, pode ser levado a cabo à sua revelia, sob o comando de um homem. Subentende, no mínimo, uma rede de contatos que possivelmente envolve a complacência e/ou corrupção de outros homens e mulheres.

Por fim, *O lobo atrás da porta* torna mais complexo o debate entre os autodenominados grupos “pró-vida” e os movimentos de legalização do aborto ao compatibilizar na narrativa fílmica a interrupção da gravidez de Rosa com a morte da menina Clara. Metaforicamente, os atos macabros dos dois amantes são representados de maneira semelhante: Bernardo finge

cuidar dela quando a leva para a clínica e lhe tira a possibilidade de gerar uma vida; ela, por sua vez, toma Clara pela mão na saída da escola e a leva para passear no lugar onde também lhe retira a vida. Colocados na mesma balança, leva a audiência a refletir sobre questões que estão postas na sociedade brasileira na atualidade, conforme apontado anteriormente²⁷⁰.

Os cinco filmes abordados neste tópico têm em comum apenas o fato de que as mulheres são vítimas de violências por parte de homens com os quais têm ou tiveram vínculos afetivos, mas não mantêm uma relação estável. Exceto Íria, (*Estômago*), todas estão, ou estiveram (caso de Diana em *O silêncio do céu*) em relacionamentos não legitimados socialmente. Sob a perspectiva de sociedades machistas, o lugar que as amantes ocupam nessas relações não as tornam muito diferentes de Íria, nem mesmo sob o olhar de outra mulher (exemplo de Inés, em *Tuya*). Nessas representações, tanto quanto o corpo de Íria como os das demais são vistos como “territórios” que podem ser sexualmente explorados ou mesmo descartados.

Independente da camada social à qual esses homens pertencem, algumas características são perceptíveis nas masculinidades aqui desenhadas: o sentimento de posse em relação ao corpo feminino – o qual, como foi delineado anteriormente, possui raízes históricas na cultura escravagista e patriarcal que predominou nos dois países desde o período colonial – e, em alguns casos, na “competição” real ou simbólica que estabelecem entre si para demarcarem um lugar na hierarquia das masculinidades, em conformidade com as abordagens de Connell (2015), Connell & Messerschmidt (2013), Kimmel (1998; 2016), dentre outros. A noção de posse que se observa nessas masculinidades aqui representadas se evidencia por meio da forma como atuam sobre o corpo da vítima: buscando dominar pela violência sexual ou descartando-os.

4.1.2 Violência comunitária

Utilizo a terminologia empregada pela OMS para caracterizar as violências de gênero praticadas por pessoas alheias ao universo doméstico e familiar, sem vínculos afetivos, ainda que os agressores possam ser, eventualmente, conhecidos das vítimas. Dentro dessa categoria destacam-se o tráfico para fins de exploração sexual – tipo de violência que, em geral, inclui

²⁷⁰ Este filme se baseia em um fato ocorrido no Rio de Janeiro, na década de 1960. O assassinato de uma menina de 4 anos pela amante do pai causou grande impacto e comoção à época, repercutindo muito na imprensa que passou a chamar a autora de *Fera da Penha*. A reação popular foi forte, levando a polícia a suspender a reconstituição do crime diante da ameaça de linchamento. (Fonte: pt.wikipedia.org). A questão do aborto forçado, entretanto, é aparentemente ficcional. Em alguma medida, esse recurso narrativo serve para verificar as mudanças ao longo dos anos e problematizar o momento atual, especificamente no Brasil, em que ativistas dos chamados grupos pró-vida defendem com ênfase a vida dos fetos, quando não se percebe o mesmo entusiasmo na defesa da vida de crianças nas mais diversas situações de perigo.

uma rede de agressores, entre os quais estão também mulheres que atuam como aliciadoras e/ou cúmplices –, e os ataques pessoais: estupros, abusos e outras formas violências físicas e sexuais praticadas por um ou mais agressores.

4.1.2.1 *Tráfico e/ou prostituição de meninas/mulheres*

O tráfico de meninas e mulheres constitui, em si, uma forma de violência grave ao desumanizar as vítimas, geralmente submetidas a situações degradantes. Na Argentina (e demais países de língua hispânica) utiliza-se o termo “trata” para fazer referência ao traslado de pessoas, geralmente com o recurso da coação ou engano, com o objetivo de explorá-las laboral ou sexualmente. O termo “tráfico” é usado quando o objetivo é ingressar pessoas ilegalmente em um país²⁷¹. No Brasil, esta última é usada para ambas situações.

Embora a exploração sexual por meio da prostituição não seja a única finalidade desse negócio criminoso, é uma das principais. Nos três filmes deste tópico, o tráfico é apenas a porta de entrada para as demais violências às quais essas meninas-mulheres são submetidas uma vez se encontrem em cárcere privado. O grau dessas violências, tanto psicológicas quanto físicas e sexuais, é proporcional ao nível de resistência oferecido pelas vítimas. Aquelas que oferecem mais resistência às ameaças são submetidas a pancadas e violências sexuais, inclusive o estupro coletivo, antes de serem entregues aos clientes dos prostíbulos. Essa questão, aliás, transcende a representação cinematográfica nas obras aqui abordadas. A história das mulheres e das lutas feministas está repleta de casos de mulheres que, por resistirem às opressões, sofreram as mais variadas consequências. Mas, igualmente, foram essas obstinações que provocaram transformações, também em diferentes escalas.

O tema do tráfico ou *trata* (de acordo com a denominação nas legislações específicas) com fins de exploração sexual, é relativamente pouco explorado pelo cinema diante da dimensão do problema, o qual acontece em escala ainda maior do que, em geral, tomamos conhecimento²⁷². Entre os filmes brasileiros, somente *Anjos do sol* aborda o tráfico no período do recorte temporal, ainda que a exploração sexual de meninas por meio da prostituição também seja tematizada em *Baixio das bestas*. Na filmografia da Argentina há um número um pouco

²⁷¹ Ver “Trata y explotación de personas en Argentina: conceptos y herramientas para la prevención, detección y asistencia a las víctimas (2019). Disponível em meio eletrônico.

https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/trata_y_explotacion_de_personas_en_argentina_modulo_1.pdf.

Acesso em: 25 mar. 2021.

²⁷² Devido ao caráter desse crime, os dados acerca do número de vítimas são sempre imprecisos e, possivelmente, subestimados.

maior de filmes, dentre os quais *La mosca en la ceniza* e *La Guayaba*²⁷³ tratados aqui. As violências representadas nesses filmes contemplam todos os aspectos mencionados no conceito de violência de gênero aqui adotado. Essas obras, embora ficcionais, apresentam características que se aproximam do gênero documentário pelo fato de construírem seus roteiros tomando como base documentos de diversas origens, como dados estatísticos, relatórios, notícias em jornais e outras informações obtidas a partir de pesquisas previamente realizadas.

Anjos do sol, lançado em 2006, é o primeiro longa-metragem da carreira de Rudi Lagemann como diretor. Entretanto, ele já possuía alguma experiência de cinema, ao colaborar com importantes cineastas brasileiros na década de 1990 e por dirigir trabalhos na televisão e na área da publicidade. O filme traça uma radiografia crua da relação miséria-exploração sexual, por meio do percurso da protagonista Maria (Fernanda Carvalho), a terceira filha de um casal em situação de extrema pobreza no interior do nordeste brasileiro, levada aos 12 anos de idade por um recrutador de meninas para exploração sexual²⁷⁴, supostamente de maneira inadvertida²⁷⁵. Durante a negociação entre o pai e o traficante, o público toma conhecimento de que a irmã mais velha de Maria teve a mesma sina e que a segunda tem seu destino alterado por estar doente de malária, cabendo a ela, a terceira das irmãs, substituí-la.

Maria tem como companheira de infortúnio Inês (Bianca Comparato), adolescente de aproximadamente 15 anos, uma das garotas recrutadas. Contudo, a história de Inês passa por outras questões. Ao longo da narrativa sabe-se através dela que, ao ser descoberta pelo padrasto em um relacionamento com um homem bem mais velho e casado, é chantageada e obrigada a ter relações com ele, o que ocorre sistematicamente até o momento que a mãe flagra os dois e a expulsa de casa, situação frequentemente descrita por vítimas de abuso sexual na família. As duas vão parar na “Casa Vermelha”, um bordel numa zona de garimpo, no meio da floresta amazônica. Enquanto Maria, mais temerosa diante da nova situação, vai se resignando com seu destino, Inês, mais contestadora e “rebelde”, não desiste de tentar fugir. A narrativa se

²⁷³ Martynowskyj (2017), em artigo sobre o tema da *trata* na Argentina, menciona duas outras obras que se enquadrariam no recorte temporal desta pesquisa: *Nina* (Sofia Vaccaro, 2009) e *Fantasma de la ruta* (Campusano, 2013). Contudo, a primeira, para os parâmetros brasileiros é um média-metragem (49 min.) e o segundo, lançado inicialmente em formato de série televisiva, foi transformado em longa-metragem, mas infelizmente não conseguiu ter acesso.

²⁷⁴ *Anjos do sol* nasceu, segundo Lagemann, de uma “pesquisa de nove anos, em jornais, revistas, internet, textos de ONGs, sobre a questão da ‘prostituição infantil’”. O autor afirma que era necessário abordar o problema já que, desde *Iracema, transa amazônica* (1973), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, o tema não era enfrentado. Ver entrevista com Rudi Lagemann à Revista Universitária do Audiovisual, realizada em 15/03/2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/entrevista-com-rudi-lagemann/>. Acesso em: 16 dez. 2019.

²⁷⁵ Aparentemente, os pais não sabem que as filhas irão para casas de prostituição. No entanto, a hipótese de que o pai ignore o destino das filhas é bastante remota. Por outro lado, ao perguntar ao recrutador pela filha mais velha, a mãe dá a entender que acredita na versão deste. A resposta desconcertada que ele lhe dá ajuda a manter a dúvida em relação à mãe.

desenvolve em torno das diversas violências sofridas pelas duas no percurso até chegarem à região do garimpo, durante o tempo em que estão confinadas e nas tentativas de fuga.

A trajetória da protagonista Maria, desde o momento em que é entregue pelos pais ao recrutador até chegar ao bordel para servir como prostituta aos garimpeiros, em plena floresta amazônica, revela algumas nuances das masculinidades que formam as estruturas por trás da exploração de mulheres, sejam elas menores ou maiores de idade. O pai, o recrutador, o comprador, o filho do comprador, o dono da “Casa Vermelha”, o policial que assiste a tudo impassível, os garimpeiros que frequentam as prostitutas...todos eles representam faces de masculinidades que podem ser encontradas na sociedade brasileira contemporânea. Contam também com a conivência, ajuda ou participação direta de outras mulheres, como é o caso da mãe de Maria, que se cala diante da venda da filha; de Nazaré (Vera Holtz), a receptora que leiloa a menina para o fazendeiro Lourenço (Otávio Augusto), o qual, ato seguido, a estupra; da senhora conivente com o marido que dá abrigo às meninas em fuga, no meio da floresta, para entregá-las ao algoz no dia seguinte; e finalmente Vera (Darlene Gloria), que recebe Maria no Rio de Janeiro e negocia seu corpo com os turistas franceses. A sociedade representada em *Anjos do sol* é completamente conivente com a violência sexual à qual as adolescentes estão submetidas.

Figura 22 Maria e Inês são leiloadas por Nazaré



Fonte: *Anjos do Sol* (LAGEMANN, 2006). Foto divulgação (Globo filmes)

Rudi Lagemann denuncia tal conivência, também, através do representante do estado. Na cena em que Inês, recapturada depois de tentar fugir junto com Maria, é arrastada até a morte

pelo Jipe de Saraiva através da rua enlameada que separa o bordel dos acampamentos dos garimpeiros, o policial – representante do estado naquele local – apenas observa, sem qualquer tipo de interferência, como todos os demais homens do lugar. Os moradores do garimpo, com exceção das demais adolescentes prostituídas, encaram com naturalidade a punição que o cafetão aplica em “sua” prostituta fugitiva para dar o exemplo às demais – tal como faziam os senhores de escravos – e que culmina com a morte da garota, portanto em feminicídio. A forma ativa e desafiadora com que Inês encara o violento Saraiva durante as ameaças e agressões que inflige tentando descobrir quem as ajudou contrasta com a forma assustada e desesperada com que Maria reage. Sua altivez é castigada com a aplicação da “pena de morte” enquanto Maria tem a vida poupada.

Figura 23: A altivez de Inês e o pavor de Maria diante das ameaças de Loureço



Fonte: Anjos do sol (LAGEMANN, 2006)

Em *La mosca en la ceniza*, filme lançado em 2009, Gabriela David²⁷⁶ assina o roteiro e dirige a história que traz alguns elementos semelhantes aos de *Anjos do sol*. Duas adolescentes de ascendência indígena que vivem no campo, no interior da Argentina, em meio à pobreza e a falta de perspectiva de vida, são cooptadas por uma mulher para irem trabalhar como domésticas em Buenos Aires. Lá, são levadas para um prostíbulo. A inspiração para o roteiro, segundo Gabriela David, veio de uma notícia de jornal sobre um bordel em Belgrano, bairro relativamente central da capital argentina, com várias garotas em situação de sequestro e prostituição, o qual foi descoberto depois que uma delas conseguiu fugir.

²⁷⁶ Gabriela David morreu precocemente, aos 50 anos, no ano seguinte à estreia deste que foi seu segundo e último longa-metragem.

A miséria é um fator que favorece o tráfico para exploração sexual, já que as/os habitantes de povoados e pequenas cidades são mais propensas/os a achar que as capitais oferecem sempre mais e melhores oportunidades de emprego. Também nesse filme as meninas são seduzidas com promessas que parecem críveis. Dessa forma, não são empurradas, mas aliciadas, convencidas da possibilidade de uma vida melhor para elas e para suas famílias. Na noite que antecede a viagem de Nancy (María Laura Cáccamo) e Pato (Paloma Contreras), depois de terem acertado tudo com a recrutadora Julia (Isabel Quinteros), a mãe de Nancy, ao dar-lhe permissão para viajar, vê a partida da filha como uma boca a menos. Os sonhos povoam os pensamentos de ambos na longa viagem de ônibus que as conduz de algum lugar longínquo do noroeste argentino à capital.

A história é contada a partir da perspectiva de Nancy, uma garota representada como muito ingênua ou com algum grau de deficiência intelectual, fato que é reforçado, sobretudo nos momentos de tensão da narrativa, por algumas falas de sua amiga Patrícia, a quem ela chama de Pato. A narrativa se inicia com cenas nas quais Nancy, entre uma tarefa doméstica e outra, diverte-se em capturar moscas no quintal de casa, prendê-las num recipiente com água e afogá-las para em seguida colocá-las sobre cinzas e vê-las renascer. Esse truque, que inspira o título do filme, serve também de metáfora para a jornada de Nancy. Com exceção das primeiras imagens, nas quais prevalecem cores mais vivas, sobretudo o verde das árvores, remetendo à esperança que as duas alimentam em dias melhores, a quase totalidade das cenas são filmadas em câmera fechada, em cores ocre.

Figura 24: Adolescentes vítimas de tráfico, expostas a clientes em prostíbulo



Fonte: La mosca en la ceniza (DAVID, 2009)

Pato, por sua vez, representa a adolescente que, embora mais jovem que Nancy, é mais esperta, inquieta e perspicaz, ainda que não tenha sido capaz de perceber indícios de

irregularidade no acordo empregatício até chegar em Buenos Aires. É ela que acerta tudo com Julia e convence Nancy a viajar para trabalhar na capital. Além de ter estudado mais que a amiga, possui mais capacidade de discernimento, assumindo o lugar de amiga/irmã mais velha. Tornam-se prisioneiras em um edifício cuja arquitetura e sistema de vigilância as impede de ter contato com o exterior e de pedirem ajuda, embora esteja localizado numa zona muito central. Em dado momento, quando Pato grita de dentro do cômodo em que se encontra aprisionada, o vendedor de flores na rua se volta para trás, como se escutasse, gerando expectativa na audiência. Logo retorna seu olhar para o ramo de flores que arruma, indicando que não passou de uma coincidência. Presas e com dívidas previamente contraídas com o transporte e lanche pagos pela recrutadora, as meninas são obrigadas a ceder. Mas, como no filme brasileiro, há o recurso narrativo da tentativa de fuga de uma e da aparente aceitação do destino da outra.

Diferente de Nancy, que aceita a imposição de prostituir-se para não ficar com fome ou ser punida, Pato resiste todo o tempo. Como consequência, sofre violência física, cárcere privado – dentro de outro cárcere que é o bordel –, privação de alimentos e violência psicológica, a mais direta delas quando Susana (Cecilia Rossetto) ameaça matar sua amiga Nancy se ela seguir se recusando a trabalhar. Ela finge ceder, mas agride a dentadas o primeiro cliente, o que leva a dona do bordel a decidir por sua desapareição. Nancy, a princípio conformada com seu destino como prostituta no bordel e a espera de um “príncipe” libertador, percebe que é possível ela própria renascer das cinzas e buscar a fuga quando sua amiga está prestes a ser levada por homens contratados por Susana, a dona do prostíbulo, para fazer a “desapareição” das garotas que representavam problemas para o estabelecimento, como é o caso de Pato.

A película argentina divide alguns elementos com o filme brasileiro, como o fato de usar pesquisas sobre o tema da prostituição e do tráfico de mulheres como elemento basilar da ficção; apoiar-se em farto material jornalístico; abordar a trajetória de meninas recrutadas, enganadas, presas, violentadas, forçadas a se prostituírem e castigadas por tentativas de fugas²⁷⁷; e, por fim, denunciar a conivência da sociedade e da polícia com esse tipo de crime.

Mas há algumas diferenças importantes também. Uma delas é o lugar de destino das meninas. Embora ambos sejam bordéis, no primeiro filme o prostíbulo fica distante dos grandes centros, perdidos no interior da floresta amazônica, longe dos olhos da sociedade e da justiça,

²⁷⁷ No filme brasileiro o bárbaro castigo infringido a Inês leva-a à morte; no filme argentino, o feminicídio com desapareição do corpo é insinuado não só através da ameaça constante a Pato, como da cena em que uma das garotas, que já trazia marcas de violência no rosto, é retirada do bordel e levada em um carro por dois homens, não retornando mais.

ao passo que no filme argentino o bordel está localizado em um bairro movimentado da capital do país, fato que chamou muito a atenção da diretora na matéria jornalística que a inspirou. Outra diferença é a redenção das personagens, fato que não ocorre no filme brasileiro. Em *La mosca en la ceniza* uma das protagonistas, a de menor escolaridade, retorna para a casa da mãe e acaba se casando com um camponês enquanto a outra, a que oferece mais resistência à condição de trabalhadora sexual para a qual é empurrada, permanece na capital conciliando o trabalho na área de serviços de limpeza com o prosseguimento dos estudos. No filme de Rudi Lagemann, Inês, a garota com melhor instrução também é a que mais tenta fugir do destino que lhe foi imposto e termina assassinada como consequência do castigo de Lourenço, ao passo que Maria, após conseguir fugir do bordel não consegue vislumbrar nenhuma outra saída. Na sequência final de *Anjos do sol*, já no Rio de Janeiro, Maria consegue enganar a cafetina Vera e vai pedir carona às margens de uma rodovia. Ao ser perguntada pelo caminhoneiro para onde vai, responde: “pra qualquer lugar”. Sua resposta expressa profundo desencanto. Talvez alimentasse a esperança de voltar para casa, possibilidade que percebe não mais existir quando o motorista lhe pergunta quanto cobra.

O outro filme argentino, *La guayaba*, está ambientado na província de Missões, no nordeste do país, fronteira com o Paraguai e o Brasil. Por se tratar de uma região fronteiriça, está muito exposta ao tráfico de pessoas, problema que o diretor Maximiliano González aborda por meio da história de Florencia (Nadia Ayelén). A protagonista também é uma jovem de origem indígena, de família carente e pressionada por muitas bocas para alimentar. Como nos demais filmes, é enganada por promessas de um emprego melhor e cai na armadilha do tráfico para prostituição. A história também é contada desde seu ponto de vista.

Figura 25: Florencia ao lado de seu primeiro “cliente”



Fonte: *La Guayaba* (GONZÁLEZ, 2013)

Diferente dos dois filmes anteriores, *La guayaba* tem início com imagens de uma vida feliz, apesar da pobreza em que está mergulhada. Tomadas aéreas das Cataratas do Iguaçu mostram as paisagens paradisíacas do lugar. A câmera se aproxima e vemos Florencia com os irmãos tomando banho e brincando. As brincadeiras seguem em casa, na parte externa, contrastando a falta de recursos materiais com a felicidade dos irmãos. A cena muda completamente quando estão dentro de casa reunidos para o jantar. O lugar é pequeno e escuro, a comida parca e muitas bocas para comer. O pai está doente, a irmã com muitos filhos pequenos. Resta a Florencia buscar um emprego melhor, o que vem com promessas alvissareiras, como nos demais casos. Novamente cenas externas com paisagens verdes e exuberantes a caminho do bordel contrastam com o interior do lugar, em tons ocres, onde será aprisionada (figura 25).

A violência sexual está presente em diversos níveis, desde a história familiar trazida pela personagem Inês, no filme brasileiro, até as cenas mais ou menos explícitas de violação em todos eles. Em *La mosca en la ceniza*, Gabriela David opta por uma narrativa em que as agressões sexuais não são mostradas em detalhes, diferente do que ocorre com os ataques físicos. Ao saber que está presa na casa e que precisa “trabalhar” para pagar as despesas da viagem, Pato tenta fugir e é agredida com um soco. Ao longo da narrativa, é vítima de algumas agressões físicas e psicológicas. No que se refere às violências sexuais, entretanto, a diretora usa o recurso da elipse para sugerir um estupro coletivo: mostra inicialmente três homens chegando ao bordel para se “divertirem”. Sobem a escada e a porta se fecha atrás deles. A câmara segue mostrando o cotidiano da rua: o movimento das lojas, dos cafés, um homem lavando a calçada, uma mãe saindo com o filho no colo, diversos passantes. Logo, vemos os homens saindo pela mesma porta e, na sequência seguinte, o corpo da jovem deitada no chão do banheiro (onde costuma ficar presa e privada de alimentos), vai sendo lentamente revelado pela câmera fechada: inicialmente seu braço estendido, logo seu rosto com ferimentos, como se estivesse recobrando a consciência. Outro plano e vemos parte das nádegas nuas, a calça arriada até o meio das pernas, suas mãos puxando a roupa e finalmente seu rosto novamente em prantos.

Além de um final de infância feliz, o qual antecede o inferno que irá enfrentar a partir de então, a narrativa de *La guayaba* se distingue das outras duas pelo fato de haver interferência externa para sua libertação do cativo. Nancy, no filme *La mosca en ceniza*, acredita na promessa do garçom frequentador do bordel, de tirá-la de lá, até perceber que está sendo

enganada e procurar sozinha uma solução²⁷⁸. Florencia, por outro, lado encontra um benfeitor, ou melhor, uma benfeitora. Lugar formatado para ser frequentado e usufruído por homens, os prostíbulos costumam aceitar mulheres somente para a prestação de serviços. Assim, Marilú (Marilú Marini), uma sobrevivente do tráfico de mulheres que procura socorrer adolescentes em situação de prostituição, *performa* masculinidade para ter acesso a Florencia e ajudá-la na fuga.

Em comum com as demais narrativas, a humilhação, a participação de mulheres no processo de atração das vítimas e as diversas violências, desde as psicológicas, sempre presentes, até as físicas e sexuais. Tais violências são praticadas inclusive por outras mulheres, como as bofetadas que a recrutadora desfere em Florencia a caminho do bordel, quando já não necessita fingir-se de boazinha. A violência sexual é perpetrada inicialmente pelos donos dos bordeis – por meio de estupros como punição para a rebeldia das adolescentes traficadas –, e logo por meio da prostituição forçada, com os reiterados estupros praticados pela sucessão de clientes a cada noite. A essas violências se somam outras em vários níveis, como a privação de água (para o asseio pessoal e para beber), a aplicação de cargas de hormônios em seus corpos ou o asco que demonstram pelos frequentadores dos prostíbulos, a exemplo da sequência na qual Florência atende ao primeiro cliente. O cenário é um quarto apertado e mal iluminado, com uma cama próxima à parede e coberta com trapos, tudo em tons pasteis. Ela demonstra repugnância ao toque do cliente, o qual é representado por um homem mais velho, aspecto salientado pelo enquadramento de câmera em *plongée*, por meio do qual se ressalta sua calvície avançada. O detalhe da aliança no dedo do cliente, por outro lado, adverte a audiência de que se trata de um homem casado, assinalando o caráter da dupla moral (COSSE, 2006) que ainda prevalece nas sociedades do século XXI, conforme figura 25.

Todas as adolescentes nestas representações, inclusive as personagens secundárias, têm em comum o fato de pertencerem a famílias sem posses e oriundas de regiões distantes dos grandes centros de seus respectivos países. A maioria pode ser caracterizada como não branca²⁷⁹ e quase todas têm baixa ou nenhuma escolaridade. Em cada filme, há uma exceção em relação a essa última questão: quando Pato revela que não fez o secundário porque teria que viajar, mas gostaria de fazer ao chegar em Buenos Aires, a recrutadora demonstra preocupação e pede que

²⁷⁸ A ideia de um homem salvador para mulheres em situação de prostituição é recorrente e foi tema de música no Brasil: “Vou tirar você desse lugar”, canção de Odair José, gravada em 1972 em álbum de mesmo título, formato vinil, selo CBS.

²⁷⁹ Em *Anjos do sol*, elas são quase todas negras (pretas e pardas) ou indígenas. Em *La mosca en la ceniza*, também há um número significativo de jovens não brancas, de origem indígena, provenientes tanto de regiões pobres do noroeste argentino (as duas protagonistas) ou mesmo do Paraguai (ao menos uma delas).

ela não revele de imediato suas intenções. Ela não quer perder seu percentual na negociação, mas sabe que jovens escolarizadas não são bem-vindas, tanto que vão buscá-las em regiões cada vez mais remotas e pobres, nas quais o acesso à escola pode ser mais difícil.

No filme brasileiro, *Celeste* (Mary Sheila), uma das jovens aprisionadas há mais tempo na “Casa Vermelha”, discute com Saraiva (Antonio Calloni), o proprietário do prostíbulo, questionando os valores recebidos pelo “trabalho” que ela teria realizado durante o mês. Ela é, segundo Saraiva, “a única que sabe ler e escrever, então fica inventando coisas, diz que o que eu dou não é bastante”. Antes da chegada de Inês, Celeste é a única que questiona o dono do bordel e a que, aparentemente, tem mais poder de barganha, o que não a impede de ser agredida. Outro aspecto ressaltado nessas representações fílmicas, talvez o principal, é a aplicação de maior grau de violência sobre aquelas que procuram oferecer mais resistência à submissão.

4.1.2.2 *Violência sexual: abusos e estupros*

Diferente da abordagem dos filmes apresentados no tópico anterior, nos quais as adolescentes são recrutadas, obrigadas a trabalhar como prostitutas e sofrem violências diversas nessas condições, nestas obras também prevalecem as violências de caráter sexual, na forma de abusos, tentativas de estupro e estupros consumados por um ou mais agressores contra mulheres sem as quais mantêm vínculos emocionais ou afetivos, nas mais diversas situações. As vítimas neste grupo de filmes variam entre mulheres na condição de prostituição “voluntária” e mulheres solteiras livres, ou mesmo casada com outro homem – caso específico de *El secreto de sus ojos* –, sem qualquer vínculo com o trabalho sexual.

Também de forma diversa dos filmes acima, a noção de “posse” dos corpos femininos passa por outros valores que não somente os comerciais, materializados por meio da “compra”, ou seja, mediante o pagamento pelo serviço sexual (PEDRO, 2010), situação ainda presente em *Sonhos roubados*, ou pelo simples desejo de torná-lo objeto de humilhações, em *A frente fria que a chuva traz* (aspecto que também diz respeito à condição de classe da personagem Amsterdã). A ideia de posse, na maioria dos filmes, está menos vinculada à noção de propriedade que a do exercício de poder, mais diretamente vinculada ao sentido de dominação masculina empregado por Bourdieu (1995), a qual talvez possa ser melhor compreendida à luz do que Segato (2003) chama de “mandato da violação”, mediante o qual o homem agressor procura assegurar um lugar na hierarquia das masculinidades, buscando se distanciar das masculinidades subalternas (CONNELL, 2015; KIMMEL, 1998), por meio da violência e da homofobia (WELZER-LANG, 2001).

Tanto Jéssica em *Sonhos Roubados* como Amsterdã em *A frente fria que a chuva traz* fazem programas em troca de dinheiro. Ambas são jovens do Rio de Janeiro que, com diferentes objetivos, veem na prostituição uma saída para a escassez material e a falta de perspectivas que experimentam. Jéssica (Nanda Costa) é negra (cor parda), tem dezessete anos, mora com seu avô na periferia da cidade. É mãe de uma menina pequena e recebe pensão paga pela avó da criança que, por essa razão, deseja controlar sua vida sexual. Amsterdã é branca, olhos verdes e pobre, mas mantém amizade interessada com outros jovens ricos e sem perspectivas, que vive de festas regadas a sexo e drogas numa laje alugada no morro do Vidigal. Ambas experimentam a violência de diferentes maneiras.

Sonhos Roubados é dirigido por Sandra Werneck e o roteiro, coletivamente assinado por duas mulheres e dois homens, é baseado no livro “As meninas da esquina”, de Eliane Trindade²⁸⁰. O filme narra a história de três adolescentes das quais Daiane, a mais jovem, é abusada sexualmente pelo tio (violência abordada no capítulo anterior) e Jéssica, senão a mais velha, a que demonstra mais brio e liderança entre as três, sofre dupla violação.

Com sonhos e desejos semelhantes aos de outras adolescentes e sem vislumbrar muita saída, Jéssica faz alguns programas por dinheiro, entre os quais aceita passar por esposa do presidiário Ricardo (MV Bill) para realizar visitas íntimas regulares e até considera sua proposta de uma vida em comum após a prisão. Para não perder a guarda da filha para a ex-sogra ela procura emprego fixo, enquanto segue se prostituindo para sobreviver e ajudar o tio nas despesas da casa. Aceita fazer um programa com dois homens, mas, ao saber que um deles é Wesley (Guilherme Duarte), ex-namorado e pai do filho da amiga, tenta desistir. Ele a impede de fugir. Empurra-a com violência para dentro do carro e a conduz em direção a uma espécie de “cemitério” de carros, em área suburbana. A cena é gravada com pouca iluminação, com câmera fechada. A violação ocorre dentro do carro, de modo a torná-la menos explícita. Como elementos sonoros, o barulho da chuva, os palavrões dos agressores e os apelos dela. Na cena seguinte, Jéssica é jogada no chão, e abandonada no meio da lama. A câmera se abre, ressaltando sua solidão de vítima.

Há uma elipse temporal e, no que parece ser o dia seguinte após o ataque, vemos Jéssica subindo a escada que dá acesso à laje de sua casa e colocando a roupa da filha no varal (figura 26). Ainda traz as marcas da violência no corpo e expressa tristeza no olhar. Essa expressão contrasta com o colorido das roupas, as quais parecem anunciar um futuro melhor para a próxima geração representada por sua filha. A forma como Werneck representa as violências

²⁸⁰ O título completo desta obra da jornalista Eliane Trindade é “As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes do Brasil”.

neste filme parece destacar a força e determinação das vítimas em sobreviver e resistir às diversas violências, tanto de caráter estrutural como conjuntural, às quais estão expostas.

Figura 26: Depois da dupla violação, Jéssica tenta seguir em frente



Fonte: Sonhos roubados (WERNECK, 2009).

No filme de Neville de Almeida – diretor conhecido do público brasileiro por adaptações de grande sucesso durante a época em que predominavam as pornochanchadas, a exemplo de *A dama do lotação* (1978)²⁸¹ –, a violência sexual que recai sobre Amsterdã é também física, mas principalmente verborrágica. Sobre ela se procura estabelecer uma relação de poder que é de gênero, mas, sobretudo, de classe. Em *A frente fria que a chuva traz*, mesmo que Amsterdã se “pareça com as demais” frequentadoras da laje, “é diferente”, conforme observa o vigia contratado para fazer a segurança da festa. Igual no fenótipo (e mesmo em algumas práticas sexuais), a ela cabe recorrer à prostituição para conseguir os entorpecentes que as/os demais dispõem sem qualquer esforço. Mas funciona também como o objeto de humilhações do grupo, o saco de pancadas.

No entanto, a cena mais explícita de violência sexual neste filme não envolve Amsterdã diretamente, mas uma de suas “amigas”. Enquanto Bia (Nathália Limaverde) sobe o morro, logo atrás de Amsterdã que parece ter trânsito livre no lugar, surgem dois homens negros que a atacam e ameaçam estuprá-la, mas finalmente se contentam em assustá-la e se divertem ao ficarem com o dinheiro. Vale recordar que este filme, lançado em 2016, foi filmado após o

²⁸¹ Este filme, inclusive, narra a história de Solange (Sônia Braga) que, embora conhecesse o noivo desde pequena, resiste a ele na noite de núpcias e termina sendo estuprada pelo impaciente e recém tornado marido. Desse estupro marital surge um trauma que ela busca superar tendo relações com desconhecidos no transporte público. Adaptado da obra homônima de Nelson Rodrigues, a produção alcançou 6,5 milhões de espectadores, a quinta maior bilheteria da história do cinema brasileiro.

processo de pacificação de algumas favelas no Rio. Nesse contexto de suposta segurança, a qual é corroborada tanto pela própria ideia de alugar laje no local quanto pelo subir e descer das moças e rapazes com padrão de vida visivelmente elevado, como demonstram os automóveis de luxo nos quais chegam, é válido elucubrar, inclusive, em que medida a narrativa reaviva o que Angela Davis (2016) chamou de “mito do estuprador negro”. Essa questão, aliás, conecta-se com os estupros coletivos representados em *Bonitinha, mas ordinária*, também por homens negros, tanto na primeira como na segunda versão. O conceito também será útil para problematizar a versão atual de *La Patota*, na medida em que a aplicação da lei sobre os agressores de ascendência indígena é questionada dentro da própria narrativa. Esses dois filmes, assim como as questões em torno desse aspecto serão retomados e discutidos no capítulo seguinte.

A expressão de misoginia por meio da violência sexual e da humilhação das vítimas em situação de prostituição está claramente representada em *Baixio das bestas*, apresentado pelo próprio diretor como “um filme que trata da violência da sociedade contra as mulheres”²⁸², algumas das quais abordadas no capítulo anterior. Mais que isso, *Baixio das bestas* expõe o caráter misógino e bestial que essa violência pode assumir nesse espaço diegético situado em algum lugar da Zona da Mata pernambucana, numa área de produção de cana-de-açúcar onde corpos masculinos são explorados pelo capital e os femininos pelos homens e o capital. Além das violências domésticas já mencionadas, o filme aborda o caráter bárbaro das violências comunitárias em um local onde o braço débil do estado não alcança e as regras do jogo parecem ser comandadas pelas masculinidades tóxicas que povoam o lugar.

Desde as cenas de exposição do corpo de Auxiliadora para homens que pernoitam num posto de gasolina, dentre os quais se encontra Cícero, a narrativa vai gerando na audiência a expectativa de que algo ainda pior irá lhe acontecer. A câmera a segue no percurso que faz desacompanhada²⁸³ em direção ao rio onde lava a roupa, assim como no banho que toma ao terminar o trabalho, na espera do transporte às margens da estrada e no trajeto em direção à cidade para entregar a roupa, recursos narrativos que Assis utiliza para criar suspense no público, sobretudo o feminino, e, de alguma maneira, prepará-lo para o inexorável destino da adolescente (figura 27). Tanto mais que essas sequências são intercaladas com as de Cícero,

²⁸² “Baixio” é sobre impunidade, diz diretor. Entrevista concedida a Rodrigo Paiva, da Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200707.htm>. Acesso em: 14 mar. 2020.

²⁸³ No exato momento que escrevo essa expressão me dou conta de que, mesmo atenta às armadilhas da linguagem, acabei caindo nela. Como observa Abdulali, dificilmente (ou nunca) se diz que uma mulher está “desacompanhada” se ela estiver com um homem ao lado, ao passo que se houver outra mulher, elas simplesmente estão “desacompanhadas”, com a diferença do plural. Mesmo constatando a *trampa* em que caí, deixo a expressão, a qual me permite fazer esta observação.

cujo (mau) caráter vai se revelando em diversas situações, tanto no cotidiano com a mãe, como, principalmente, por meio dos encontros com os amigos, os quais remetem à noção de “casa dos homens” enquanto espaços de homossociabilidade, conforme Welzer-Lang (2001).

Figura 27: Vulnerabilidade no trajeto solitário de Auxiliadora na imensidão da zona canavieira



Fonte: Baixio das bestas (ASSIS, 2006)

Nesses encontros-rituais, Cícero e seus amigos, particularmente Everardo (Matheus Nachtergaele), fumam, bebem, praticam tiros, tomam banho nus, veem filmes pornô e se masturbam juntos no espaço de uma sala de cinema desativado. Nessas ocasiões, também falam das mulheres de maneira depreciativa, planejam festas bestiais no prostíbulo da cidade e, por meio dessas, parecem usar os corpos das mulheres em situação de prostituição para cobrar vingança do gênero feminino como um todo.

As conversas e as barbáries cometidas nas ruas, como os “rachas” feitos em automóveis e atropelamento voluntário do desafeto de um deles (não por acaso pobre), ou nos bordéis contra as prostitutas do lugar antecipam a agressão sexual na forma de estupro da qual Auxiliadora será vítima e que selará o destino prenunciado para ela pelo avô. Estupro, aliás, incentivado por Everardo que, sendo o mais velho do grupo, funciona como um mentor, um líder para os demais. É ele que, em conversa com Cícero, informa que a menina é filha do avô, razão pela qual, na sua concepção, não pode ser virgem aos 16 anos. Everardo também é responsável por aterrorizar as prostitutas com práticas violentas, humilhantes e degradantes, realizadas diante dos aplausos e gritos dos demais e até mesmo das rivais da vítima da vez. As diversas representações de violências neste filme são mostradas de forma explícita, exceto a sequência final da curra sofrida pela prostituta Dora (Dora Paes), cuja sombra é projetada na parede do cinema abandonado (figura 28). Tanto o estupro de Auxiliadora, praticado por Cícero, quanto as demais

violências sexuais exercidas contra as prostitutas, são filmadas com câmera aberta ou semi-aberta e iluminação, ainda que seja de faróis de carro, no caso da violação da adolescente.

Figura 28: Sombra da violação coletiva de Dora projetada na parede de um cinema



Fonte: Baixio das bestas (ASSIS, 2006)

Os ataques coletivos também são retratados em *XXY*, um dos poucos filmes a abordar o tema da intersexualidade²⁸⁴ e todo o leque de violências a ela associadas. Lançada em 2007, a obra tem como diretora e roteirista Lucía Puenzo, baseada num conto de Sergio Bizzio. Além de co-roteirista de *O silêncio do céu*, outra fonte utilizada neste trabalho, Puenzo também é roteirista e diretora de outros filmes premiados e lançados no Brasil. *XXY* conta a história do despertar sexual de Alex (Inés Efron), adolescente intersexual apresentada como uma garota que foi levada pelos pais para viver em uma casa de praia, numa região pouco habitada do Departamento de Maldonado, no Uruguai, com a finalidade de protegê-la da curiosidade da sociedade ou mesmo de um possível assédio médico para fazer cirurgia de redesignação de sexo. O filme trata com muita sensibilidade de um tema bastante complexo, com diversas camadas que poderiam ser analisadas. Contudo, no espaço deste trabalho, centro-me apenas na violência sexual à qual Alex é submetida²⁸⁵.

Em um dos cartazes de divulgação do filme (figura 29), é possível ler: “O sexo nos faz homens e mulheres. Ou as duas coisas”. Obviamente que essa assertiva faz parte da estratégia de *marketing*, que pretende atrair um número máximo de espectadores. Mas entra em choque

²⁸⁴ Outro filme, também argentino, que aborda esse tema é *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, 2009). A obra problematiza a questão no espaço rural a partir da ótica de uma criança.

²⁸⁵ Embora seja apresentada e socialmente reconhecida como uma garota (condição na qual sofre violência), Alex não demonstra desejo de assumir um estereótipo de gênero e deixa de tomar os medicamentos que lhe emprestam características femininas. Convencendo Álvaro a compartilhar com ela sua primeira experiência sexual, ela adota uma postura mais agressiva e o violenta sexualmente.

com a própria proposta do filme, que é reiterar, como fazem os estudos de gênero mais recentes, a distinção entre sexo e gênero e desvincular a relação compulsória entre ambos, assim como da identidade de gênero e da orientação sexual.

Figura 29: Um dos cartazes de divulgação do filme XXY



Fonte: Photo Gallery IMDb

Aos quinze anos, Alex está passando por conflitos existenciais quando sua família recebe, por uns dias, um casal amigo de sua mãe e o filho, Álvaro (Martín Piroyanski), adolescente como ela. A narrativa se desenvolve justamente durante esses dias de visita, período em que Alex tem sua primeira experiência sexual com Álvaro, enquanto seus pais mantêm contatos tensos. Kraken, biólogo marinho que procura salvar as tartarugas mutiladas nas redes de pescadores locais mantém relação de desconfiança em relação ao visitante Ramiro (German Palacios), um cirurgião plástico interessado no caso de Alex. As profissões de ambos metaforizam o conflito da personagem principal: seguir o tratamento hormonal que lhe fornece aparência feminina ou abandoná-lo e virilizar-se. Ou, mais concretamente: submeter-se a uma mutilação cirúrgica ou permanecer como está.

Nesse contexto, o conflito que interessa particularmente é o que envolve a descoberta da condição intersexual dela por alguns membros da comunidade. Quatro garotos, depois de saberem da condição biológica de Alex, possivelmente através de Vando (Luciano Martín), o

melhor amigo dela, perseguem-na em uma praia semi-deserta e começam a sessão de violência que tem início com a nudez forçada da garota para ver sua ambiguidade genital e termina no início do que seria um estupro coletivo, caso seu amigo não interviesse.

A agressão ocorre na praia, junto aos barrancos de areia que margeiam a orla. A câmera, capta inicialmente a caminhada despreocupada de Alex pela praia com um barco, ao fundo, se aproximando, o que se nota pelo aumento do som do motor. Logo, a chegada dos agressores de barco pelo mar (seria uma alegoria dos “conquistadores” do século XVI?) e o estado de alerta de Alex são apresentados em planos e contra planos. Quando eles a cercam, fingindo cordialidade inicialmente, a câmera em movimento acompanha a gangue, liderada por Saul (Lucas Escariz), agarrá-la e levá-la para um barranco entre dunas; quando a câmera se fecha, eles a jogam no chão, amplificando a sensação de prisão e desespero que a vítima sente em relação a seus violadores. A exposição de sua genitália é tão violenta quanto a conjunção carnal que não chega a se concretizar. A cena sem elementos sonoros extradiegéticos, reforça seu impacto sobre a audiência.

Numa perspectiva diferente, *La niña de tacones amarillos* também aborda o despertar sexual de uma adolescente. Escrito, dirigido e co-produzido pela argentina María Luján Loio, o filme, que constitui sua *ópera prima*²⁸⁶, narra a história de Isabel (Mercedes Burgos) uma adolescente que vive num pequeno *pueblo* no noroeste argentino, próximo da Cordilheira dos Andes, fato que o torna atrativo para a construção de um grande hotel. A chegada de homens e máquinas muda completamente o cotidiano do lugar e a vida dos moradores, particularmente a de Isabel.

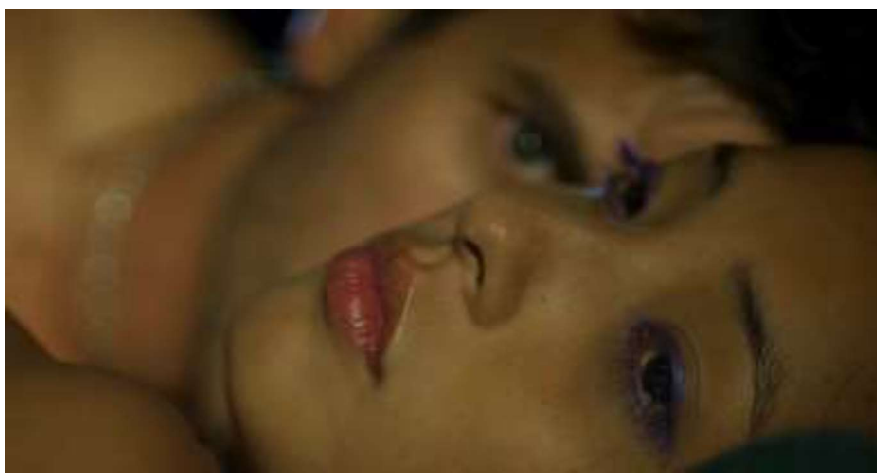
Desde as primeiras cenas, ela é apresentada como uma menina ativa, inquieta e extremamente alegre. No prólogo, vemos as sequências nas quais ela vai correndo pelas ruas do povoado (a ponto de cair), em seguida por uma trilha sobre a serra e logo descendo numa espécie de feira ou quermesse, no que parece ser o centro da pequena cidade, onde sua mãe está preparando e vendendo comidas e há gente tocando e dançando. Ela entra girando e bailando, esbanjando felicidade. Em cenas breves são apresentados seus futuros pretendentes na praça, admirando-a. Estão colocados os elementos principais do enredo.

As imagens do pequeno povoado de construções simples com cores de areia, população reduzida e majoritariamente indígena são alternadas com tomadas abertas que mostram tanto a suntuosidade da cordilheira como situam a audiência em relação ao quanto o lugar está alijado de centros maiores. A beleza física de Isabel é ressaltada por meio de enquadramentos em

²⁸⁶ Em espanhol, a expressão é utilizada para designar a primeira obra, ou seja, o primeiro longa-metragem da carreira de uma diretora ou diretor.

primeiro ou em primeiríssimo plano (figura 30) e outros atributos são apresentados em contraste com as demais garotas, como quando está dançando com sua melhor amiga Sara (Emiliana di Pasquo) e comenta que ela dança “sem mover as cadeiras, como uma bonequinha de madeira”, vingando-se, de alguma maneira, do fato desta possuir os bens materiais que ela deseja e não tem. A chegada das máquinas que irão dar início à construção do hotel é festejada efusivamente por ela.

Figura 30: Rostos de Isabel e Miguel em primeiríssimo plano



Fonte: La niña de tacones amarillos (LOIOCO, 2015)

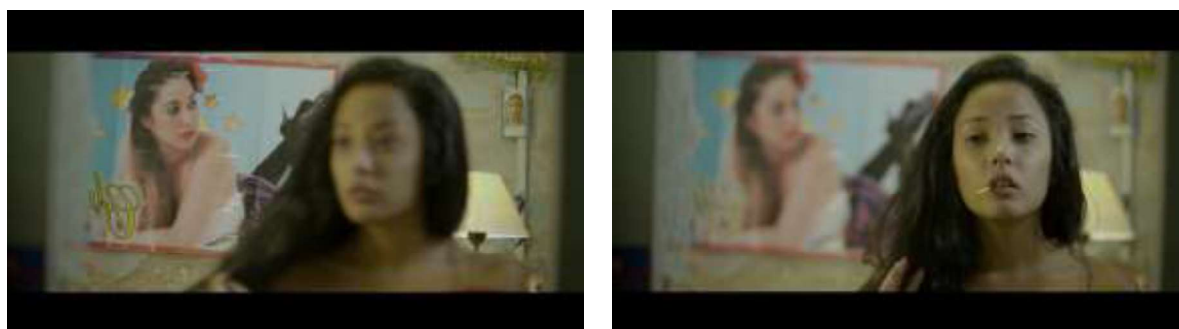
O início dos trabalhos da construtora gera alguns empregos precários, dentre os quais o que Isabel irá executar: ajudar sua mãe na venda de salgados para os empregados da obra. Essa experiência expõe Isabel aos olhares e assobios maliciosos dos peões da construção, dentre os quais está Miguel (Manuel Vignau), um rapaz de aproximadamente 35 anos, aquele que irá lhe despertar sexualmente. A diferença de idade e de maturidade dele em contraste com a ingenuidade de uma *quinceañera* em uma localidade quase isolada, é capaz de provocar experiência sensorial desagradável, uma sensação de mal-estar na audiência²⁸⁷. A forma como se comporta, agradando-lhe com quinquilharias sem valor e manipulando seus desejos, é comparável, guardadas as devidas proporções, ao *modus operandi* dos abusadores abordados no capítulo anterior.

Ao descobrir seu poder de sedução, Isabel acredita conseguir mais que os sapatos amarelos de salto alto (que dão nome ao filme): deseja principalmente poder deixar o lugar onde vive e deposita suas esperanças no namorado. Esse desejo fica explícito na sequência em que ela é interpelada por ele quando é assediada pelos demais trabalhadores. Nesse encontro

²⁸⁷ Falo dessa potencialidade porque, ao menos nesta pesquisadora, é esta sensação que provoca.

fugaz ele elogia sua beleza, pergunta seu nome e lhe dá um pirulito. Em casa, ela começa a sonhar com outra vida, como sugerem os dois frames abaixo (figura 31).

Figura 31: Isabel em frente ao espelho, depois de conhecer Miguel



Fonte: La niña de tacones amarillos (LOIOCO, 2015)

Inicialmente ela está diante do espelho de seu quarto, joga os cabelos de um lado para outro, admira a própria beleza. Em seguida olha para o pôster da cantora que admira e sonha conhecer. A letra da música extradiegética corrobora seus pensamentos. A câmera desloca o foco para a parede do fundo, destacando a imagem de sua ídola Gloria, à esquerda, e à direita, em tamanha muito menor, a imagem de uma santa. Ela está entre esse híbrido de tradição representada pela imagem sacra e a modernidade que o cartaz da cantora da moda aponta. Na sequência, a câmera volta a focar em seu rosto, com o pirulito na boca e ainda tocando os cabelos, talvez sonhando chegar a ser, ela própria, uma estrela *pop*.

Nessa ficção, cuja narrativa se desenvolve ao longo de um ano, a beleza e o poder de sedução de Isabel significam, ao mesmo tempo, o meio pelo qual ela consegue alcançar seus objetivos mais imediatos e a descoberta dos limites que esses bens simbólicos representam perante uma sociedade machista, conforme descreve a sinopse do filme. É por meio da sedução que ela convence a um de seus pretendentes a deixá-la levar os sapatos de saltos, mesmo sem dinheiro para pagar. A aquisição desse objeto de desejo e a iniciação sexual simbolizam, na sua percepção, a passagem para a vida adulta, fatos que a fazem sentir-se não apenas diferente como superior a Sara, que ainda usa sapatilhas baixas e não teve nenhuma experiência sexual. Também consegue viajar e sair do povoado, algo pelo qual tanto lutou. No entanto, a viagem representa seu primeiro choque de realidade. No carro em que viaja à noite com o suposto “namorado” e mais quatro homens, nem mesmo o primeiro a trata de maneira respeitosa, todos a assediam. Por meio do recurso da elipse, a diretora sugere que ela foi abusada. O carro para no meio da rodovia, todos descem, ela por último. Na sequência, vemos Isabel na sua cama chorando silenciosamente para não chamar a atenção do irmão ao lado.

Se essa cena apenas insinua o abuso ou violência da qual ela pode ter sido vítima, as sequências finais não deixam dúvida. Depois que os trabalhadores da construtora vão embora e todos já sabem de seu envolvimento com um deles, inclusive a mãe, que lhe bate na cara ao encontrar os objetos que ela conseguiu por meio dessa relação, ela busca desesperadamente que Miguel a salve, levando-a do lugar. Todos a abandonam, inclusive ele. Depois de tentar carona por longo tempo às margens da rodovia para ir embora, retorna à praça do povoado. Está usando seus sapatos amarelos de saltos altos (*tacones amarillos*) e se encontra afastada de todos. Um homem bem mais velho, que parece ser um político ou o próprio dono do hotel, convence-a a acompanhá-lo para conhecer as instalações por dentro. Inicialmente ele se mostra gentil e ela aceita suas carícias, talvez acreditando que pode conseguir algum benefício desse encontro, talvez, como o emprego que sua mãe pleiteia. Quando ela tenta oferecer resistência já não consegue, ele a violenta em um dos quartos, sem testemunhas. Ao final, ela sai correndo, como no início da película. Só que agora triste, solitária e sem perspectivas. Um plano fixo da estrada sem carros ao pé da cordilheira e, em seguida, dela em casa, apática, sentada à mesa de refeições com o irmão e agora único companheiro, num ambiente pouco iluminado, ressaltam a ausência de saída para sua vida. Ela está de costas para uma janela aberta, através da qual se vê grande luminosidade. É a metáfora da janela de oportunidade que pareceu se abrir para ela e que agora ficou para trás, representa o passado. A imagem segue fixa por alguns segundos, mesmo quando os dois irmãos se levantam e saem a caminho da escola. O close nos sapatos azuis sem saltos com os quais ela aparece correndo no início, sela a ideia de que tudo mudou para, afinal, permanecer como antes. Ela segue na contramão em relação a todos do povoado.²⁸⁸

Diferente desse destino melancólico em que a vítima das violências machistas não encontra saída, *El sexo de las madres* propõe uma resolução radical. O filme, também escrito e dirigido por uma mulher, Alejandra Marino, tem início com um telefonema perturbador. A partir de um telefone público, Ana (Victoria Carreras) liga chorando para sua amiga, a médica Laura (Roxana Blanco), e entre outras coisas diz: “Ramiro mora aqui”²⁸⁹, frase que também desestabiliza a interlocutora, a qual decide fazer uma viagem depois disso. Toma a estrada com seu filho, o adolescente Juan (Tahiel Arévalo) e começa a subir a serra em direção ao *pueblo* onde Ana está vivendo. Anoitece e chove. Ela para o carro. Vêm em *flashes* lembranças de um estupro. Essas memórias e a informação sobre Ramiro se interconectam fazendo sentido para o

²⁸⁸ Enquanto Isabel caminha com seu irmão em direção à escola, homens e mulheres saem de suas casas com uniformes de trabalhadores da rede hoteleira e caminham na direção contrária, com destino ao hotel. Somente um não está vestido assim. Parece com Miguel e, tal como ele, fixa o olhar nela que se volta em sua direção e parece projetar nele, através do olhar, todo o ódio e frustração que sente.

²⁸⁹ “Ramiro vive en este pueblo”.

público, mas o mistério permanece. A audiência vai se inteirando dos acontecimentos a partir dos diálogos um tanto enigmático entre as duas mulheres, os quais às vezes são instigados por Roberta (Carolina Rodríguez Carreras), a adolescente rebelde filha de Ana, ou por Juan, o filho de Laura. Com uma estrutura que remete a obras de teatro²⁹⁰, as quatro personagens vão interagindo e aos poucos encaixando as peças de um quebra-cabeças que somente se revela por inteiro no final. As conversas ocorrem no espaço interior de um casarão que antes funcionava como hotel ou externamente, nos diversos passeios que fazem, principalmente no rio, o qual também aparece como um local perigoso, não tanto por suas águas, mas pelas histórias que se conta sobre o local.

Por outro lado, as lembranças de Laura são cada vez mais constantes, ainda que nebulosas. As peças começam a fazer mais sentido quando Marina (Carolina Jiménez) chega sangrando na casa das duas e pede socorro médico a Laura. A adolescente trabalha na casa de Ramiro junto com a mãe, Eva (Manina Aguirre), uma senhora em torno dos 60 anos, com fenótipo indígena. Violentada pelo patrão, Marina engravida e autoprovoca um aborto que resulta em uma hemorragia. Na qualidade de médica, Laura salva a vida da garota ao mesmo tempo que conversa com Ana e, de maneira quase didática, fornece informações acerca do problema, como o número elevado de jovens que atende no hospital e o medo que elas têm de serem presas, razão pela qual algumas chegam tarde demais e perdem a vida. É importante ressaltar que a película foi lançada na Argentina no final de 2012, momento em que os movimentos feministas e de mulheres já reivindicavam mudanças na legislação, as quais foram inicialmente vetadas pelo Senado Federal em 2018 e finalmente aprovas em 2020.

A tensão aumenta quando Roberta se mostra cada vez mais próxima de Ramiro (Juan Carlo Di Lullo), à medida que rejeita e desconfia da própria mãe. A última e mais importante peça do quebra-cabeças surge quando Laura, pressentindo a iminência de uma relação íntima entre Juan e Roberta, confessa que ele em realidade é filho biológico de Ana, portanto, seu irmão. Diante dessa descoberta, Roberta parte para a casa de Ramiro no meio da noite e pede que lhe leve para a cidade. Em vez disso, no entanto, ele a leva para o rio e tenta estuprá-la. Contudo, a violência é interrompida pela família, que fora avisada por Marina.

As cenas que culminam na tentativa de violação de Roberta são antecedidas pelas sequências nas quais Eva, em sinal de gratidão por salvar a vida da filha, presenteia a médica

²⁹⁰ Neste filme, os personagens entram e saem de cena de maneira ordenada, mudam de cenário (quartos, cozinha, sala de estar, etc.) e contracenam hora com uns, ora com outros, com uma dinâmica que lembra a *mise-en-scène* teatral.

com uma ovelha. Ela própria se encarrega de sangrar o animal e de retirar as vísceras e a pele. Depois, limpa as mãos no avental branco (numa clara associação com a cena anterior em que Ana e Laura carregam os lençóis brancos e sujos do sangue hemorrágico de Marina para atear fogo) e coloca a faca utilizada no bolso. A cena dialoga com o filme *El Bumbún*, (produzido em 2009, mas lançado em 2014), conforme figura 32. No entanto, enquanto no filme de Bermúdez, a carne dilacerada e exposta do animal pode ser associada ao corpo feminino violável, conforme leitura de Arévalos (2020)²⁹¹, nas sequências em que Eva trata o animal abatido essa analogia se estabelece com a ação que as mulheres irão executar logo depois no macho violador.

Figura 32: À esquerda, cena de *El Bumbún*. À direita, *El sexo de las madres*



Juan chega no rio antes das duas mulheres. É ele quem retira Ramiro de cima de Roberta e lhe desfere pedradas na cabeça quando o agressor sugere que ele deve se aproveitar da vítima. Por outro lado, é Laura quem o desperta do desmaio jogando água no seu rosto e junto com ela suas dores do passado (figura 33). A reiteração da violência confirma definitivamente que o agressor de Laura, responsável pelos traumas e cicatrizes causadas por cortes e queimaduras que ainda carrega na barriga, é o mesmo que violou, engravidou, feriu e também deixou marcas em Marina. Talvez fizesse o mesmo com Roberta. Indignada, Laura ordena que ele abaixe as calças. Ele rasteja nas pedras com a cabeça ensanguentada enquanto as três mulheres de pé o olham com desprezo. Uma *elipse* temporal e vemos os habitantes do lugar às margens do rio quando um deles encontra as vestes do violador. Num gesto indicativo de que o mal havia sido extirpado, Eva acaricia os cabelos da filha, toma-lhe a mão e seguem os demais que deixam o local. Na cena que finaliza o filme, os quatro personagens centrais estão sentados na área

²⁹¹ Nas palavras da autora, “en un pueblo en donde la única ley posible es la del hombre, la del patriarca, el cuerpo de la mujer es considerado poco más que un saco de carne, analogía que será plasmada en el filme con la figura de los corderos despellejados en el mismo lugar donde sucede la violación” (ARÉVALOS, 2020, p. 105).

externa no hotel, sob o sol, tomando água ou chá. Aparentam tranquilidade. É a única cena do filme em que se escuta elementos sonoros extradiegéticos.

Figura 33: Laura e Ana reanimam Ramiro, desmaiado após o golpe na cabeça



Fonte: El sexo de las madres (MARINO, 2012)

Marcas e traumas de outra natureza também influenciaram a realização de outros filmes deste início de século que retomam, sob diversos pontos de vista, o período da última ditadura argentina. Dentre eles prevalecem os que tematizam a violência perpetrada pelo Estado contra homens e mulheres indistintamente ou especificamente contra elas. Às vezes essas marcas ficam onde sequer se imagina. Diego Lerman observa que, no decorrer das filmagens, descobriu-se identificado com o personagem Matías, embora *Refugiado* não seja um filme autobiográfico no que se refere à violência de gênero. O estado de fuga do menino remete a própria experiência do diretor durante o período da ditadura, quando teve que fugir da noite para o dia e viver em vários lares²⁹².

Ao menos dois filmes abordam a violência de gênero cometida por homens comuns como metáfora da violência cometida, também por eles, em nome do Estado. No caso de *La mirada invisible*, dirigido por Diego Lerman, o mesmo diretor de *Refugiado*, é metáfora e metonímia, na medida em que o espaço em que a história se passa é uma espécie de microcosmo do país nesse período. Ou seja, as relações estabelecidas no ambiente de um importante colégio portenho são uma alegoria (XAVIER, 2014) da última ditadura argentina. Com um conjunto de

²⁹² Ver “Diego Lerman: ‘Me interesaba más retratar los rastros de la violencia que la violencia en si misma’”. [Entrevista cedida a] Santiago Gimeno. Sensacine, 04 mar. 2015. Disponível em <https://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18524518/#:~:text=Pero%20me%20interesaba%20m%C3%A1s%20retratar,Se%20cruzaban%20dos%20cosas>.

metáforas se reproduz nesse espaço o ambiente de asfixia, de vigilância constante por meio do “olhar invisível”, de opressão, disciplina militar, desconfiança e falseamento da realidade que constitui o *fora de campo*.

Com roteiro escrito por María Meira, inspirado no romance *Ciencias Morales*, de Martín Kohan, *La mirada invisible* (O olhar invisível) narra a história da María Teresa, a Marita (Julieta Zylberberg), uma jovem de 23 anos que trabalha no Colégio Nacional de Buenos Aires, instituição responsável pela formação de importantes dirigentes do país. O ano é 1982 e a ditadura começava a ser contestada. Mostrando-se muito atenta na observação dos detalhes dos trajes e hábitos dos/as estudantes, Marita é escolhida pelo chefe da vigilância, Sr. Biasutto (Osmar Núñez), como assistente na tarefa de vigiar e delatar possíveis comportamentos considerados inadequados no âmbito do colégio. Ciosa de sua função, passa a esconder-se frequentemente no banheiro masculino em busca de possíveis provas de mau comportamento. A moça, que viveu boa parte de sua juventude sob o repressivo regime militar e permanece virgem, apaixona-se por um dos alunos. Os beijos entre o rapaz e a namorada, fiscalizados de longe por ela, despertam-lhe os desejos carnavais e ela passa a segui-lo obsessivamente.

Contudo, ainda que seu aprendizado na arte de vigiar tenha tido muitos progressos ao longo desses tristes anos, o Sr. Biasutto é quem representa o especialista no tema. Também ele lhe vigia e lhe prepara uma armadilha. No momento em que os alunos e alunas são conduzidos a uma saída pelos fundos do colégio, em virtude dos protestos que estão ocorrendo na saída principal para a Praça de Maio, o Sr. Biasutto usa a desculpa de querer mostrar-lhe algo “interessante” que teria descoberto e atrai Maria Teresa para o mesmo banheiro em que ela costuma vigiar os alunos do sexo masculino. Após desmascarar a moça, afirmando saber o que ela vai fazer lá, ele a estupra no próprio banheiro, ciente da impunidade que recobria os que se encarregavam de acabar com a “subversão” no país.

A narrativa transcorre na maior parte do tempo no interior desse colégio. Aí são entoados os hinos – os quais constituem parte importante da trilha sonora do filme –, são enaltecidos os heróis da pátria, são ensinadas as versões oficiais da história do país e profundo respeito às hierarquias. É também, por excelência, um espaço masculino. Além das alunas e de umas poucas professoras, predominam os homens. São eles que ocupam os postos-chaves da administração da instituição. Nesse espaço prevalece uma ordem forçada, eventualmente perturbada por brigas entre estudantes ou pelos distúrbios nas imediações do colégio, no espaço *fora de campo*, de onde chegam sons de tiros, bombas e gritos.

Outro ambiente recorrente na narrativa, além do colégio e sua casa é o interior do metrô, transporte utilizado por Marita para fazer o percurso entre os dois espaços. Nesse momento,

aproveita para lixar as unhas, cena não por acaso reiterada na narrativa. É com essa lixa que Maria Teresa contra-ataca e fere seu agressor após a violação, numa cena que é interpretada como metáfora da reação dos oprimidos pelo regime. Depois disso, caminha altiva pelos longos corredores do colégio, dona de si e de seu próprio destino. Assim como em *El sexo de las madres*, a vítima em *La mirada invisible* procura fazer justiça com as próprias mãos.

Também remetendo ao período sombrio da Argentina *El secreto de sus ojos*, dirigida por Juan José Campanella, tem roteiro escrito pelo próprio Campanella e Eduardo Sacheri, autor do romance *La pregunta de sus ojos*, no qual o roteiro está baseado. Lançado em 2009, este filme foi a segunda obra deste diretor a ser indicada ao Oscar e venceu na categoria de melhor filme estrangeiro no ano de 2010. O drama conta uma história de amor nascida a partir da tragédia que pôs fim a outra história de amor. Benjamin Espósito (Ricardo Darín), um funcionário aposentado da justiça, sentindo sua vida vazia, resolve escrever um romance rememorando a história do brutal assassinato de Liliana Coloto (Carla Quevedo), 25 anos atrás. O clima de instabilidade política prévio ao Golpe no país causa a interdição do que poderia ter sido a grande história de amor de sua própria vida, razão pela qual decide escrever o livro.

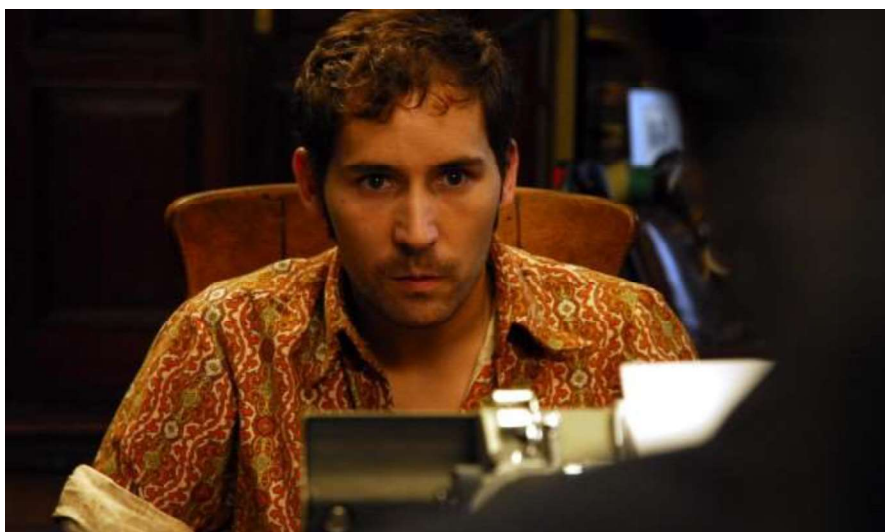
O enredo gira em torno das memórias desse personagem que, depois do retorno de seu exílio, ainda comovido pelo amor que o marido da vítima devotava à esposa assassinada por um desconhecido, decide descobrir o paradeiro do autor do crime. A diegese temporal transita entre dois períodos: o ano 1999, tempo presente da película, no qual Espósito procura escrever seu romance, e o ano 1974, momento em que ocorre o assassinato, a investigação e prisão do criminoso, assim como sua libertação para servir de agente delator dos grupos de repressão do Estado nos turbulentos anos do governo de “Isabelita” Perón, os quais antecedem o autodenominado “Processo de Reorganização Nacional”. Este fato força a partida de Espósito para o norte do país, ajudado pela jovem Irene Hastings (Soledad Villamil), sua nova chefe, a mulher por quem estava apaixonado. A história do assassinato vai sendo revelada à medida que Espósito vai rememorando os fatos da investigação, levada a cabo por ele e seu colega Pablo Sandoval (Guillermo Francello).

A narrativa tem início com a despedida de um casal aparentemente apaixonado numa estação de trem. As imagens são “envelhecidas” e meio borrosas, em câmera lenta, indicando o passado distante e difuso. Na sequência seguinte, o mesmo homem mais envelhecido, rabisca uma história que começa por essa despedida, rasga e joga no lixo. Só então decide começar seu livro a partir da história de Liliana. Sua narrativa tem início justo pelo que imagina ter sido a última manhã do jovem casal juntos. O público é apresentado a ela, com a câmera assumindo a posição do olhar do marido, Ricardo Morales (Pablo Rago), enquanto ouve, em *voz over*,

Espósito narrando o que teriam sido os últimos momentos do casal. Outra vez desiste, embola o papel e joga fora. Então, recorda/imagina, em *flashes*, o momento em que Liliana é estuprada e morta. No dia seguinte, ele sai para reencontrar Irene, depois de muito tempo sem vê-la, reativando as memórias antigas. A partir daí, a narrativa fílmica se desenvolve alternando-se entre os dois períodos da história e confundindo-se com a narrativa do romance que vai sendo escrito à medida que Espósito busca relembrar o passado, reacender a chama da paixão em Irene e descobrir o paradeiro do assassino.

A cena, filmada em planos e contraplanos, mostra Isidoro prestando depoimento a Espósito e negando sua autoria no crime. Quando Irene entra na sala e se inclina para cochichar no ouvido do colega, o acusado detém longamente o olhar no seio revelado pelo botão aberto na blusa de Irene, de forma que ela percebe e começa a contrastar as características físicas da vítima com as do agressor, de forma que ele se sente humilhado e se revela totalmente (figura 34).

Figura 34: O feminicida Isidoro, traído pelo olhar durante o depoimento



Fonte: El secreto de sus ojos (CAMPANELLA, 2009)

4.1.2.3 Violência de masculinidades femininas

A teoria *queer*, denominação utilizada pela primeira vez em 1990 por Teresa de Lauretis (MISKOLCI, 2009) e que tem em Judith Butler uma de suas teóricas mais expressivas, utiliza a palavra “butch” para designar as mulheres lésbicas que assumem uma postura tida como masculina. Para Butler, o gênero é performático, ou seja, não está atrelado ao sexo biológico

nem à orientação sexual. Isso significa que algumas mulheres cisgêneros²⁹³, independente da orientação sexual, podem performar masculinidades. Judith Halberstam as define como “mulheres que sentem-se mais confortáveis com estilos, códigos e identidades genericamente masculinas do que com àqueles (*sic*) femininos” (HALBERSTAM, 1998 *apud* LACOMBE, 2007). Nessa categoria encontrei somente um filme com representação de violência de gênero: *Fango*.

Com roteiro e direção de José Celestino Campusano, diretor que, assim como Cláudio Assis, tem um olhar mais voltado para a parcela da população que vive à margem na sociedade, *Fango* traz duas histórias paralelas, as quais se passam nos subúrbios de Buenos Aires e vão se cruzando ao longo da narrativa. Por um lado, as desventuras de El Brujo (Oscar Génova) e El Indio (Claudio Miño), dois músicos de *heavy metal* que procuram montar uma banda de *tango thrash*; e por outro, a de Nadia (Nadia Batista), uma mulher entre vinte e cinco e trinta anos que já esteve presa e carrega alguns traumas de infância. Nádia exerce certa liderança sobre um grupo de mulheres que, como ela, *performam* masculinidades (Butler, 2003). Para o tema do qual me ocupo aqui, é a história de Nadia que interessa mais diretamente.

Embora não sejam fornecidas maiores informações que permitam traçar um perfil mais completo sobre a personagem, é possível caracterizá-la como uma mulher pertencente às camadas sociais mais baixas, que não está formalmente empregada e aceita fazer serviços pouco convencionais, como o que lhe pede sua prima Érica (Érica Paolucci): ajudá-la a separar o marido da amante, Beatriz (Olga Obregón), a mulher del Brujo. Recorrendo inicialmente a sua amiga e ex-namorada Paola (Paola Abraham) para ajudá-la no serviço, Nadia faz a primeira abordagem, apertando Beatriz pelo pescoço contra a parede e ameaçando-lhe cortar o rosto com uma faca de serra, caso não se afastasse do amante.

Após nova queixa da prima, em uma atitude ainda mais drástica Nadia sequestra Beatriz, acorrentando-a pelas mãos numa cama. Nessa situação, sem poder ao menos tentar se defender, é abusada sexualmente por Nadia. O abuso ocorre depois que Beatriz questiona a razão de seu cativo e pergunta se a sequestradora a deseja para agir assim. Reafirma sua heterossexualidade dizendo que gosta de homens, coisa que, em suas palavras, a outra desconhece. Com um sorriso malicioso, Nadia, que se sente desafiada, pergunta se a outra já

²⁹³ De acordo com Suzuki & Quinupa (2019), cisgênero “é como conceituamos os indivíduos que, dentro desse sistema binário [homem/mulher; masculino/feminino], têm seu sexo e sua identidade de gênero correspondente, ou seja, a genitália e a identidade subjetiva são do mesmo “gênero”. Já por transgênero entendemos aquele que foge a essa correspondência, essa conformidade em algum grau será divergente. A *cisgeneridade*, portanto, está posta para as *pessoas conformes* ao seu atributo genital designado ao seu nascimento, já a *transgeneridade* está posta para *pessoas não conformes*, cuja identidade de gênero não está relacionada ao atributo genital assinalado ao seu nascimento”.

esteve com uma mulher, ao que Beatriz responde negativamente, acrescentando que sente nojo de mulheres. A agressora então se aproxima da cama. Percebendo sua intenção, Beatriz protesta e se debate, mas está presa, nada pode fazer. A cena é filmada em primeiríssimo plano. Como ocorre com os homens *cis* abusadores, Nadia age demonstrando prazer em perceber que causa em Beatriz todas as reações de uma mulher em situação de abuso e violência.

Se entendemos o gênero como elemento de discursividade, conforme proposto por Butler (2003), tanto Nadia como as suas amigas que se propõem a ajudá-la na tarefa de sequestrar Beatriz são mulheres *cis* (dentre as quais algumas se afirmam homossexuais) e *performam* masculinidades. Ao assumir para si a tarefa de afastar Beatriz do marido de sua prima, Nadia incorpora atitudes atribuídas ao gênero masculino: aliado aos elementos estéticos como postura corporal, roupas, fala e forma de movimentar-se nos espaços da cidade, seu estilo agressivo é o mais destacado dentre os elementos associados às masculinidades. Agressões físicas, sequestro, abuso sexual, uso de armas de fogo e assassinatos fazem parte do repertório de violências que pratica junto com suas amigas. A cena em que Nadia abusa sexualmente de Beatriz, quando ela está presa à cama e ainda mais vulnerável, é bastante ilustrativa. Sua intenção é demonstrar poder também no plano sexual.

Figura 35: Nadia e suas companheiras: masculinidades femininas



Fonte: Fango (CAMPUSANO, 2012). Foto de divulgação

4.2 Prostitutas: vítimas “preferenciais” das violências ou das representações das violências?

O tema da prostituição sempre foi muito caro aos movimentos feministas. Parte considerável do chamado feminismo da segunda onda, encampado principalmente por

feministas alinhadas com uma postura feminista mais radical, adotou postura contrária e combativa à prostituição por entendê-la como uma forma de dominação e exploração do corpo feminino, além de considerá-la como porta de entrada para o problema do tráfico para fins de exploração sexual e de outras formas de violência. Essa posição, no entanto, passou a ser contestada sobretudo por feministas que viam e veem nessa segunda onda uma pretensão de universalidade que não engloba a forma de pensar e sentir de todas as mulheres que nem de longe corresponde à realidade.

Movimentos mais recentes²⁹⁴ procuram fazer a defesa do trabalho sexual como um outro qualquer, que exige organização social e luta pela defesa de direitos, e como fator de autonomia sobre o próprio corpo, como preconizam os movimentos feministas em geral. Nesse sentido, defende a perspectiva da escuta das sujeitas envolvidas, as próprias prostitutas, postura diferente da que se estabeleceu ao longo das décadas. Mas a questão em si não é recente, como pontua Joana Pedro (2010), e é controversa, conforme aponta Piscitelli (2012) ao discutir os limites entre exploração sexual e trabalho sexual, inclusive porque a noção de exploração não é unívoca. Esse é um campo de embates e de disputas que ainda estão sendo travadas.

Mas o tema vai além dessa discussão mais acadêmica e político-ativista no âmbito dos movimentos feministas. A prostituição ainda é uma questão relevante no leque que compõe a pauta moral numa sociedade regida pelo patriarcado, ainda que o nome nem sempre seja pronunciado, sobretudo por aquelas/es que consideram a palavra tão suja quanto o que creem que ela representa. Não por acaso “puta” e “filho da puta” sejam palavrões em diversas línguas. Ainda hoje, em pleno século XXI, a puta representa uma espécie de “fantasma” (RAGO, 1991) ao qual se recorre para tentar controlar comportamentos ou para estigmatizar quem não se adequa minimamente a eles.

O trabalho sexual recebeu diversos nomes de acordo com a época e com as políticas específicas relacionadas as prostitutas, conforme recorda Pedro (2010). Considero a expressão “mulheres de vida livre”, também empregada para fazer referência às trabalhadoras sexuais – talvez um pouco em desuso na atualidade, mas não completamente esquecida – uma das mais instigantes para essa breve discussão. Afinal, o que é ter “vida livre”? Quando atribuída aos homens, a expressão implica simplesmente não estar privado de liberdade, não estar detido no sistema prisional. Da mesma forma que ser um homem público significa ser um cidadão em pleno exercício de seus direitos. Então, por que ambas as expressões têm conotação tão diferente para as mulheres?

²⁹⁴ Exemplo disso é movimento ativista denominado “putafeminismo” que, embora não seja recente, emergiu com mais força na última década e, dentre outras coisas, reivindica a regulamentação do trabalho sexual.

Ao iniciar o visionamento das fontes filmicas, chamou-me a atenção, inicialmente, a quantidade de filmes que abordam as violências sexuais em contraste com as violências físicas e, logo, o número expressivo de obras nas quais as vítimas dessas violências sexuais são mulheres em situação de prostituição, tanto nos casos em que ocorre na forma de exploração sexual, como na condição de trabalho sexual. Nessa condição se encaixam quatro filmes brasileiros: *Estômago*, *Baixio das bestas*, *Sonhos roubados* e *Anjos do sol*; e dois argentinos: *La mosca en la ceniza* e *La guayaba* – sem contabilizar os filmes que não fazem parte do *corpus* filmico porque estão adscritos a outros gêneros cinematográficos –, o que representa um dado relevante, posto que, em geral, essa parcela social sequer entra para as estatísticas oficiais de violência como um grupo específico²⁹⁵.

Essa primeira constatação me aguçou a percepção, o que me levou à seguinte pergunta: quais os argumentos empregados nas narrativas filmicas para “justificar” essas violências ou suas representações? Uma primeira resposta que justificaria tal abordagem poderia ser a relevância do problema do tráfico de meninas e mulheres para fins de exploração sexual, ao menos nos filmes que apresentam essa problemática. De fato, os diretores e a diretora das histórias que envolvem tráfico assim justificam suas iniciativas. Mas, no caso brasileiro, há mais três filmes que focam nas violências contra mulheres em situação de prostituição, com destaque para *Baixio das bestas*, no qual as imagens de violência atingem um patamar de hiperespetacularização ou de imagem-excesso, conforme denominação de Lipovetsky & Serroy (2015), de modo que a pergunta segue sem uma resposta conclusiva. Por que as representações sobre esse grupo específico constituem quase a metade das abordagens? O que essas mulheres representam para as sociedades nas quais estão inseridas?

Atentando para as características das vítimas nesses três filmes e a forma como as diferentes modalidades de violências incidem sobre seus corpos, é possível verificar que o grau das agressões é proporcional ao nível de resistência à tentativa de controle ou dominação que se lhes impõem. Quanto mais se mostram resistentes, maior a intensidade da violência, a qual pode chegar ao seu grau mais extremo, o feminicídio, como se observa sobretudo em *Anjos do sol* e *La mosca en la ceniza*. Mas, e quanto às demais vítimas de violência sexual? Aquelas que não são trabalhadoras do sexo, quais as características dessas mulheres nas narrativas? As respostas as essas perguntas, a partir desse olhar mais criterioso, conduziram-me à segunda

²⁹⁵ Evidentemente, esse é um grupo que, juntamente com a comunidade LGBTQIA+, constitui um dos mais vulneráveis e expostos a toda sorte de violências. Entretanto, devido à estigmatização desses coletivos, dentre outros motivos, só recentemente as estatísticas oficiais começaram a levá-los em conta. O que se tinha, até então, eram levantamentos feitos pelos próprios interessados, realizados de forma bastante precária devido à falta de recursos e infraestrutura.

constatação: em boa medida, são mulheres representadas com maior grau de independência e/ou maior autonomia sobre o próprio corpo, escolhendo os parceiros ou decidindo não estar com eles, portanto, menos suscetíveis à dominação masculina. Mulheres que, ao menos, procuram ter uma vida livre, no sentido literal, em consonância com o momento histórico.

Embora não constitua uma das fontes da pesquisa, por não haver representação explícita de violências físicas ou sexuais, *El ciudadano ilustre* (O cidadão ilustre, 2016), filme argentino dirigido por Gastón Duprat e Mariano Cohn, caracteriza de maneira muito clara o que venho afirmando. O personagem Daniel Mantovani (Oscar Martínez), escritor que vive há muitos anos em Barcelona, retorna a sua pequena cidade no interior da Argentina e tem uma relação fugaz com uma moça da localidade. Ao comentar sobre o fato posteriormente – por acaso com o pai dela, que sintetiza o estereótipo do machismo – faz considerações sobre seu comportamento, suas atitudes e se refere a ela como uma puta, uma vadia. É importante observar que, em uma cena anterior desse filme, ela o coloca em xeque diante de outras pessoas, questionando uma declaração dele. Além disso, é ela quem o procura no hotel e toma a iniciativa, dando-lhe um beijo. Pelo discurso do personagem Mantovani se explicita um imaginário que está posto em quase todos os demais filmes por meio de outros recursos narrativos. Nesse sentido, o expediente antigo de estigmatizar mulheres como forma de manter controle sobre seus comportamentos sociais e sexuais sobreviveu ao decurso dos séculos e, ainda que ocorra de forma um pouco mais sutil, como se observa em alguns dos filmes-fontes, está sempre nas entrelinhas e não se restringe somente aos homens mais velhos, ainda que supostamente cosmopolitas, como é o caso do escritor Mantovani.

Recorro outra vez à teórica Teresa de Lauretis, por meio de uma de suas proposições acerca da noção de tecnologia de gênero e faço uma indagação: ao representar, como mais expostas às violências, as mulheres que constroem a sua subjetividade procurando escapar dos padrões estabelecidos dentro de uma estrutura patriarcal rígida, essa cinematografia não segue, em alguma medida, reforçando ou delimitando um espaço para essas configurações de gênero? A minha impressão a partir da leitura das fontes fílmicas é que, mais do que a preocupação em expor ou denunciar um problema de fato relevante – a violência contra mulheres, sobretudo as que exercem a prostituição, de maneira forçada ou não –, essas representações reforçam um imaginário no qual os ranços de um patriarcalismo anacrônico (ou, ao menos, assim deveria ser visto) seguem muito presentes, estabelecendo limites e fronteiras nas relações de poder representadas pelo gênero.

Retomo a discussão apresentada no primeiro capítulo sobre os percursos feministas e algumas das transformações que caracterizam o tempo presente como argumento para o ponto

de vista que procuro defender aqui. O século XXI traz a marca potente da experiência de luta das mulheres que fazem uso de manifestações diversas, tanto nos espaços concretos como nos virtuais, tanto no plano individual como no coletivo, e, por intermédio desses protestos, denunciam as variadas formas de violência de gênero e a cultura do estupro que permanecem como chagas sociais. As violações sexuais, individuais ou coletivos, são praticadas majoritariamente contra mulheres que apresentam atitudes interpretadas como sinônimos de autonomia sobre o próprio corpo e sexualidade, ou seja, que preferem ditar suas próprias regras. Não por acaso, o chamado “estupro corretivo”, praticado contra mulheres lésbicas, bissexuais e outras pessoas da comunidade LGBTQIA+, apresenta índices elevados – os quais justificaram modificações na lei 13.718, sancionada em 2018 pelo presidente do Supremo Tribunal Federal – embora não esteja contemplado em nenhuma das obras analisadas²⁹⁶.

Nesse sentido, o embate, no campo das ideias, de um grupo representado por mulheres e alguns poucos homens progressistas contra uma maioria conservadora no interior de sociedades que mantêm uma forte presença do patriarcado, está, em alguma medida, presente no universo das representações cinematográficas por meio da predominância de violências sexuais contra personagens em situação de prostituição ou contra aquelas identificadas no imaginário machista com essas mulheres. Ao colocarem em cena as violências contra as trabalhadoras do sexo ou mulheres forçadas a exercer a prostituição, não fazem apenas uma denúncia sobre a incidência dessas violências sobre um grupo que, de fato, é muito vulnerável, como indicam dados extraoficiais. Se assim fosse, prevaleceriam as representações acerca de mulheres não brancas, em consonância com os dados estatísticos apresentados sobretudo no Brasil. A meu ver, atuam também, ou principalmente, como uma tecnologia de gênero que reforça a noção de que determinados comportamentos femininos são socialmente reprováveis e, por isso, são punidos por meio da violência.

²⁹⁶ Talvez a exceção seja o filme XXY, no qual há a tentativa de estupro coletivo contra a personagem intersexual. Contudo, nessa representação, sob meu ponto de vista, a agressão não tem tanto a motivação de uma suposta “correção”, mas de uma espécie de curiosidade perversa, sem afirmar com isso que uma seja menos pior que a outra.

CAPÍTULO 5

“UM PASSADO QUE NÃO PASSA”... A VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM PERSPECTIVA HISTÓRICA

Entre os filmes que constituem as fontes desta pesquisa, dois são releituras de obras levadas ao cinema pela primeira vez há mais de cinco décadas, portanto, em um contexto político, social e cultural bastante distinto do que se observava no momento das produções atuais: *La Patota* (Argentina, 2015) e *Bonitinha, mas ordinária* (Brasil, 2013). A proposta deste capítulo é aprofundar as questões discutidas ao longo deste trabalho tomando como ponto de partida as análises dessas duas primeiras versões, *La Patota* (1960) e *Bonitinha, mas ordinária* (1963), as quais serão cotejadas com os *remakes* ou adaptações atuais, dando densidade histórica a essas análises e dialogando com as demais obras abordadas nos capítulos anteriores.

Embora esses dois filmes não representem todo o “espírito da época”, inclusive porque empregam estilos narrativos diferentes, é possível aceder por meio deles a alguns valores morais e comportamentos vigentes à época e estabelecer diálogo com o tempo presente, observando possíveis mudanças e permanências e verificando o entrelaçamento dessas duas dimensões temporais (KOSELLECK, 2014). Dessa forma, é possível perceber mais claramente se houve transformações significativas nas representações das violências de gênero posteriormente ao advento das sucessivas “ondas” feministas nos dois países, se o contexto histórico deste início de século – com todas as transformações políticas vivenciadas – influenciou de alguma maneira essas representações, se houve mudanças concernentes aos marcadores de classe, raça/etnia e geração, tanto das vítimas como dos agressores representados ou, ainda, se algum aspecto das abordagens parece anacrônico na atualidade.

Ao fazer esse retorno no tempo das produções, retomo alguns temas discutidos nos capítulos anteriores – tanto no que se refere às representações das masculinidades como das mulheres em situação de violência –, procurando compreender a produção de sentido dessas representações, os diferentes ritmos de mudança nas relações de gênero representadas e a incômoda continuidade do tema da violação. Com isso, busco trazer novos argumentos para a tese que venho procurando defender.

Embora as violências sexuais não constituam a fatia maior dentre as constatadas por meio das estatísticas nas duas sociedades aqui abordadas, são as mais representadas nos filmes-fontes, principalmente contra prostitutas, mas também contra mulheres que ocupam esse lugar no imaginário machista. Procuo argumentar que esse predomínio das violências sexuais está

em consonância com as discussões das teóricas feministas, algumas das quais abordadas no 2 capítulo, sobretudo no que se refere ao conceito de mandato de violação (SEGATO, 2003) e à ideia de tecnologia de gênero, por meio da qual, ao produzir a imagem da mulher também termina por reproduzir a mulher como imagem (LAURETIS, 2019).

Os dois filmes realizados nos anos 1960, assim como os dois *remakes* analisados neste capítulo, ao abordarem os mesmos temas contextualizados em períodos históricos distantes entre si, constituem um interessante meio de perceber as transformações e permanências nas relações de gênero assim como nas expressões de violência e de masculinidades.

5.1 *As violências sexuais nas primeiras versões filmicas dos remakes*

As primeiras versões de *La Patota* e de *Bonitinha, mas ordinária* foram lançadas em 1960 e 1963, respectivamente. Para uma análise mais profícua dessas obras, é importante situá-las historicamente e contextualizar essa década para melhor compreender as representações filmicas na comparação com suas versões atuais.

Entre o final da década de 1950 e início da seguinte, o mundo estava marcado pela guerra fria com a consequente divisão entre dois blocos, socialista e capitalista, liderados pela União Soviética e os Estados Unidos, respectivamente. Essa polarização influenciava, de modo particular, os processos políticos na América Latina, vista por esse último, desde a Doutrina Monroe, como sua extensão ou, de forma mais pejorativa, como seu quintal. Mas essa influência se estendia a todos os aspectos da vida social e cultural. A paixão pelo *rock* e o *twist*, muito presentes na película argentina, e a admiração pelo *american way of life* são apenas alguns dos mais perceptíveis.

No plano político, a Argentina atravessava o momento de relativa calma no governo democrático de Arturo Frondizi, situado temporalmente entre o golpe que derrocou o peronismo e a etapa posterior, caracterizada pela turbulência de dois golpes, em 1962 e 1966, esse último indicando o início da chama “Revolução argentina”, em verdade a ditadura do general Onganía, igualmente marcada por golpes internos. O Brasil, recém saído do eufórico período JK, vivia também os turbulentos anos do governo Jango, deposto por meio do golpe militar de 1964, que duraria longos anos. O momento era de efervescência política gerada pelo desenrolar dos problemas e lutas específicos de cada nação, apimentados com ecos da Revolução cubana, que reverberam por toda América Latina.

No plano dos costumes, no entanto, as transformações ainda não tinham alcançado um ritmo tão revolucionário, o que somente ocorreria anos mais tarde. Não que as mulheres todas

vivessem dentro dos mesmos padrões de comportamento, mas até o início dessa década foi um período de “modelos rígidos” (PINSKY, 2016a) no qual prevaleceu uma “doble moral sexual” (COSSE, 2006)²⁹⁷. Os modelos familiares que vinham se consolidando desde o princípio do século somente iriam começar a apresentar transformações mais perceptíveis, mas ainda limitados às classes mais favorecidas, a partir do final dos anos 1960, ecoando outra revolução, a sexual, proveniente da Europa e Estados Unidos, como foi exposto no primeiro capítulo.

O principal destino para as mulheres da elite era o casamento e a virgindade pré-nupcial era um imperativo nas “famílias de bem”, principalmente porque a pílula anticoncepcional, inventada por volta de 1963, ainda não havia se popularizado e uma gravidez representaria uma desonra, tanto para a mulher como para sua família. Além disso, a moral judaico cristã estava impregnada na constituição dessas famílias, fosse através da igreja, da escola ou de outros meios como revistas, rádio, TV (que já fazia parte de muitos lares nas classes favorecidas)²⁹⁸, cinema, entre outros, cujos produtos culturais estavam acessíveis a esses grupos sociais. Importante recordar que o melodrama, gênero cinematográfico ainda popular nesse período, servia como educador sentimental e também social, como recorda Oroz (1999), através de seus relatos com os arquétipos femininos da mulher virtuosa e da má, esta última geralmente representada pela prostituta ou pela mulher que “deu um mau passo”²⁹⁹. Como observa Pinsky (2016a, p. 472), “a imagem da prostituta serve para educar; se a mulher ‘de família’ não quer ser identificada com tal figura, não deve parecer-se com ela sequer no modo de falar, caminhar, vestir ou perfumar-se, além de evitar os ambientes por onde esta circula”, e isso era observado tanto no cinema como na vida cotidiana dessas mulheres.

A religiosidade era um componente a mais no *check list* de uma boa candidata ao casamento. Constituíam mais uma barreira a ser vencida por aquelas que, por ventura, desejassem romper os padrões sociais estabelecidos. De qualquer maneira, o casamento com um homem da mesma classe social ou de um nível mais elevado, que pudesse sustentá-la para que fosse

²⁹⁷ “Los noviazgos eran severamente controlados por los padres, las relaciones sexuales prematrimoniales eran condenadas y la maternidad soltera constituía un serio estigma social. Los mandatos de la familia doméstica demarcaron la normatividad social, aún cuando parte importante de la población vivió bajo otras formas de organización familiar” (COSSE, 2006). Os namoros eram severamente controlados pelos pais, as relações sexuais pré-matrimoniais eram condenadas e a maternidade solteira constituía um sério estigma social. Os mandatos da família doméstica demarcaram a normatividade social, mesmo quando parte importante da população viveu sob outras formas de organização familiar (COSSE, 2006, p. 41, tradução minha).

²⁹⁸ De acordo com Cosse (2006), entre 1960 y 1965 houve um crescimento de 35% do número de aparelhos de TV na Argentina.

²⁹⁹ Havia uma grande quantidade de expressões para designar as mulheres (ou a atitude daquelas) que cediam aos pedidos e promessas dos namorados ou ousavam iniciar a atividade sexual antes do casamento até, pelo menos, os anos 1970, as quais variaram no tempo e no tipo de acordo com as regiões, classes sociais ou mesmo a religião praticada. Para conhecer outras expressões no Brasil, ver Pinsky (2016a).

“somente” dona-de-casa e pudesse exercer a maternidade em tempo integral era o que as famílias almejavam para as filhas. Mas, para aquelas que necessitassem ou simplesmente desejassem trabalhar, até a década de 1930 “o magistério era uma das poucas possibilidades profissionais atraentes para as mulheres das elites e de setores médios da sociedade” e a partir dos anos 1950, “a expansão do ensino secundário também exigiu a contratação de novos quadros e abriu maiores possibilidades as mulheres nesse nível” (MATOS; BORELLI, 2016, p. 137-138). Desde a década de 1960, sobretudo em decorrência das escolas mistas, as jovens das camadas médias podiam aspirar o ingresso em cursos superiores até então considerados mais indicados para os homens (AREND, 2016), consequentemente, menos dignos para as mulheres.

Os rapazes eram preparados para serem os provedores – o que lhes abria um leque de possibilidades profissionais muito mais amplo, de acordo com a classe social –, portanto, cabia a eles tomar as decisões, incluindo a escolha da noiva, o pedido de casamento e a iniciação nas artes do amor. Deles se esperava que tivessem experiências anteriores, fosse com as empregadas domésticas da família, muitas das quais ocorriam por meio de estupros³⁰⁰, tal como entendemos hoje, com moças “perdidas”³⁰¹ ou com profissionais do sexo.

Em linhas gerais, esse é o contexto do período em que as duas obras anteriores foram realizadas. Considerando a proposta de abordagem em perspectiva histórica, inicialmente trago os principais elementos acerca das primeiras versões dos filmes e, em seguida, dos *remakes* com a finalidade de compará-los em seus aspectos mais relevantes e nas particularidades que dizem respeito às expressões das masculinidades e das violências de gênero nos dois países. Com isso, procuro verificar em que medida as representações da violência de gênero da última década atualizam e/ou conservam, em suas abordagens, resquícios do imaginário que se depreende a partir dos filmes anteriores.

5.1.1 *La patota* (1960)

A primeira versão de *La Patota*, foi dirigida por Daniel Tinayre, que já contava com quinze filmes em sua carreira quando realizou *La Patota*, portanto, era um diretor com bastante experiência. O roteiro original foi escrito por Eduardo Borrás, dramaturgo e jornalista de origem

³⁰⁰ Essa questão está presente em alguns filmes, um dos mais recentes é o argentino *Crimes de família* (Crímenes de familia, Sebastián Schindel, 2020), o qual aborda esta e outras formas de violência.

³⁰¹ Essa é mais uma das expressões usadas para caracterizar as mulheres que iniciavam a vida sexual, fosse por vontade própria ou pelos chamados “crimes de sedução”, além das diversas às quais Pinsky (2016a) se refere.

catalã radicado na Argentina. Paulina, a personagem principal, foi interpretada por Mirtha Legrand, atriz e apresentadora de TV bastante prestigiada que já contava com cerca de 30 filmes em sua carreira na época³⁰². A película, que tratava de um tema tabu³⁰³, o estupro, sobretudo por abordá-lo desde a perspectiva de uma vítima pertencente às camadas sociais mais elevadas, foi realizada com a intenção de denunciar um problema constatado pelos realizadores. No epílogo se lê: “Se com este filme conseguirmos evitar um único desses delitos que humilham a condição humana nosso propósito terá sido cumprido”³⁰⁴, seguido das iniciais dos nomes do diretor e do roteirista, respectivamente.

A estreia foi anunciada nos jornais da época sem grandes alardes ou comentários mais robustos, mas, em geral, de maneira positiva. *La Razón* foi o mais eloquente ao anunciar que o filme “tem uma qualidade nada habitual; um tema interessante com realização precisa”³⁰⁵. *La prensa* chamou a atenção para a sua qualidade: “Um nível que não é comum para nosso cinema”³⁰⁶ (traduções minhas).

O filme de Tinayre tem como prólogo a cena em que Paulina se joga na frente do trem depois de ser demitida, por estar grávida sendo solteira, e é salva pela mesma gangue que a atacou. A ambulância leva a vítima para o hospital e o grupo de amigos caminha pelas ruas revelando ansiedade pelo estado da professora enquanto os créditos do filme são apresentados na tela. Em frente ao edifício em construção, dentro do qual o estupro ocorreu, Miguel Benegas (Walter Vidarte) para e olha para cima, em direção ao andar onde tramaram o ataque. A imagem em *contra plongée* fica fixa durante alguns segundos, até a conclusão dos créditos. A câmara então segue a ambulância em direção ao hospital e enquanto escutamos o barulho da sirene, lemos na tela o seguinte versículo bíblico:

Senhor, quantas vezes deverei perdoar o meu irmão quando pecar contra mim? Até sete vezes?

Respondeu-lhe Jesus: Não te digo até sete vezes, mas até setenta vezes sete, OU QUANTAS TE OFENDER.

Do evangelho segundo São Mateus, Ca. XVIII, Versículos 21 e 22.

³⁰² *La Patota* foi o quinto dos seis filmes que Tinayre realizou com a Mirtha Legrand, que também era sua esposa.

³⁰³ De acordo com informações constantes na página do Museu de cinema de Buenos Aires, a película “estaba prohibida para menores de 14 e inconveniente para menores de 18”. Esta e as demais informações constantes das três notas seguintes podem ser conferidas em: <https://museodelcineba.org/blog/volver-a-la-patota/>. Acesso em: 30 dez. 2020.

³⁰⁴ “Si con esta película logramos evitar un solo de esos delitos que humillan la condición humana nuestro propósito se habrá cumplido”.

³⁰⁵ “tiene una calidad nada habitual; un tema interesante con precisa realización”.

³⁰⁶ “Un nivel que para nuestro cine no es común”.

Surge então, em primeiro plano, o rosto de Paulina, ainda na maca da ambulância. A imagem dilui-se lentamente em algumas lembranças confusas dos acontecimentos que a levaram àquela situação e a partir daí a narrativa se desenvolve em *flash back*, mesclando-se com algumas cenas em *flash forward* para contar uma história permeada pela ideia de pecado e de perdão presentes no versículo.

Paulina é uma jovem de família abastada, que vive com o pai em Buenos Aires. É filha do juiz aposentado Vidal Ugarte (José Cibrián), um viúvo que perdeu a esposa no parto e não voltou a se casar, assumindo uma postura rígida, quase amargurada e ranzinza, tanto em relação a Paulina quanto à empregada da casa, uma senhora que parece trabalhar com a família desde sempre. Ugarte é o autêntico patriarca. Homem branco, rico, detentor do poder simbólico conferido por seu antigo cargo que se porta de maneira autoritária em relação às duas mulheres e até mesmo ao namorado da filha.

Recém formada em psicologia e premiada como a melhor da turma, ela é nomeada para trabalhar como professora em uma escola na periferia, portanto, longe de sua casa. Uma primeira questão posta nessa representação é a ideia de que uma moça “de família” não deve sair só à noite, horário de suas aulas, muito menos para se dirigir a um bairro pobre, o que é visto como um elemento a mais na lista de objeções do pai ao trabalho da jovem e razão de um embate de ideias entre ambos. É importante ressaltar que nos anos 1950/1960 mulheres trabalhavam fora do ambiente doméstico, contudo, o mais comum é que elas pertencessem às camadas sociais menos favorecidas e a grupos não brancos. Uma mulher de classe privilegiada, designada para uma escola periférica no turno da noite, portanto, é um argumento que parece pouco crível, mas que produz o efeito dramático desejado. Embora deveriam ser igualmente condenáveis, é fato que os crimes cometidos contra pessoas pertencentes às elites socioeconômicas costumam causar mais impacto nas sociedades na quais ocorrem do que aqueles impetrados contra pessoas pobres, sobretudo se pertencentes a grupos sociais não brancos.

As características psicológicas e comportamentais da personagem Paulina são propositalmente realçadas através do contraste com a outra com qual ela será confundida. A personagem principal reafirma a todo o instante que é católica e que crê em Deus. Além do mais, suas virtudes de jovem estudiosa, recatada, que se mantém virgem aguardando o casamento e não gosta/não sabe dançar *rock ‘n’ roll* são ressaltadas ao longo da narrativa. Embora vá às festas acompanhada somente do namorado e tome bebida alcoólica – concessões que possivelmente fazem parte de seu privilégio de classe –, enquadra-se bem no estereótipo de “moça de família” (PINSKY, 2016a). Por outro lado, a moça com a qual seus agressores a

confundem, embora se pareça fisicamente com ela – jovem, branca, cabelos loiros –, vive próximo da escola onde Paulina trabalha, portanto num bairro periférico. É apresentada ao público espectador como uma mulher que troca de roupa com as cortinas das janelas abertas, sai desacompanhada à noite e anda por espaços não reconhecidos na época como “dignos” da presença de uma mulher, como o bar onde vai comprar cigarros, espaço frequentado somente por homens que bebem, fumam e jogam no local. Tal representação é suficiente para que o público a identifique com uma mulher de má reputação, ainda que sua atitude mais contundente, como uma suposta profissional do sexo, seja sorrir na rua para um dos membros da patota que desistiu de participar do estupro coletivo e fugiu para a pracinha do bairro.

Essa caracterização das personagens é necessária para explicitar um dos argumentos que venho defendendo nesta tese. As circunstâncias do estupro são as seguintes: a patota elege como potencial vítima a suposta prostituta³⁰⁷. Conhecendo a rotina da mulher e sabendo o exato momento em que ela sai de casa, eles se escondem em local por onde ela certamente passaria e a aguardam. A área, pouco iluminada, e a coincidência entre o horário em que ela normalmente sai para trabalhar e o que Paulina saiu da escola no dia que assumiu suas funções como professora, fez com que esta última fosse violentada no lugar da outra.

A questão dramática explorada no filme é justamente o fato da vítima ser uma mulher “honesta”, de acordo com padrões da época, os quais permanecem até os dias de hoje com poucas alterações, não só no senso comum como também no jargão jurídico. Honesto vem do Latim *honestus*, “honrado, respeitado”, de *honos*, “honra, dignidade, reputação”. Nesse período, mais que nos dias atuais, é um conceito cujos significados são generificados, ou seja, há uma noção para mulheres e outra para homens. De acordo com o dicionário *Caldas Aulete*, o adjetivo “honesto” significa:

- 1) Que procede de acordo com as normas (legais, morais etc.) aceitas na sociedade (homem honesto). [Antôn.: desonesto]
- 2) Que tem ou demonstra honradez, nobreza de caráter (atitude honesta); DIGNO; PROBO
- 3) Que satisfaz, que é adequado, correto: Aquele restaurante serve uma refeição honesta.
- 4) Casto, pudico (moça honesta)³⁰⁸.

³⁰⁷ A personagem não é identificada no filme. Não está totalmente claro se esta mulher realmente trabalha como profissional do sexo. Mas insinua-se, sobretudo a partir de seu hábito de sair de casa à noite, desacompanhada. Nos créditos de uma das mais importantes bases de dados, o IMDb, é identificada somente como prostituta, identificação que utilizo ao longo deste trabalho.

³⁰⁸ A descrição, com os respectivos exemplos, corresponde exatamente ao que consta do dicionário na sua versão *online*, inclusive os sinônimos que estão em letras maiúsculas.

Enquanto os dois primeiros significados estão claramente identificados com o masculino, ainda que possam, obviamente, englobar as mulheres, os sentidos do quarto tópico se relacionam diretamente com o feminino, posto que castidade, pudor, recato, não são percebidas como qualidades em homens, pelo contrário. E os exemplos apresentados pelo próprio dicionário para o primeiro e o último caso não são meramente “casuais”. De fato, são esses os sentidos reconhecidos socialmente para homens e mulheres, respectivamente, ainda que sempre haja espaço para flexibilizar o caráter honesto de um homem, diferente do que acontece com uma mulher.

Esse fato sustenta o argumento da película. É através das características da personagem vítima – a qual, além de jovem e rica, é religiosa, noiva virgem e professora – que os realizadores procuram usar o ato brutal da violência sexual para despertar sentimentos de empatia na audiência. E jogar com o equívoco cometido pelos agressores é um recurso narrativo que tem outro apelo: causar consternação e chamar a atenção para o fato de que ninguém, ao final, está livre de sofrer uma agressão dessa natureza. A estrutura melodramática contribui para que a história caminhe na direção da redenção da personagem central, ao mesmo tempo que soluciona o tema da gravidez decorrente do estupro, sem que ela, uma mulher católica numa sociedade conservadora, recorra espontaneamente à prática do aborto. A situação de desespero que a leva a correr desatinada em direção à linha do trem – gesto que pode ser interpretado como uma possível tentativa de suicídio –, e ser salva quando a *patota* a empurra e ela cai rolando por uma ribanceira, reveste de outra aura a natureza do aborto.

Figura 36: Gangue observando a prostituta



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4

Fonte: La patota (TINAYRE, 1960)

Na sequência de frames acima (figura 36) é possível ver, nos três primeiros quadros, a gangue reunida em um edifício em construção, num andar mais ou menos equivalente ao do apartamento observado, na rua em frente. No primeiro frame vemos, em plano traseiro e desde a perspectiva da patota, a janela através da qual o grupo observa a mulher que pretendem atacar. Nos dois frames seguintes, já em plano frontal, os homens disputam entre si o binóculo através do qual podem ver melhor a futura vítima. Um deles parece menos integrado ao grupo e menos malicioso, quase ingênuo. Ele pega o binóculo que é passado de mão em mão, mas não consegue ver nada. Trata-se de Benegas que, não tendo coragem de confrontar os demais, age em cumplicidade (CONNELL, 2015). Logo, outro rapaz que se considera mais esperto toma o instrumento e ajusta o foco.

No apartamento do outro lado da rua, pode-se ver, através do binóculo, uma mulher jovem, branca, parecida com Paulina, vestindo-se para sair. As cortinas estão abertas, a luz acessa e o grupo a observa com grande agitação. O quarto, muito iluminado, contrasta com os demais cômodos do edifício, os quais estão todos escuros, indicando que pode ser tarde da noite. Quando ela termina e pega sua bolsa para descer à rua, seus pretensos agressores também descem correndo as escadas da construção e escondem-se próximos à passagem que serve de atalho para a estação do trem ou de metrô, um lugar com pouca iluminação. No último frame (figura 36), já no andar térreo, vemos a patota escondida no interior da construção, junto aos tapumes que o cercam, aguardando a passagem da mulher para tomá-la de assalto.

A mulher escolhida pela gangue para ser violentada não era Paulina, mas a jovem observada por eles através do binóculo. “Sempre se arruma a esta hora, depois passa por aqui e vai ao centro”, diz um deles, demonstrando que a observava constantemente e conhecia seus hábitos. Por sua rotina e de acordo com as representações da época do que se considerava uma mulher respeitável, deduzem que não se trata de uma delas. Concluem que faz programas, no entanto, não lhes interessa pagar pelo sexo³⁰⁹, mas consegui-lo por intermédio da violência. Para os padrões sociais vigentes naquela época, mesmo numa metrópole como Buenos Aires, uma mulher considerada decente não deveria sair de casa, menos ainda se relacionar sexualmente fora do casamento. Aquelas que, por acaso, tivessem um comportamento desviante

³⁰⁹ O fato dessa personagem não ser apresentada com clareza como prostituta talvez tenha relação com a legislação vigente quando da realização da obra. Como observa Simonetto (2018), a prostituição na Argentina passou por várias intervenções por parte do Estado. A Lei 12.331/1936, sobre profilaxia de doenças venéreas, proibia a atividade realizada em locais como prostíbulos, penalizando homens ou mulheres que lucravam com a exploração do trabalho das prostitutas, mas não as impedia de exercer a função por conta própria. A lei passou por flexibilizações e regulamentações nos anos 1940-1950, as quais foram progressivamente revogadas até 1965.

do padrão socialmente validado, poderiam ser confundidas ou consideradas como mulheres de programa ou prostitutas (SIMONETTO, 2018).

Nesta sequência da figura 37, abaixo, temos a representação do que é compreendido como um espaço hostil para uma moça respeitável, sobretudo entre os anos 1950 e 1960: uma rua quase deserta, com pouca luminosidade. Embora seja adjacente à praça onde o carrossel era ponto de diversão de famílias com crianças, é considerado um lugar perigoso. A diretora da escola, ao indicar este caminho a Paulina, sugere-lhe que se vista, para as aulas, “um pouco mais discreta... [porque] os rapazes deste bairro não são, seguramente, como seus amigos pessoais”. A observação da diretora traz duas questões importantes, uma delas já clássica quando o tema é a violência de gênero: a vestimenta da mulher como elemento de atribuição da culpabilidade da vítima, característica da cultura do estupro. Mas traz também, nas entrelinhas, um preconceito de classe, ao sugerir que os rapazes pobres são propensos à prática do delito sexual ao passo que os “bem nascidos” teriam um comportamento distinto.

Figura 37: Gangue atacando Paulina



Frame 5



Frame 6



Frame 7



Frame 8

Fonte: La patota (TINAYRE, 1960)

O filme produz a imagem de uma rua, conforme se pode observar principalmente no primeiro dos frames abaixo, absolutamente sombria e assustadora. Apaga a representação que se tem de um ambiente urbano criando outro, quase rural, despovoado, habitado somente pelas esculturas que se encontram ao lado e dentro do edifício. No plano geral do frame 5, vemos ao fundo e à direita do quadro, a silhueta de Paulina caminhando na direção da câmara, e do lado esquerdo, enfocada em plano médio, vemos a escultura de uma mulher, que remete à arte greco-romana, cujas vestes deixam um dos seios desnudo, uma alusão ao ataque e violação que

Paulina está prestes a sofrer e que a deixará com as roupas rasgadas e o corpo exposto. No frame 6, é possível vê-la mais próxima da construção ao lado da qual irá passar.

Os homens estão organizados e escondidos pelo lado de dentro da construção. Um deles, à esquerda, aguarda atrás da porta para fechá-la assim que a vítima for rendida e trazida para dentro. Os demais, enfileirados do lado direito, aguardam o momento de atacar. Quando a mulher passa, lançam-se sobre ela cobrindo sua cabeça com um saco de tecido, carregam-na para o interior da construção e infligem o estupro coletivo com a participação ativa de cinco deles e passiva de um (frames 7 e 8).

O último da fila de homens que agem na captura da mulher é Benegas, tratado pelos outros como menos capaz, uma masculinidade subalternizada em relação às demais, conforme indicam diversos detalhes e diálogos ao longo da narrativa, alguns dos quais serão comentados mais adiante. Sua participação no estupro é indireta. Quando os três primeiros da fila entram com a mulher que pensam ser a prostituta e a porta é fechada, todos se juntam em torno da vítima, exceto ele, que passa a manter a porta fechada enquanto os outros tentam dominar a moça enquanto ela grita e esperneia tentando se livrar dos agressores. A cena lhe causa arrependimento e ele sai correndo em disparada em direção à praça, constatando, ao ver a mulher escolhida para ser violada, que o grupo estava estuprando outra mulher.

Este filme centra a principal problemática em torno da decisão de Paulina de não imputar penas a seus algozes – o que faz por meio do não reconhecimento facial dos mesmos – e de sua preocupação em recuperá-los socialmente. Quanto ao tema do aborto, somente será tocado no final da narrativa. Forçada a se demitir depois que a diretora fica sabendo que, mesmo católica, a professora está grávida – atentando, portanto, contra a moral como afirma a diretora –, Paulina sai em desespero pela rua e, desatinada, quase é atropelada pelo trem. Salva pela mesma patota que lhe “desgraçou” a vida, segundo suas próprias palavras, termina por sofrer o aborto.

Essa solução é bastante apropriada dentro da estrutura melodramática do filme. Num contexto em que setores conservadores procuravam frear algumas mudanças culturais que começavam a ser postas em marcha no período entre guerras – tendo como fortes aliados grupos tradicionalistas vinculados à Igreja católica –, o aborto era um tema ainda mais contaminado pela moral religiosa. Assim, mesmo a gravidez sendo decorrente de um estupro, portanto, passível de aborto legal em conformidade com o art. 86 do Código Penal vigente à época³¹⁰,

³¹⁰ De acordo com o Código Penal da Nação Argentina, Lei 11.179/1921, art. 86, “O aborto realizado por um médico formado com o consentimento da mulher grávida, não é punível: Inciso 1º Se for feito com a finalidade de evitar um perigo para a vida ou a saúde da mãe e se este perigo não pode ser evitado por outros meios; 2º Se a gravidez é proveniente de uma violação ou de um atentado ao pudor cometido sobre uma mulher idiota ou demente.

Paulina se vê envolta em um grande dilema quando descobre, meses depois da violação, que está grávida e sequer é de seu namorado, de quem segue se guardando.

A violação coletiva, além da finalidade anunciada no prólogo do filme, conforme apontei anteriormente, tem a função de sublimar as características da professora protagonista – uma jovem religiosa, recatada e idealista –, por meio de sua recusa em denunciar seus alunos violadores, o que liquidaria de vez a possibilidade de um futuro melhor para os jovens. Mas funciona também como um elemento de redenção dos agressores. Nas cenas finais, depois de saberem que Paulina está bem, Mario, o principal responsável pelo ataque, admite: “Que lição a professora nos deu. E não vamos esquecer nunca” (tradução minha)³¹¹.

5.1.3 *Bonitinha, mas ordinária* (1963)

Em chave muito diferente do anterior, o filme brasileiro – cujo título completo é *Otto Lara Resende ou... Bonitinha mas ordinária* (1963) –, aborda a violência contra mulheres em um contexto de decadência moral das elites cariocas. A obra conta com roteiro escrito por Jorge Dória e direção de J. P. de Carvalho (que também assina com o pseudônimo de Billy Davis). Esta versão, como as duas posteriores (1981, 2013)³¹², é uma adaptação da peça teatral homônima do controverso dramaturgo Nelson Rodrigues (2012), a qual foi escrita e encenada pela primeira vez em 1962.

Bonitinha, mas ordinária – forma reduzida como ficaram conhecidas todas as versões da obra original³¹³ – ainda estava em cartaz quando a primeira versão do filme estreou. Sua repercussão no teatro, portanto, também contribuiu para o sucesso no cinema. O texto conta com inúmeras montagens teatrais até os dias atuais. Por esta particularidade e por se tratar de um autor que utiliza a tragédia como gênero literário, convém trazer aqui algumas informações sobre este dramaturgo.

Neste caso, o consentimento de seu representante legal deverá ser requerido para o aborto”. Disponível em <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-11179-16546/texto>. Acesso em: 06 jan. 2021.

³¹¹ “Qué flor de lección nos dio la maestra. Y no la vamos a olvidar en la vida”.

³¹² Já nos estertores do período da *Pornochanchada* – mas contando ainda com a simpatia e boa aceitação do público desse gênero, o qual mesclava erotismo, violência e pornografia – foi lançada a segunda versão de *Bonitinha, mas ordinária* ou *Otto Lara Resende* (Braz Chediak, 1981) com inversão da ordem do título e subtítulo. O papel de Maria Cecília foi interpretado por Lucélia Santos, atriz já bastante conhecida do público brasileiro e internacional por seu protagonismo na telenovela *Escrava Isaura*. Por intermédio da cena de curra, questão central nessa obra de Rodrigues, a atriz tornou-se a mais famosa das intérpretes de *Bonitinha* dentre as três versões. Contudo, esse *remake* não será objeto de análise.

³¹³ De acordo com o biógrafo de Nelson Rodrigues, “O nome de Otto Lara Resende também foi eliminado, como que por encanto, do título. Mas não da história e nem dos diálogos”. No entanto, nos créditos do filme, assim como nas bases de dados da Filmoteca e IMDb, consta o nome do jornalista no título, como a peça que o originou. Ver CASTRO (1992, p. 339).

Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um autor brasileiro ao qual ninguém que teve acesso a alguma de suas inúmeras obras, fica indiferente. Jornalista e escritor, sua produção inclui diversas peças teatrais, romances, contos e crônicas. Suas obras receberam mais de trinta adaptações audiovisuais, entre telenovelas, séries, minisséries e filmes, com destaque para estes últimos, somando cerca de vinte e cinco obras cinematográficas, as quais causaram sempre reações fortes e diversas no público e na crítica. É considerado o precursor do teatro moderno no Brasil, um dos mais importantes dramaturgos brasileiros. Introduziu elementos da tragédia grega em suas percepções e “leituras” da sociedade carioca na qual cresceu e morreu³¹⁴, dando origem ao que se chamou de “tragédia carioca”. Sua literatura tem como característica mais marcante o realismo trágico, no qual se destacam elementos de forte denúncia da degeneração moral da sociedade de sua época, sempre carregados de erotismo e sexualidade.

“Gênio ou louco? Tarado ou santo? Reacionário ou revolucionário? Nenhum outro escritor brasileiro foi tão polêmico em seu tempo”. Essas questões, na contracapa de sua biografia escrita por Ruy Castro (1992), sintetizam um leque muito amplo de opiniões a seu respeito. Uma das marcas da obra rodrigueana é a complexidade psicológica de seus personagens. E por mais absurdos que possam parecer alguns deles, segundo o próprio Rodrigues, foram inspirados na realidade vivida por ele, ainda que este, certamente, tenha hiperbolizado e dramatizado as características das pessoas. Há que se considerar, também, que se trata de um olhar de um homem assumidamente machista, numa época em que o machismo era norma³¹⁵.

Bonitinha, mas ordinária (1963) conta a história de Edgar (Jece Valadão), um funcionário pobre da empresa do rico Dr. Werneck (Fregolente), cuja filha Maria Cecília (Lia Rossi), uma jovem de 17 anos descrita como bonita e inocente, fora vítima de um estupro coletivo, em circunstâncias obscuras que vão se revelando ao longo da narrativa. Por intermédio do genro Peixoto (André Villon), Werneck procura alguém para reparar o “acidente de tipo especial” sofrido pela filha e se dispõe a pagar por isso. Edgar é o escolhido. Entretanto, ele precisa escolher entre deixar de ser pobre à custa de muita humilhação ou manter a dignidade e permanecer na situação de penúria.

³¹⁴ O autor nasceu em Recife mas mudou-se para o Rio de Janeiro próximo de completar quatro anos, vivendo nessa cidade até sua morte. Sobre a vida de Nelson Rodrigues, ver Castro (1992).

³¹⁵ Na biografia desse autor, Ruy Castro comenta que, ao responder a uma enquête acerca da “mulher ideal” na revista *Manchete*, Rodrigues teria respondido que a qualidade mais apreciada por ele era a “ignorância” e o defeito que mais condenava era “qualquer veleidade intelectual”. Quanto à pergunta se acreditava na diferença intelectual entre os sexos, teria respondido: “A mulher nunca precisa de inteligência” (CASTRO, 1992, p. 294).

O contexto da obra é de um país que atravessava a tensão política dos anos que antecederam ao Golpe de 1964. A pauta anticorrupção – a qual também foi levantada no Brasil, em anos recentes, como uma grande novidade nas manifestações que culminaram no Golpe de 2016 –, foi mobilizada nesse período para proporcionar a eleição de Jânio Quadros, candidato que escolheu a vassoura como símbolo da campanha para, segundo ele, varrer a sujeira do país. Jânio acabou renunciando ao mandato presidencial antes de completar oito meses, assumindo o vice João Goulart, o “comunista”. O Rio de Janeiro, cidade que recém havia deixado de ser a capital do país, é o cenário para essa história de Nelson Rodrigues, autor que parecia enxergar nos habitantes dessa cidade as sujeiras que não podiam ser expurgadas com vassouras. O autor explora, em tom de sarcasmo, aspectos éticos e morais das camadas mais altas da sociedade carioca da época.

Ao ecoar diversas vezes a sentença “O mineiro só é solidário no câncer”, frase supostamente atribuída a Otto Lara Resende³¹⁶, o qual consta da primeira parte do título, o filme enfatiza a noção de que o mundo é cruel, que a solidariedade não existe e cada um deve agir como lhe convier para alcançar seus objetivos. Se necessário, matando, como Raskólnikov³¹⁷. Aliás, é assim que Peixoto lhe chama algumas vezes. Isto significa que as violências são cometidas ou, ao menos, são justificadas na narrativa por essa máxima. A frase, portanto, explica o dilema moral desse personagem: se ele cede à oferta do patrão e se vende, então, “a frase do Otto terá vencido”, como ele afirma ao se debater com essa dúvida ao longo da narrativa.

As violências ocorrem sob diversas formas no filme: como parte das fantasias de uma adolescente burguesa; como forma de diversão para um homem rico, cuja satisfação é comprovar que o dinheiro pode comprar tudo; como abuso de poder na estrutura de uma empresa; ou por mera vileza, porque, afinal, pelo que se depreende a partir das abordagens de Rodrigues, a solidariedade com o próximo é um bem escasso numa cidade onde cada um

³¹⁶ Em suas memórias, Nelson Rodrigues relata o momento, em meio a uma viagem, quando escutou a frase inspiradora do título. “Não sei se ele a improvisou, ou se foi uma inspiração fulminante e abençoada. Só sei que, de repente, Otto vira-se para mim e diz: — ‘O mineiro só é solidário no câncer’. Não direi que ele pôs mais sociologia numa frase do que Euclides nas seiscentas páginas de *Os sertões*. Mas aquilo se cravou em mim para sempre. Ainda comentei, gravemente: ‘Bonito’. Quando entramos no Rio, eu tinha na cabeça o título de minha nova peça: — *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*”. (RODRIGUES, 1993, posição 266).

³¹⁷ A frase, atribuída na peça original ao jornalista Otto Resende, contemporâneo de Nelson Rodrigues, é repetida à exaustão principalmente por Edgar, sobretudo nas circunstâncias em que atitudes ou decisões que envolvem ética e moral precisam ser tomadas. De acordo com o biógrafo Ruy Castro (1992, p. 327), a frase funciona no texto como “uma outra maneira de dizer, como Dostoiévski, que, se Deus não existe, tudo é permitido, ninguém precisa ter escrúpulos, moral, sentimentos, nada”.

aprendeu que pode usar seu poder, seja ele micro ou macro, para levar vantagem sobre outros ou, de forma mais específica, sobre *outras*.

O próprio título da obra merece atenção. Em sua versão completa – *Otto Lara Resende ou... Bonitinha, mas ordinária* –, estão expostas duas “teses”: 1) que, para se dar bem na vida, é preciso não ter escrúpulos, tese contemplada na frase vocalizada por Edgar e atribuída a esse suposto autor; e 2) que a jovem Maria Cecília, embora bonita e “bem nascida”, apresenta um comportamento considerado impróprio para uma jovem de sua camada social ao fantasiar a ideia de ser vítima de uma violência que ela, com seu privilégio de classe e cor, só esteve exposta por meio do relato da empregada da casa. O título salienta, portanto, o que é considerado um defeito moral, uma vez que ordinária, entre outras coisas, quer dizer vulgar.

Mas, se o filme é um desfile de personagens amorais ou mesmo imorais, então, por que salientar tal aspecto nela, que sequer é a personagem principal, já que a história gira em torno do dilema vivido por Edgar? Em outras palavras, embora prevaleça no filme a primeira tese – posto que, ao longo de toda a narrativa, é enfatizada a dúvida que assola Edgar –, triunfa a parte do título na qual o sexismo e o machismo são evidentes. E essa perspectiva é importante na leitura do filme.

Assim, mesmo que o título faça referência exclusivamente à personagem Maria Cecília (Lia Rossi), a menina rica para quem o pai deseja “comprar” um marido, a história gira basicamente em torno de três núcleos familiares: o dela, o de Edgar (Jece Valadão) e o de Ritinha (Odete Lara). Os dois últimos são pobres, vizinhos e trabalhadores que compartilham as mesmas dificuldades, pelo menos se analisado somente a partir do fator classe social³¹⁸.

Quando se procura fazer uma abordagem interseccional, se por um lado o fato de Ritinha ser branca/loira lhe adiciona algum capital simbólico (BOURDIEU, 2013) na economia afetiva³¹⁹, despertando o interesse sexual mas também sentimental de Edgar (o vizinho pobre), por outro, ser mulher lhe coloca numa posição de total desvantagem se comparada inclusive com ele. Ambos enfrentam situações de assédio. Entretanto, enquanto Edgar, como trabalhador comum, é assediado moralmente ao receber uma proposta de casamento que pode transformá-lo num homem rico –, ainda que o preço seja a humilhação pela futura esposa e o patrão –, Ritinha tem seu passado marcado pelo assédio moral e sexual. Fora obrigada, quando mais jovem, a escolher entre ceder à volúpia do presidente da comissão de inquérito – aberto contra sua mãe, indevidamente acusada de roubo na empresa onde trabalhava –, ou correr o risco de

³¹⁸ Uma das dificuldades ressaltadas na narrativa é a escassez de água no condomínio onde Ritinha e Edgar vivem.

³¹⁹ Numa sociedade de origem escravocrata, as mulheres brancas têm vantagem sobre as não brancas em diversos âmbitos, inclusive nas relações afetivas. Para uma visão mais ampla sobre o tema, ver Pacheco (2008).

vê-la ir para a prisão. Mais que perder a virgindade, o que ainda era considerado um bem precioso na década de 1960, ela perdia a esperança de uma vida “normal”, representada pela possibilidade de um casamento, conseqüentemente, da constituição de uma família, um lar e a conquista de respeito social. Em vez disso, complementa seu salário de professora prostituindo-se secretamente para sustentar as irmãs e a mãe, que passara a sofrer de insanidade mental depois do inquérito.

Mas Edgar também leva vantagem sobre ela em outros âmbitos, mesmo sendo um homem pobre e pardo. Na relação de gênero que procura estabelecer com Ritinha é ele quem detém maior poder, ao menos no plano simbólico, e o impõe de forma infame. Desconhecendo a condição dela, Edgar a convence a pegar carona³²⁰ com ele para o trabalho, desvia a rota e tenta violentá-la. A ameaça de saltar de seu *Jeep* em movimento não o sensibiliza e a violação só não se concretiza integralmente porque é interrompido por um desconhecido que salta do mato, assustando-os.

Para os padrões comportamentais da época (PINSKY, 2016a), Edgar está apenas exercendo sua masculinidade ao procurar investir de maneira inescrupulosa sobre Ritinha, forçando um contato sexual desejado por ele mas evitado pela moça. Ela, por outro lado, necessita precaver-se até mesmo de ser vista pegando carona com ele, fato que pode ser socialmente interpretado em seu desfavor, seja simplesmente como uma mácula em sua reputação, seja como forma de justificação para uma possível violência.

Os personagens rodrigueanos que ganharam vida nas duas versões fílmicas aqui analisados estão longe do que se pode chamar de simples, sem profundidade ou mesmo que apresentem características maniqueístas. Assim, Edgar, que num primeiro momento tenta violar Ritinha, cuja idade e classe social é compatível com a sua, mantém distanciamento e age com respeito e deferência em relação a Maria Cecília – que é rica e bem mais jovem que ele –, mesmo depois de aceitar a proposta de casamento feita pelo pai dela.

Outras violações ocorrem com as irmãs de Ritinha na festa orgiástica dada por Werneck. Mas é a violência sofrida por Maria Cecília a mais destacada na história de *Bonitinha, mas ordinária*. Motivo da tentativa de “reparação” por parte do pai, o estupro coletivo da moça vai sendo narrado a partir de diferentes versões, de modo que o público só fica sabendo o que de fato aconteceu ao final, quando Peixoto decide revelar para Edgar os traços da personalidade da jovem. A curra teria sido fantasiada e solicitada por ela, após ler no jornal da empregada da casa uma notícia de violência envolvendo uma jovem negra num bairro carioca. Na percepção

³²⁰ Em espanhol, a expressão corresponde a “hacer autostop”, “hacer dedo”, “pedir un aventón”.

de Peixoto, cunhado de Maria Cecília e apaixonado por ela, a forma dela se relacionar é, no mínimo, peculiar. Por isso, mesmo depois de tanto empenho em convencer Edgar a aceitar o casamento, conta-lhe sua versão para dissuadi-lo.

O desfecho da história ocorre depois que Maria Cecília, encontrando-se sozinha em sua casa, sente medo e chama Edgar para lhe fazer companhia. A jovem entra na sala de estar, ambiente decorado com quadros e esculturas que remetem ao culto da religião Umbanda³²¹ e olha o espaço a seu redor, movimento acompanhado pela câmera. Senta no sofá e fixa o olhar na imagem do Preto Velho³²², um dos quadros da sala (frames 1 e 2). O *zoom* da câmera no referido quadro e no rosto de Maria Cecília com a alternância entre os dois planos (frames 3 e 4), assim como as versões antecipadas sobre o ataque da jovem pelos homens negros, são os recursos utilizados por J. P. Carvalho para ressaltar o impacto que a imagem do homem preto causa na jovem. Ela corre para o quarto e telefona para Edgar. Quando os dois estão juntos, chama-o pelo apelido de Cadelão despertando a desconfiança do noivo.

Figura 38: A decoração da sala de estar dispara os medos de Maria Cecília



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4

Fonte: Bonitinha, mas ordinária (CARVALHO, 1963)

Peixoto, que até então havia se empenhado em convencer Edgar a se casar, resolve evitar o casamento contando o que ele diz ser “a verdade” sobre Maria Cecília. Ele seria o próprio

³²¹ A umbanda é considerada a única religião genuinamente brasileira. Mistura elementos do candomblé, espiritismo e de representações de divindades indígenas.

³²² O Preto Velho na Umbanda representa o espírito dos antepassados africanos escravizados que morreram velhos. Simboliza amor, humildade e generosidade. Em uma cena do filme *Bonitinha, mas ordinária*, depois da orgia em que as irmãs de Ritinha foram violadas, Werneck volta para casa e se ajoelha aos pés da esposa em frente a algumas dessas imagens e implora que ela repita o que sempre diz: “Você é um homem bom, Werneck”, frase que faz sentido somente no contexto de uma obra que questiona a falsa moral de seus personagens.

Cadelão. Como estava apaixonado por ela, deixou-se manipular e, a pedido dela, contratou os homens que a estupraram para satisfazer suas fantasias. “Só sabe amar assim. A única coisa que a prende a mim é o meu apelido de Cadelão”. Edgar vai embora e decide procurar Ritinha – finalmente decide o dilema de sua vida. Peixoto se deixa seduzir mais uma vez por Maria Cecília e em seguida comete assassinato, ambas situações abordadas por meio do recurso da elipse. No entanto, esse feminicídio, que funciona como desfecho da narrativa, passa quase despercebido na trama do filme, assim como a tentativa de estupro de Ritinha por Edgar, sobretudo porque ele se “redime” propondo casamento a ela.

A obra, que alcançou grande sucesso de público em seu momento, com dois milhões de espectadores³²³, aborda diversas formas de violência de gênero, em diferentes classes sociais, com ênfase no caráter perverso que pode assumir em qualquer camada social. Essa primeira versão de *Bonitinha*, representou um desafio para a audiência, a qual não estava acostumada com uma *mise-èn-scene* como a que o filme apresenta. É importante recordar que o primeiro nu frontal havia sido mostrado pelo cinema no ano anterior, em *Os cafajestes*, causando grande escândalo e reação de diversos setores da sociedade da época³²⁴.

5.2 Representações das violências sexuais nas versões do século XXI

5.2.1 *La Patota* (2015)

Dirigido por Santiago Mitre, com roteiro escrito por Mariano Llinás, o *remake*³²⁵ de *La patota* foi realizado pela Argentina, em coprodução com Brasil e França. Agraciado com diversos prêmios em alguns dos principais festivais internacionais, o filme foi lançado no Brasil em 2016, com o nome da personagem principal, *Paulina*, a professora que sofre ataque de uma patota (gangue) formada por aproximadamente cinco rapazes. *La patota* foi muito bem recebido pela crítica. Quanto ao público, pode-se afirmar que não ficou indiferente³²⁶.

³²³ Ver <http://especiais.ne10.uol.com.br/nelson/timeline/timeline.html>. Acesso em 19 jan. 2021.

³²⁴ Ver “Os Cafajestes, de Ruy Guerra”, matéria de Luiz Alberto Rocha Melo, da Revista *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/oscafajestes.htm>. Acesso em 12 set. 2022.

³²⁵ Mitre afirma que não gosta da expressão *remake*. Prefere “adaptação”, por considerar sua obra uma recriação baseada na obra anterior, cujo roteiro foi escrito por Eduardo Borrás. Em suas palavras, “mais do que refilmar, a história foi recriada. Prefiro o conceito de adaptação, mais usado quando a origem está na literatura – Paulina é ‘baseado em’ outra obra, como se costuma dizer”. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/filme-argentino-paulina-discute-estupro-e-etica-da-justica>. Acesso em: 20 jan. 2020.

³²⁶ O filme teve um público de 145.000 espectadores, o que a colocou em décimo lugar entre as estreias de 2015 na Argentina.

Paulina (Dolores Fonzi) é uma jovem advogada, branca, pertencente às camadas altas da sociedade argentina, cujo futuro tem todos os ingredientes para ser promissor, como afirma seu pai. Recém formada e cursando um doutorado, é filha do importante juiz Fernando Vidal (Oscar Martínez), fato que pode lhe abrir muitas portas no sistema Judiciário, setor em que desfruta de bastante prestígio.

Figura 39: Paulina e sua amiga



Fonte: La patota (MITRE, 2015). Imagem IMDb

No entanto, ela decide abandonar tudo em Buenos Aires para ingressar em um projeto de difusão de direitos na Província de Missões, região nordeste do país, onde seu pai vive e atua, com a função de dar aula de formação política a jovens pobres em uma escola rural no interior da província. Todas essas informações são fornecidas à audiência por meio de um longo e elogiado plano-sequência inicial, no qual pai e filha realizam um diálogo acalorado acerca da decisão tomada por ela. Ele tenta convencê-la de que está cometendo um grande equívoco, como se fosse uma colegial romântica. Por outro lado, ela o acusa de atitudes conservadoras – a despeito de ser um progressista –, por não compreender seu desejo de trabalhar com algo que “faça a diferença”, e de ser classista e elitista, por achar que ela merece uma posição mais destacada, dando a entender que uma jovem do local não poderia ocupar um cargo importante.

Essa discussão fornece todos os elementos que o público necessita para entender a natureza do conflito que irá se estabelecer ao longo da narrativa. Paulina procura se afirmar diante da figura onipotente do pai, confrontando-o nos mais diversos aspectos. Nessa sequência inicial, a personagem é caracterizada como uma feminista interseccional, cujas atitudes – como

a decisão de participar do projeto apenas como uma “professorinha rural”, apesar de seu “nível”, ressaltado pelo pai –, transformam o discurso em prática.

A turma com a qual Paulina começa a trabalhar é formada por jovens de ambos os sexos, entre 17 e 20 anos, aproximadamente, alguns/mas dos/as quais de ascendência guarani. Desde o princípio, a turma reage com alguma indiferença aos “nobres” objetivos da professora. Poucas semanas depois de iniciar seu trabalho, ao retornar da casa da amiga em uma motocicleta, Paulina é atacada e estuprada por um grupo de rapazes. Como na versão original, a violação ocorre à noite, nas imediações de uma construção abandonada, dessa vez no ambiente rural, na estrada que conduz à escola do lugarejo. A escuridão e o pavor causado pelo ataque coletivo, além do fato dos agressores cobrirem sua cabeça, dificultam a identificação deles, mesmo assim, ela desconfia que foram alguns dos seus alunos. No decorrer da narrativa sabemos que os violadores a confundiram com a ex-namorada de um deles. O estupro da professora, portanto, ocorreu com a vítima equivocada.

A questão fundamental nesta versão de *La Patota* gira em torno das decisões tomadas por Paulina depois do estupro. Ao se certificar da identidade de seus agressores, ela encara um novo conflito com o pai e o namorado, contrariando o que se espera de uma vítima de violência sexual. Mesmo engravidando, Paulina se recusa a realizar o aborto legal e a denunciar seus violadores. A proposta do filme é, por um lado, provocar um debate sobre justiça numa perspectiva interseccional (CRENSHAW, 2002; LUGONES, 2014; AKOTIRENE, 2019) e, por outro, problematizar os limites (se é que há) dos discursos acerca da autonomia sobre o próprio corpo, historicamente reivindicada pelos grupos feministas.

Figura 40: Ciro e seus amigos em um ponto estratégico de observação da estrada



Fonte: La Patota (MITRE, 2015). Imagem IMDb

Embora o filme de Santiago Mitre, de 2015, seja uma adaptação, não um remake, como ele fez questão de ressaltar, e cada conjunto de realizadores tenha licença poética para fazer escolhas de como abordá-los, o fazem dentre de um campo de possibilidades que seja mais ou menos plausível para o período de seus lançamentos. Afirmo isso apesar de toda a reação que a versão dirigida por Mitre provocou no público no que se refere à decisão de Paulina de levar adiante a gravidez fruto do estupro e, mais que isso, de assegurar que abortaria se o estupro tivesse sido praticado por seu namorado. Ou seja, a decisão deste diretor de lançar uma tese tão desconfortável para o público, mesmo no século XXI, tem cabida/espço/possibilidade na medida em que os debates em torno do tema do aborto se tornaram de grande relevância no país, estimulados pela onda feminista que se fortaleceu no contexto de uma década marcada pela entrada em cena de novas tecnologias de comunicação e divulgação, as redes sociais, as quais possibilitaram a maior integração na luta e na resistência das mulheres, sobretudo as mais jovens.

De acordo com o Código Penal de 1921, com texto ordenado (T.O. 1984 atualizado) pela Lei 11.179, o aborto era considerado crime passível de prisão, exceto nos casos de estupro ou risco de vida para a mãe, previstos no art. 86³²⁷. A luta pelo direito à interrupção voluntária da gravidez na Argentina remonta ao último quarto do século passado e foi encampada mais uma vez no início deste, por intermédio da “Campanha Nacional pelo Direito ao Aborto Legal, Seguro e Gratuito”, ganhando ainda mais força depois de 2015, quando o movimento *Ni Una Menos* denunciou e deu maior visibilidade à luta contra a violência machista no país, solicitando políticas públicas e mudanças na legislação sobre o aborto. Desde então, a chamada “Maré Verde”, em alusão à cor dos lenços e outros signos usados pelas mulheres e demais pessoas que reivindicavam a legalização dessa prática, ocupou as ruas de grandes cidades argentinas em diversas ocasiões pressionando as instâncias legislativas. Na gestão Mauricio Macri o tema voltou a ser pautado e foi levado à votação em 2018. Embora tenha sido aprovado na Câmara, foi rejeitado no Senado³²⁸. Seu sucessor a partir de 2020, Alberto Fernández, assumiu o compromisso de levar novamente o projeto a votação e, dessa vez, depois de forte pressão de milhares de mulheres, o Senado aprovou, no início de 2021, a legalização do aborto até a 14ª semana de gestação.

³²⁷ Em 2012 foi publicada uma Resolução do MS aprovando um guia de procedimento para atendimento a pacientes com necessidade de recorrer às práticas de aborto previstas no referido artigo.

³²⁸ Ver, entre outras matérias, CENTENERA, Mar; MOLINA, Federico Rivas. “El Senado de Argentina dice ‘no’ al aborto y deja al país con una ley de 1921”. Disponível em https://elpais.com/internacional/2018/08/08/argentina/1533714679_728325.html. Acesso em: 21 jan. 2021.

Dessa forma, o filme dirigido por Mitre, cujas filmagens ocorreram no final de 2014, pouco antes da eclosão dos movimentos de rua de 2015, ano em que foi lançado, coincidiu com o momento de efervescência dos protestos feministas, com as demandas por debates e mudanças na legislação. Como as obras cinematográficas, à semelhança de tantas outras, são produtos culturais em sintonia com as questões e problemas do seu tempo, a proposta do diretor de fomentar a polêmica no momento em que o tema central do filme estava na ordem do dia foi também uma atitude que, intencionalmente ou não, se reverteu em forte *marketing* comercial.

Nesta versão, a relação pai-filha é muito mais intensa. A rígida hierarquia dos anos 1960 foi rompida e os dois discutem em pé de igualdade a decisão de Paulina de abandonar o doutorado iniciado na capital do país para colocar em prática o ideal de um “Direito a serviço do povo”, através de oficinas dirigidas a jovens pobres no interior da província de Missões³²⁹. No famoso plano sequência inicial de quase nove minutos, Paulina (Dolores Fronzi) trava batalha argumentativa com seu pai, o juiz Vidal (Oscar Martínez), na qual diferentes visões de mundo são afrontadas.

Embora o foco da narrativa esteja na questão da não realização do aborto fruto do estupro e da ideia de justiça/punição dos culpados, para efeito da discussão proposta nesta tese, procuro lançar luz, de forma enfática, no aspecto da violência praticada contra a professora Paulina, confundida com outra mulher que seria a vítima escolhida pela gangue. Essa questão é relevante, especialmente porque, na versão de 1960, a professora é confundida com uma prostituta. Nesta adaptação, a mulher que escapa da violência é uma moça da localidade.

Conforme venho defendendo, a violência sexual nas representações filmicas usadas como fontes desta pesquisa ocorre principalmente contra mulheres em situação de prostituição ou contra aquelas que, no imaginário masculino, equivalem a putas. Vivi (Andrea Quattrocchi), uma jovem mãe solo, cujo filho é fruto de abuso do tio materno, acaba de terminar uma relação com Ciro (Cristian Salguero), um dos violadores. Para essa finalização, alega incompatibilidade entre os dois: ela gosta de sair e se divertir, dançar, passar bons momentos, coisas das quais ele não gosta. Além do mais, recorda que não é o tipo de garota que ele diz gostar. Ciro insiste em saber se ela está saindo com outro, fato que Vivi termina confirmando. Com seus brios feridos, Ciro, que é um homem retraído, procura dar vazão a seus dissabores.

Em pesquisa realizada sobre as formas de subjetivação das masculinidades traídas no nordeste brasileiro, Araújo (2016) defende que as mudanças sociais decorrentes das lutas feministas são responsáveis, em grande medida, pelas mudanças experimentadas por esses

³²⁹ Localizada na região nordeste da Argentina, a província de Missões conta com 1,2% da população que se autorreconhecem indígenas ou descendentes.

homens, consequentemente pela forma como ressignificam suas masculinidades. Contudo, ressalta que tais práticas ainda são impregnadas de atitudes machistas, muitas das quais consistem em utilizar discursos misóginos e falocêntricos como forma de depreciar tanto as mulheres acusadas de traição como os homens traídos que relevam a traição e continuam o relacionamento com essas companheiras. A forma como Ciro reage à traição de Vivi mostra o processo ainda incipiente de subjetivação no caminho de ressignificar sua masculinidade.

Figura 41: Vivi em um encontro sexual, observada pela *patota*



Fonte: La Patota (MITRE, 2015). Imagem IMCDB.com

Inicialmente, ele entra em conflito com seus amigos, sobretudo depois de ver o brasileiro com quem Vivi diz estar se relacionando e ser instado por eles a agredi-lo. Depois, é mais uma vez incitado a reagir quando esse grupo o atrai para ver a ex-namorada praticando sexo dentro de um carro, numa estrada (figura 41). Se sua atitude, no primeiro caso, foi ameaçar de agressão seus próprios amigos – todos mais jovens que ele – em vez agir contra seu “rival”, por outro lado, não teve dúvidas quanto a reuni-los para atacar coletivamente e violentar a ex-namorada, a qual representa, ao menos no imaginário dos agressores, a versão atualizada da prostituta de meados do século passado.

Em ambas as versões, as mulheres que seriam fustigadas com as agressões sexuais são aquelas cujos comportamentos não são aceitos pelos machos do entorno social. Dessa forma, as professoras são vítimas por acaso. Inclusive porque, no imaginário construído ao longo de séculos, as professoras são seres assexuais. Os alvos das violências seriam as mulheres cujas formas de exercer a sexualidade eles desaprovam.

5.2.2 *Bonitinha, mas ordinária* (2013)

Segundo *remake* baseado nessa obra do dramaturgo Nelson Rodrigues, o filme tem roteiro e direção de Moacyr Góes. A história também está ambientada na cidade do Rio de Janeiro. Embora procure atualizar para o contexto e período da produção, *Bonitinha, mas ordinária* procura ser fiel a muitos aspectos do texto original. Diferente da versão atual de *La Patota* que, como observa o diretor, é uma releitura da obra lançada em 1960, o filme brasileiro conserva o discurso e o perfil das/os personagens muito semelhante ao texto da peça escrita em 1962, consequentemente, de sua primeira adaptação cinematográfica, o que torna a obra atual um tanto anacrônica.

As filmagens foram realizadas entre 2007 e 2008, portanto, pouco depois da aprovação da lei 11.340/2006. O Brasil retomava o clima de estabilidade política depois das turbulências atravessadas pelo país após o bombardeio de denúncias de corrupção que buscavam desestabilizar o primeiro governo progressista no período pós-abertura democrática³³⁰. No que se refere às questões sociais, as discussões sobre violência de gênero, inclusive as de caráter sexual, ainda estavam sob os holofotes – sobretudo pelas repercussões causadas pela lei Maria da Penha –, tanto que em 2009 foi aprovada a lei 12.015 alterando o Código Penal e transformando em hediondos os crimes sexuais contra menores de 18 anos, antes tratados como “corrupção de menores”. O lançamento da obra, no entanto, só ocorre em 2013³³¹, pouco depois do centenário de nascimento do autor da peça teatral na qual se baseia o roteiro.

O fio narrativo desta versão de *Bonitinha, mas ordinária* também se desenrola a partir do estupro da adolescente Maria Cecília (Letícia Colin), em circunstâncias nebulosas, as quais vão sendo aclaradas na medida em que a trama se desenvolve. Os desdobramentos dessa violência, que, no contexto da discussão aqui apresentada, pode ser caracterizada como comunitária, conectam-se a diversas outras, inclusive de caráter íntimo/afetivo. Exceto pelo local em que ocorre a violência sexual – um baile *funk* em uma favela carioca – e pelo conflito instaurado em Edgar (João Miguel) por meio da proposta de casar-se por dinheiro ou por amor, os demais dilemas morais soam um tanto anacrônicos nessa versão mais recente do filme.

³³⁰ A partir de 2005, uma série de denúncias procuravam vincular o governo do então presidente Lula a supostos esquemas de desvio de dinheiro público para compra de apoio político, fato que ficou conhecido como “Mensalão”.

³³¹ O filme enfrentou alguns problemas após as filmagens, dentre eles a captação de recursos financeiros e questões legais, sendo lançado somente em 2013. Ver RUSSO, F. “Cine PE: Após cinco anos de espera, Bonitinha, mas Ordinária chega aos cinemas”. *Adorocinema*. Disponível em:

<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-103092/>. Acesso em: 20 set. 2022.

Como na narrativa de 1963, o empresário Werneck (Gracindo Júnior) se propõe a “comprar” um marido para a filha, uma jovem em torno dos 17 anos, depois que ela foi violentada por três homens no baile *funk*. O estupro, longe de ser encarado como um crime, ainda é tratado por Werneck como um “acidente, assim como um atropelamento, uma trombada”³³². Ele diz preferir dar à filha uma viagem a Nova York ou a Miami, mas que sua mãe insiste no casamento. Como na primeira versão, cabe à mulher o papel de conservadora ou, talvez fosse mais apropriado dizer, de reacionária. Sua atitude é de recato e ela trata de defender a pureza e o caráter virginal da filha a todo momento. Contudo, na era dos “modelos flexíveis”, conforme Pinsky (2016b), a perda ou não da virgindade já não constituía uma preocupação central. Tampouco o casamento arranjado, enquanto reparação, parece crível.

Figura 42: Edgar e Maria Cecília: reação diante da acusação de Peixoto



Fonte: *Bonitinha, mas ordinária* (GÓES, 2013)

Seu genro Peixoto (Leon Goes), também casado por interesse, é a pessoa encarregada de conversar com o outro candidato a genro. Edgar é funcionário subalterno da empresa, o qual irá se debater moralmente ao longo da narrativa entre duas opções: de um lado, a pobreza e o amor de Ritinha (Leandra Leal), uma moça trabalhadora e, aparentemente, “cheia de virtudes morais”; do outro, o casamento com Maria Cecília, proposta que vem acompanhada da promessa de dinheiro fácil, mas também de muita humilhação por parte do futuro sogro Werneck, “para que ele saiba o seu lugar na relação”, conforme ressalta o empresário.

³³² Texto do personagem Werneck ao explicar a Edgar a condição da filha.

Uma das características principais das obras de Nelson Rodrigues é a exploração da ideia de falsa moral burguesa. Assim, além do drama de Edgar, entre corromper-se ou manter-se íntegro diante da oferta do patrão – questão moral que está relacionada com aspectos da vida econômica do rapaz, portanto, no âmbito público –, a audiência vai tomando conhecimento da vida dupla de Ritinha, que, embora também tenha relação com o econômico, já que ela necessita de mais dinheiro, o tema da moralidade aqui aparece vinculado com sua intimidade e sexualidade (âmbito privado) e também o discurso da família sobre a inocência de Maria Cecília vai se revelando falso³³³, ao mesmo tempo que vai sendo descortinado o envolvimento emocional tumultuado de Peixoto com ela.

Peixoto, além de ser cunhado de Maria Cecília, é uma espécie de tutor da adolescente. Na sua versão do estupro, é a ele que ela recorre para viabilizar a realização do que, pelo que se depreende da história contada por ele, é uma fantasia sexual da jovem. A reação de Bonitinha, diante da acusação de Peixoto, não deixa dúvidas no público espectador de que a versão dele é a verdadeira (figura 42). Mas talvez independesse dessa reação, porque a audiência foi treinada, especialmente no contexto de uma cultura do estupro, para acreditar sempre na palavra masculina em detrimento da vítima. Depois de revelar o segredo que impediria o casamento de Edgar, e sabendo-se sem nenhuma chance de ter sua paixão correspondida, Peixoto não domina seus demônios interiores e mata Maria Cecília afogando-a na piscina de sua casa. Embora diga que nenhum dos dois merece viver, diferente da primeira versão, ele permanece vivo depois de cometer o feminicídio.

Em ambas as versões de *Bonitinha, mas ordinária*, o estupro coletivo e o posterior feminicídio de Maria Cecília, assim como a violação de Ritinha por parte do chefe de sua mãe, além da tentativa por parte de Edgar, e as agressões sexuais sofridas pelas irmãs dela nas orgias de Werneck são violências de gênero cujas representações se distinguem das abordagens nos demais filmes devido às características autorais de Nelson Rodrigues. A violação de Maria Cecília é apresentada no prólogo do filme e é repetida em *flashback* na versão dela mesma e na de Peixoto. Há nessa obra, portanto, uma saturação representacional das violências, não só no aspecto quantitativo como no “qualitativo”, ou seja, na *mise-en-scène* das mesmas. Entretanto, longe de inviabilizar o uso dessa fonte filmica, considero importantes as representações trazidas por ela porque possivelmente fazem parte de um imaginário compartilhado por uma quantidade grande de pessoas, ao menos se tomarmos como parâmetro o número de espectadores/as nas versões anteriores da obra.

³³³ Aqui não se trata de um julgamento moral sobre a personagem, mas de descrevê-la da maneira como é representada.

5.2.3 Mudanças nos remakes, à luz dos movimentos feministas das últimas décadas

Lançada no calor das discussões sobre a legalização do aborto no país, a adaptação de *La patota* (2015) tem, conforme expressa o próprio diretor, a proposta de gerar incômodo no espectador, retirá-lo de seu lugar de conforto e provocar o debate, o pensamento divergente³³⁴. Pelo que se percebe a partir do volume e divergências da crítica especializada e de alguns comentários do público registrados em sites de crítica e nas plataformas que o exibem, o filme provocou isso e muito mais: gerou bastante indignação em parte do público.

Talvez o ponto mais controverso de *La Patota* (2015) seja a decisão da protagonista de levar adiante uma gravidez fruto de estupro. Tal atitude parece menos compreensível ainda dentro da trama quando ela admite que abortaria se a violação tivesse sido cometida pelo namorado. Diferente da Paulina dos anos 1960, que carregava sobre seus ombros o peso de moral católica característica da época, a desta última versão não é religiosa, portanto sua decisão de não realizar o abortamento obedece a outros imperativos, os quais, embora não sejam explicitados na narrativa, ficam claro que nada têm a ver com religião. O diretor Mitre justifica a decisão da protagonista, a qual soa absurda e foi objeto de duras críticas de espectadoras³³⁵, como recurso para demonstrar que a vítima tem a última palavra sempre³³⁶.

O ano de 2015 marcou o auge das mobilizações contra a violência de gênero pelos movimentos feministas e de mulheres na Argentina, como foi abordado no primeiro capítulo, ampliando os debates e a forma de enxergar as diversas formas de violência. A alusão a essa questão nesta versão, portanto, não é meramente casual. O filme procura ressaltar uma possibilidade que praticamente não era considerada na década de 1960 quando, no máximo, os noivos ou namorados eram acusados de “crimes de sedução”.

A problematização do sistema de justiça também vai além da primeira versão fílmica de Mitre. Primeiro, porque traz o personagem Fernando Vidal, pai de Paulina, como um juiz progressista que entra em conflito com seus princípios quando a vítima é a própria filha. Segundo, porque, mesmo na qualidade de vítima, Paulina também é uma advogada cheia de ideais de justiça, sobretudo para com os grupos sociais economicamente desfavorecidos. Percebendo-se uma pessoa privilegiada, leva às últimas consequências sua decisão de não

³³⁴ Entrevista de Santiago Mitre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vEAE_xjLxio

³³⁵ Embora esta pesquisa não tenha como objetivo analisar os filmes do ponto de vista da recepção – principalmente em virtude da robustez do *corpus* fílmico com o qual me propus a trabalhar –, chama a atenção, ainda que não surpreenda, a contundência das reações do público à narrativa deste filme, tanto as positivas como as negativas.

³³⁶ Entrevista de Santiago Mitre. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vEAE_xjLxio

denunciar seus agressores, ao passo que seu pai está disposto a fazê-lo de qualquer forma, mesmo que isso implique atingir também os não culpados.

Nas palavras da protagonista, “quando há pobres no meio, a justiça não busca a verdade, busca os culpados”. Sua noção de que justiça não deve ser confundida com vingança se reafirma quando é levada a fazer o reconhecimento dos violadores e os vê com marcas de torturas. Diante da cena, procurando ser coerente com seus princípios, ou, talvez, enfrentar mais uma vez a figura paterna – de quem parte a autorização para a ação violenta da polícia –, ela decide não delatar seus agressores, consequentemente, isentá-los de culpa, atitude que provoca forte reação de parte da recepção³³⁷.

Contudo, quero retomar o argumento que sustenta a tese aqui desenvolvida. Em estudo realizado com detentos autores de violência sexual da cidade de Brasília³³⁸, no qual procura encontrar respostas para o que chamou de “estruturas elementares da violência”, Rita Segato (2003, p. 31-33) identifica, a partir dos temas recorrentes nos discursos dos violadores, uma tripla referência desses estupros:

1. Como castigo ou vingança *contra* uma mulher não especificada que saiu de seu lugar, isto é, de sua posição subordinada e ostensivamente tutelada em um sistema de status.
2. Como agressão *ou* afronta *contra* outro homem também não especificado, cujo poder é desafiado e seu patrimônio usurpado mediante a apropriação de um corpo feminino ou em um movimento de restauração de um poder perdido para ele.
3. Como uma demonstração de força e virilidade *perante* uma comunidade de seus semelhantes, com o objetivo de garantir ou preservar um lugar entre eles provando-lhes que têm competência sexual e força física³³⁹ (grifos da autora, tradução minha).

Embora Segato destaque as peculiaridades dessa cidade, penso que tal diagnóstico capta uma forma de comportamento que é comum a muitos homens autores de violência sexual. Esse

³³⁷ Apesar da crítica especializada e das reações da maioria da audiência que se manifestou pelas redes sociais e plataformas digitais serem, em geral, bastante favoráveis ao filme, sobretudo em relação a sua qualidade cinematográfica, esse incômodo pode ser constatado por meio de comentários no YouTube, tais como: “Um filme para deixar o espectador com raiva das decisões tomadas por Paulina. Se o que queriam era despertar ódio, conseguiram”. (R.C.); “Pesimo (*sic*) mensaje que pretende dejar... Mas allá de la marginalidad y vulnerabilidad que muestran en los chicos del pueblo no se tiene porque justificar/perdonar/entender la agresion y ataque sexual...” (J.L.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iwrOi36_XEo. Acesso em: 18 ago. 2022.

³³⁸ O trabalho de Segato foi desenvolvido ao longo de duas décadas na cidade de Brasília. A autora chama a atenção para as especificidades dessa cidade, caracterizada por “sus gigantescas extensiones vacías, el origen migratorio de la mayor parte de su población y la consiguiente ruptura con el régimen de comunidad, sus normas tradicionales reguladoras del estatus dentro del contrato social y la vigilancia activa de su cumplimiento”, aspectos que, segundo ela, têm um papel relevante na incidência desses delitos. (SEGATO, 2003, p. 30).

³³⁹ “1. Como castigo o venganza *contra* una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus. 2. Como agresión *o* afronta *contra* otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino o en un movimiento de restauración de un poder perdido para él. 3. Como una demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física”.

imaginário pode ser percebido tanto em representações filmicas argentinas como nas brasileiras. Chamo a atenção, particularmente, para a primeira delas: a noção de castigo ou vingança contra uma mulher que sai do “seu lugar”, ou seja, quando ela deixa de desempenhar o papel que historicamente lhe foi designado. Essa me parece ser uma importante chave de interpretação de várias das representações de violência de gênero nos filmes aqui abordados. Acerca desse discurso, a autora complementa:

E esse abandono de seu lugar refere-se a mostrar os sinais de uma sociabilidade e uma sexualidade governadas de maneira autônoma ou, simplesmente, a encontrar-se fisicamente distante da proteção ativa de outro homem. O mero deslocamento da mulher para uma posição não destinada a ela na hierarquia do modelo tradicional coloca em questão a posição do homem nessa estrutura, já que o status é sempre um valor em um sistema de relações. Mais ainda, em relações marcadas pelo status, como o gênero, o polo hierárquico se constitui e realiza justamente às custas da subordinação do outro. Como se disséssemos: o poder não existe sem a subordinação, ambos são subprodutos de um mesmo processo, uma mesma estrutura, possibilitada pela usurpação do ser de um pelo outro. Em sentido metafórico, mas às vezes também literal, a violação é um ato canibalesco, no qual o feminino é obrigado a colocar-se no lugar de doador: de força, poder, virilidade. (SEGATO, 2003, p. 31)³⁴⁰.

Entre o alvorecer da década de 1960 e a metade da segunda década do século XXI, embora as personagens vítimas de violência sexual nas duas versões de *La patota* sejam e atuem de modos diferentes, as circunstâncias e “motivações” da violação por parte dos bandos são as mesmas: infligir castigos às mulheres que não agem de acordo com os ditames do patriarcado. Em ambos os filmes, as violências ocorreram com as vítimas equivocadas, ou seja, estavam previstas para outras, e os violadores demonstram grande arrependimento ao constatarem a confusão. Fica implícita, portanto, a ideia de que, para essas masculinidades, algumas mulheres são “mais violáveis” que outras. E esse critério é estabelecido por eles de acordo com o grau de aproximação ou distanciamento de determinados padrões estabelecidos por uma sociedade estruturada em conformidade com a ideologia patriarcal, que conta também, em alguma medida, com a participação ou cumplicidade de outras mulheres, principalmente (mas não exclusivamente) as de maior idade, como sustentáculos dessa estrutura.

³⁴⁰ Y ese abandono de su lugar alude a mostrar los signos de una socialidad y una sexualidad gobernadas de manera autónoma o bien, simplemente, a encontrarse físicamente lejos de la protección activa de otro hombre. El mero desplazamiento de la mujer hacia una posición no destinada a ella en la jerarquía del modelo tradicional pone en entredicho la posición del hombre en esa estructura, ya que el estatus es siempre un valor en un sistema de relaciones. Más aún, en relaciones marcadas por el estatus, como el género, el polo jerárquico se constituye y realiza justamente a expensas de la subordinación del otro. Como si dijéramos: el poder no existe sin la subordinación, ambos son subproductos de un mismo proceso, una misma estructura, posibilitada por la usurpación del ser de uno por el otro. En un sentido metafórico, pero a veces también literal, la violación es un acto canibalístico, en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad. (SEGATO, 2003, p. 31).

Tal imaginário remete, portanto, a uma noção de “papeis de gênero” que ficou cristalizada para uma parcela dos homens cuja forma de exercer a masculinidade permanece a mesma há décadas ou, por que não dizer, há séculos. As transformações sociais ocorridas desde o último quartel do século passado – fruto de diversas lutas, dentre as quais a das feministas e a dos movimentos de mulheres, sobretudo em países herdeiros do pensamento ocidental como Argentina e Brasil –, certamente não foram iguais para todas as mulheres³⁴¹, mas tampouco foram sentidas de maneira positiva por uma parte significativa dos homens. Em decorrência disso, determinados comportamentos sexistas e machistas – os quais, de tão exacerbados, são identificados como masculinidades tóxicas –, permanecem arraigados nessas sociedades.

Uma ideia presente ainda hoje no imaginário de diversas sociedades – corroboradas pela noção de *cultura do estupro* (LIMA, 2017; CAMPOS et. al., 2017; FREITAS; MORAIS, 2019; SOUSA, 2017; CAMPOS, 2016) e por meio dos exemplos mencionados no capítulo 1 – é a de que a vítima tem alguma culpa pela violência sofrida, seja pela roupa que vestia, por ter ingerido alguma bebida alcoólica, por “andar sozinha” (o que significa estar desacompanhada de um homem, porque duas, três ou mais mulheres juntas continuam sendo vistas da mesma forma) ou ainda por andar em lugares considerados inapropriados para o sexo feminino. Isso vale tanto para as latino-americanas³⁴² como para as mulheres de outras latitudes³⁴³. E por estar tão impregnada nas sociedades com fortes resquícios patriarcais, essa noção é, muitas vezes, endossada por outras mulheres. Ao chamar a atenção de Paulina para que se vista “um pouco mais discreta” para as aulas, porque “os rapazes desse bairro não são seguramente como seus amigos pessoais”, a diretora da escola, no filme de Tinayre, em verdade quer dizer “se te acontece alguma coisa por aqui, tu es responsável”, ainda que não chegue a verbalizar. O problema não está na má iluminação das ruas, na falta de segurança pública, ou na cultura machista que “autoriza” homens a violar mulheres; está nelas, por não seguirem à risca as regras de sociedades machistas.

Essa atitude de culpabilizar a vítima, ainda que de forma indireta, permanece na narrativa de Mitre por meio do interrogatório para registro do boletim de ocorrência, quando o funcionário encarregado procura saber detalhes como a roupa que usava, o horário e local por onde transitava, em companhia de quem, se havia ou não ingerido álcool. Buscando demonstrar

³⁴¹ Prova disso é que muitas mulheres, sobretudo as pertencentes às camadas sociais menos favorecidas, ainda desconhecem parte importante dos seus direitos e outras se alinham ideologicamente ao patriarcado na esperança de recolher daí algumas vantagens individuais.

³⁴² A adesão de mulheres de vários países à performance realizada no Chile a partir da canção “un violador en tu camino”, mencionada neste trabalho, revela que este pensamento está presente em muitos outros lugares.

³⁴³ Abdulali (2019) chama a atenção para o fato da sociedade estadunidense, por exemplo, não se diferenciar da indiana nesse aspecto.

que ao menos os homens que se dizem progressistas precisam ter atitudes distintas, é o juiz e pai de Paulina que se mostra indignado com o abuso demonstrado pelo outro representante da lei e a retira do local.

A “confusão” proposta nos dois roteiros, em alguma medida, ratifica a ideia de que qualquer uma está sujeita a ser vitimada, independentemente de sua conduta moral, quer dizer, de seguir ou não as leis e normas estabelecidas em determinada sociedade. Por outro lado, corrobora a ideia de que aquelas mulheres – a Paulina do século passado e a atual –, não eram os alvos primordiais da gangue. Foram violadas porque estavam na “hora e local errados”. De acordo com a concepção sexista e machista dos personagens masculinos nos dois filmes, uma mulher não deve ter autonomia sobre o próprio corpo e, no caso específico do primeiro filme, não pode transitar sozinha por espaços considerados masculinos como a rua e o bar, especialmente à noite. As vítimas seriam a suposta prostituta, na primeira versão, e Vivi, que, devido ao fato de procurar exercer livremente sua sexualidade na versão de 2015, também é considerada como tal pelo bando que a ataca. Tanto na primeira obra como na adaptação, as masculinidades representadas pelas respectivas gangues agem como portadoras de um mandato de violação (SEGATO, 2003) e, com isso, as representações cinematográficas podem funcionar, ao menos no imaginário de espectadores masculinos, como tecnologias de gênero, conforme a perspectiva de Teresa de Lauretis (2019).

A adaptação de um texto, quase cinquenta anos depois, no qual os costumes e valores morais ocupam lugar de destaque, representa um desafio. Na medida em que esses aspectos culturais passaram por mudanças importantes, como foi o caso das transformações proporcionadas pelas lutas feministas na passagem do século, essa dificuldade é ainda maior. Nesse sentido, a defesa de valores como a castidade das mulheres no filme de Moacyr Góes está deslocada da realidade vivida pela sociedade atual³⁴⁴, mesmo considerando que o início da realização dessa obra tenha ocorrido ainda na primeira década do século em curso, portanto, antes do fortalecimento dos movimentos feministas e aumento de seu alcance via redes sociais.

Embora a adaptação de *Bonitinha, mas ordinária* (2013) procure atualizar alguns aspectos da obra original, é possível constatar um grande descompasso em relação à representação dos valores morais sobre a sexualidade feminina nessa versão. Na era dos

³⁴⁴ Refiro-me aqui à maioria da população. Ressalto, no entanto, que alguns segmentos religiosos pregam a abstinência sexual, para ambos os sexos, antes do casamento. É válido registrar, ainda, a existência de projetos de lei e programas de governo propostos por políticos da direita e ultradireita durante o governo Jair Bolsonaro defendendo a abstinência sexual como método para evitar a gravidez precoce. Ver, entre outras matérias, “Por que o sexo é um tabu tão terrível e escandaloso nas igrejas?”, de Simony dos Anjos. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/por-que-o-sexo-e-um-tabu-tao-terrivel-e-escandaloso-nas-igrejas/>. Acesso em: 08 nov. 2022.

modelos flexíveis (PINSKY, 2016b), o tema da virgindade, sobretudo nas camadas sociais mais elevadas, não tem grande relevância, menos ainda a ponto de justificar a busca ou a “compra” de um marido, especialmente se ele é pobre. Portanto, ainda que se considere a peculiaridade do gênero no qual a obra rodrigueana se insere, a narrativa parece fora de lugar nesse aspecto. As violências sexuais, como tais, são minimizadas em seus efeitos principais, ao passo que as consequências secundárias dessas violências – como a perda da virgindade e a impossibilidade de casar – são ressaltadas, corroborando uma visão sexista e machista da sociedade que, em geral, é vista hoje como retrógrada.

Nesse sentido, o drama de Ritinha parece pouco crível. Tendo sido violentada pelo patrão de sua mãe no passado, ela trabalha como professora, como uma espécie de disfarce, “uma máscara” para o que é, de fato, sua maior fonte de renda, a prostituição. Ela justifica a necessidade de recorrer a esse expediente para pagar o valor que sua mãe foi acusada de subtrair da empresa onde trabalhava e, ao mesmo tempo, sustentar as irmãs menores e a mãe, mentalmente perturbada. No entanto, quando elas são levadas pelo namorado de uma delas à orgia na casa de Werneck e também são estupradas, sua maior preocupação continua a mesma: a impossibilidade de casá-las.

Os estupros coletivos na festa de Werneck são representados nesta adaptação como uma excentricidade ou perversão do milionário, não como violências sexuais que devem ser denunciadas e punidas, ainda que Ritinha, em gesto de desespero, ameace dar-lhe um tiro. A representação também é anacrônica porque a virgindade ainda é entendida no contexto da narrativa como um empecilho para o casamento, e porque este é apresentado, em pleno século XXI, como o único destino possível para jovens mulheres. A própria Ritinha se vê, a princípio, impedida de viver um relacionamento com Edgar porque “não é digna” de seu amor, fato que está relacionado com sua vida obscura na prostituição, a qual é decorrente de sua violação no passado.

Entretanto, a questão mais relevante nessa última versão de *Bonitinha* é que, sendo fiel ao texto original, a narrativa ainda é construída no sentido de evidenciar a “culpa” da vítima, especialmente de Maria Cecília, tanto no caso da curra como do feminicídio. A narrativa tem início com a personagem sendo apresentada como vítima e com sua inocência, no sentido amplo da expressão – tanto de não ter culpa como de não ter malícia ou más intenções – sendo ressaltada, sobretudo por seus pais. Aos poucos, esse caráter vai sendo desvelado principalmente por Peixoto, que procura evidenciar o que se poderia caracterizar como certa hereditariedade na má índole da jovem. Quando Edgar já está convencido a aceitar a proposta, Peixoto procura dissuadi-lo, afirmando que “a família está apodrecendo”, o que procura

demonstrar levando-o à festa/orgia promovida por Werneck. Ela própria se trai na linguagem ao dizer para Edgar que um dos estupradores, o “Cadelão”, teria lhe perguntado por telefone se ela gostou de ser “violada”, expressão que desperta desconfiança momentânea em Edgar, por não ser comum a “negões e traficantes” da favela³⁴⁵. Contudo, é na cena final, quando ela finalmente beija o noivo com sensualidade e novamente se trai chamando-o pelo apelido do suposto estuprador, que a revelação ocorre.

Nessa obra, as relações de poder estão claramente atravessadas por questões de classe, gênero e raça, propiciando uma análise interseccional das violências. Maria Cecília e sua irmã Tereza (Giselle Lima), são mulheres brancas e ricas. Nessa condição, elas humilham o noivo e o marido, respectivamente, homens que, embora também possam ser considerados brancos, são de origem humilde. Essa humilhação se baseia no gênero e na condição social. Tereza, esposa de Peixoto, não faz nenhuma questão de esconder o amante, recebendo-o na casa que é “dela”, conforme procura enfatizar durante discussão com o marido, depois que este encontra com aquele na garagem do edifício. Dessa forma, ataca a sua masculinidade sob dois flancos. Quanto a Maria Cecília, ao ser desmascarada pelo cunhado, chama Edgar de ex contínuo, enfatizando a condição que ele prefere não recordar, por representar o degrau mais baixo de um funcionário numa empresa. Por outro lado, a questão racial é representada no filme de maneira mais controversa. O que é mostrado no início da narrativa como um ataque brutal a Maria Cecília por um grupo de homens negros vai se transformando, ao longo da narrativa, em mera fantasia sexual de uma adolescente mimada.

É possível que essa questão esteja relacionada a um imaginário masculino branco, no qual o autor do texto original estava inserido. O Brasil, como o último país a abolir a escravidão nas Américas, tem uma história perpassada pelo racismo, na qual a difusão da noção de “democracia racial”³⁴⁶ não foi capaz de suplantiar os conflitos e preconceitos raciais. Oriundo de uma família tradicional pernambucana, Nelson Rodrigues era um homem atento a seu entorno social. Isso significa que não estava alheio à cultura racista de meados do século passado, contexto no qual escreveu a maior parte de suas obras. Nas palavras do próprio

³⁴⁵ Na versão de 1963 não há associação dos violadores negros com atividades criminosas. Nesta, eles são explicitamente relacionados com traficantes.

³⁴⁶ A defesa da mestiçagem tem seu pioneirismo na publicação do livro *La raza cósmica* (1907), do mexicano José Vasconcelos, no qual o escritor e secretário de educação do México pós-revolucionário idealizou e defendeu a constituição de uma “quinta raça” como destino desejável para os países latino-americanos. Seu pensamento reverberou em outros países, inclusive no Brasil. A noção de “democracia racial” foi difundida na sociedade brasileira a partir da publicação de *Casa grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, obra na qual o sociólogo minimiza os conflitos raciais, a partir de um ponto de vista particular das relações entre senhores e escravos, e preconizava a mestiçagem e a convivência pacífica entre os povos que formaram a sociedade brasileira. Tal ideia, contudo, não passou de um mito.

dramaturgo, “A ‘democracia racial’ que nós fingíamos é a mais clínica, a mais cruel das mistificações” (RODRIGUES, 1993, posição 229).

Refletindo acerca do porquê de ter escrito uma de suas obras teatrais em que o racismo é a questão central, ele afirma:

Quase posso dizer que *Anjo negro* nasceu comigo. Eu não sabia ler, nem escrever e já percebera uma verdade que até hoje escapa a Gilberto Freyre: – não gostamos de negro. Nada mais límpido, nítido, inequívoco, do que o nosso racismo. E como é humilhante a relação entre brancos e negros; e o pior é que os negros não reagem. Vejam bem: – não reagem. (RODRIGUES, 1993, posição 229)³⁴⁷.

Nessa obra, escrita em 1948, a tragédia gira em torno do casal inter-racial Ismael e Virgínia. Ela é descrita como uma mulher branca e linda; ele, um médico “preto, mas muito distinto” (RODRIGUES, 2017, posição 14866-14867). O relacionamento tem início a partir do estupro de Virgínia por Ismael – como gesto de vingança da tia dela –, ato “reparado” um mês depois por meio do casamento³⁴⁸. Ainda pequenos, os filhos do casal são assassinados pela mãe, porque esta não aceita os meninos negros como o pai e ele, mesmo tendo conhecimento dos crimes, nada faz para evitar. O ódio racial de ambos conduz a outras tragédias. Somente o ciúme da filha branca³⁴⁹, tomada por Ismael como amante, faz Virgínia admitir, ao evocar lembranças da própria infância, o misto de atração e repulsa ou de “pavor e deslumbramento” (RODRIGUES, 1993, posição 230) que sente pelo marido: “Eu te quero preto, e se soubesses como te acho belo, assim como os carregadores de piano!... De pés descalços, cantando!” (RODRIGUES, 2017, posição 16600-16601).

O estupro de uma mulher branca por um homem preto, como é o caso da personagem Virgínia em *Anjo negro*, a qual, mesmo depois de anos de matrimônio, sente-se violada todas as noites no leito matrimonial (RODRIGUES, 1993, posição 230), remete ao que Angela Davis (2016) chamou, para as circunstâncias históricas dos Estados Unidos, de “mito do estuprador negro”.

Imediatamente após a Guerra Civil, o espectro ameaçador do estuprador negro ainda não havia aparecido no cenário histórico. Mas os linchamentos, reservados durante a escravidão aos abolicionistas brancos, provavam ser uma arma política valiosa. Antes que os linchamentos pudessem ser consolidados como uma instituição popularmente

³⁴⁷ O próprio Rodrigues relata em suas memórias que, a despeito de seu desejo, a primeira montagem desse texto para teatro não pode ser realizada com um ator negro por restrições do [Theatro] Municipal. Optou-se, então, por um ator branco pintado (RODRIGUES, 1993).

³⁴⁸ Obrigar o violador a se casar com a vítima era a principal forma de redimir a moça “tirada de casa”, expressão usada para fazer referência às mulheres jovens defloradas no interior do Brasil. Essa prática perdurou em certas regiões brasileiras até, pelo menos, início da década de 1980. Sobre essa questão, ver, entre outras referências, Vasconcelos (2020).

³⁴⁹ Ana Maria, a filha de Virgínia com um homem branco, irmão de criação de Ismael, é poupada da morte mas, como o pai biológico, fica cega depois que Ismael coloca ácido em seus olhos para que não possa enxergar sua cor.

aceita, entretanto, a barbaridade e o horror que representavam precisavam ser justificados de maneira convincente. Essas foram as circunstâncias que engendraram o mito do estuprador negro – pois a acusação do estupro acabou por se tornar a mais poderosa entre as várias tentativas de legitimar os linchamentos de pessoas negras (DAVIS, 2016, p. 188-189).

Davis contextualiza o início da legitimação dessa arma política naquele país, no final do século XIX. A alegação do medo de uma “supremacia negra” ou de uma “rebelião negra” não encontrava mais eco do ponto de vista da racionalidade, então era “necessária uma justificativa mais rigorosa, mais forte e mais efetiva para a barbárie do Sul” (DOUGLAS, F. *apud* DAVIS, 2016, p. 190), e este argumento foi a acusação de estupro contra as mulheres brancas.

No Brasil, desde o período da escravização, atribuía-se uma sexualidade irrefreável, quase animalesca à população negra. Essa exacerbação também faz parte de uma “política” de estabelecimento do lugar que os corpos negros devem ocupar na sociedade. Longe de representar a defesa de homens negros que realmente sejam estupradores, ressalto que essa observação encontra acolhida não só nos estudos de Davis (2016) e hooks (2019) para a sociedade estadunidense como nas pesquisas de Segato (2003) para a realidade brasileira. Embora os homens pretos não sejam esmagadora maioria entre os acusados de estupro, o são entre a população encarcerada por esse motivo. Dessa forma, criou-se um imaginário no qual os homens negros são vistos como potenciais estupradores, estereótipo que, indiretamente, atinge as mulheres negras: “Na pior das hipóteses, é uma agressão contra o povo negro como um todo, pois o estuprador mítico implica a prostituta mítica”, conforme observação de Angela Davis (2016, p.194).

Na Argentina, ao menos no período de formação da identidade nacional, houve uma tentativa de transformar os indígenas no estereótipo do bárbaro, conseqüentemente, do agressor de mulheres. Obras literárias escritas na primeira metade do século XIX, as quais interpretavam o contexto da época por meio da dicotomia civilização e barbárie³⁵⁰ inspiraram outras posteriores, inclusive pictóricas, com forte apelo emocional, nas quais os indígenas eram retratados como raptos de mulheres brancas³⁵¹, ardil que buscava construir a justificativa ideológica para as guerras de fronteira contra os povos originários. Contudo, não encontrei na bibliografia pertinente, nem nos dados estatísticos, elementos que dessem sustentação a essa imagem na atualidade.

³⁵⁰ O poema *La cautiva* (1837), de Esteban Echeverría e a biografia *Facundo o civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, são obras fundacionais escritas no contexto das guerras de formação do estado nacional argentino, nas quais brancos e indígenas, cidade e campo – este último associado à figura do *gaucho* –, constituíam antinomias nas quais as primeiras representavam a civilização e as últimas, barbárie.

³⁵¹ Exemplos dessas obras são os quadros *El rapto de la cautiva* (Mauricio Rugendas, 1845), *La cautiva* (Juan Manuel Blanes, 1880), *La vuelta del malón* (Ángel Della Valle, 1892), dentre outras.

Por outro lado, a percepção do homem branco (ou visto com tal) como violador de mulheres indígenas se impôs ao longo dos séculos por meio da prática denominada “chineo”, conforme aborda Rodríguez Flores (2021). Esta prática, disfarçada de costume cultural, como foi denunciada pelo “Movimiento de Mujeres Indígenas por El Buen Vivir” e por algumas feministas, ganhou notoriedade a partir de 2016, com um caso emblemático na província de Salta, norte da Argentina³⁵².

Nesse sentido, a releitura feita por Góes em *Bonitinha, mas ordinária* não só reforça o “mito do estuprador negro” (DAVIS, 2016), presente no texto de Nelson Rodrigues (2012 [1960]) e nas duas adaptações anteriores, como vai além. Optando por não suprimi-lo, talvez pela força do(s) personagem(ns) na obra original³⁵³, o diretor acrescenta a associação dos negros favelados com o tráfico, contribuindo para estigmatizar ainda mais as masculinidades negras. Por outro, *La patota* atualiza as características dos agressores de Paulina, apresentadas inicialmente em termos de classe, acrescentando-lhes contornos raciais. Se na versão de Tinayre os agressores de Paulina são sutilmente apresentados pela diretora da escola como “diferentes dos amigos dela”, na versão atual a diferença de classe adquire contornos claramente raciais. Ao situar sua narrativa numa região periférica da província de Missões, habitada por alguns povos de origem guarani, Mitre converte Ciro e seus amigos na versão atualizada dos bárbaros da fronteira, alegoria complementada pela “caçada” promovida pela polícia a pedido de um homem branco e poderoso, o juiz Vidal, ainda que, no caso específico, os alvos das perseguições policiais não sejam inocentes.

5.3 Expressões das masculinidades agressoras fora de conjugalidade: elementos de comparação entre as filmografias

As cenas descritas neste capítulo e no anterior permitem observar algumas formas de expressão das masculinidades agressoras fora da conjugalidade e compreender o imaginário

³⁵² Juana, uma menina de 12 anos, da etnia *wichi*, foi vítima de estupro coletivo em novembro de 2015. Desta violação resultou uma gravidez cujo feto era anencéfalo, razão pela qual foi realizada a interrupção da gestação na 34ª semana. O caso repercutiu nacionalmente e foi apresentado em foros internacionais. “Juana abrió la caja de pandora del ‘chineo’”, como afirmou advogada feminista Mónica Menini à agência de notícias *Telam*. Este caso também é notório porque constituiu a primeira condenação de um estupro coletivo de uma menina indígena na Argentina. Ver matéria escrita por Paola Soldano: “Mujeres indígenas piden erradicar el ‘chineo’, la violación de niñas considerada ‘costumbre’”, de 08 mar. 2020. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/202003/438825-mujeres-indigenas-buscan-erradicar-el-chineo-la-violacion-de-ninas-considerada-costumbre.html>. Acesso em: 20 nov. 2022.

³⁵³ Isto pode ser constatado por intermédio do jogo de afirmação e negação da condição racial do violador quando a vítima, em meio à violência sexual, grita do fundo da alma “neeeegrooo” e seu algoz, por sua vez, ordena não ser chamado dessa forma.

masculino construído em torno do comportamento feminino na época das respectivas representações. Muitas dessas expressões podem ser adjetivadas como masculinidades tóxicas. O paradigma da masculinidade tóxica implica, como observa o jornalista e ensaísta argentino Sergio Sinay, entre outros autores, uma série de condutas.

Tem que ganhar: ganhar dinheiro, mercados, posições, espaços. Ser homem é ser *ganhador*. A palavra *perdedor* deve ser eliminada do vocabulário viril. O modelo da masculinidade tóxica exige que se demonstre garra de vencedor no esporte, nos negócios, na política, na relação com as mulheres. E que se demonstre logo, e a cada dia, em cada ação. Esta masculinidade tem data de validade diária e deve ser revalidada a cada amanhecer (SINAY, 2006, p. 43, grifos do autor, tradução minha)³⁵⁴.

Embora essa caracterização se aplique melhor a homens pertencentes a camadas sociais mais elevadas, pelas especificidades apresentadas pelo referido autor, ela pode ser sintetizada em uma delas, a competitividade (real ou imaginária), atributo típico da ideologia capitalista. A noção de ganhador ou perdedor, geralmente relacionado a bens materiais e financeiros, também se aplica ao que é considerado uma propriedade por homens que exercem esse tipo de masculinidade: o corpo das mulheres.

Ainda que essa denominação não seja utilizada por muitos autores/as, de maneira geral, essa forma de expressão da masculinidade costuma ser danosa para quem a exerce, para seus pares e, sobretudo, para as mulheres. Ter que se provar homem implica assumir que não se é “naturalmente”. Significa a necessidade de mostrar uma “macheza”, confundida com a noção de hombridade, da qual não se está segura sem demonstrá-la principalmente para o grupo ao qual pertence. Para tanto, recorre-se a diversos estratagemas, conforme observaram tantos autores, como Kimmel (1998; 2016); Welzer-Lang (2001); Albuquerque Jr. (1999; 2007); Vale de Almeida (1996); Ceccarelli (1998); Oliveira (2004); Rial (2011); Araújo (2016); entre outros/as.

Nos filmes abordados no presente capítulo, *Ciro (La Patota, 2015)*, é o que melhor representa esse paradigma. A atitude desse agressor contempla, de certa maneira, os três aspectos observados por Segato (2003) nos discursos de estupradores, em pesquisa mencionada anteriormente. *Ciro* decide vingar-se da ex-namorada Vivi quando descobre que ela está saindo com outro homem. Mas o planejamento de seu ataque também representa um movimento de

³⁵⁴ “Hay que ganar: ganar dinero, mercados, posiciones, espacios. Ser hombre es ser *ganador*. La palabra *perdedor* debe eliminarse del vocabulario viril. El modelo de la masculinidad tóxica exige que se demuestren agallas de ganador en el deporte, en los negocios, en la política, en la relación con las mujeres. Y que se demuestren pronto, y cada día, en cada acción. Esta masculinidad tiene fecha de vencimiento diario y debe revalidarse con cada amanecer”.

restauração do poder perdido para o outro que se “apropriou” do corpo que ele entendia ser seu “patrimônio”. Por fim, como forma de provar poder e virilidade diante do grupo, para que não reste nenhuma dúvida de sua força e potência sexual. Isso fica patente na narrativa por meio de duas sequências distintas: na primeira, o grupo observa de longe Vivi no carro com o brasileiro (figura 41). Um deles filma com o celular enquanto o outro manifesta vontade de estar no lugar do brasileiro. A atitude dos amigos é de zombaria, ao que Ciro reage com agressividade, fazendo-os fugir; a sequência seguinte é a do momento da violência, quando ele força o amigo que desejou sua ex-namorada a estuprá-la. Percebendo que ele não consegue, xinga e empurra o companheiro, completando ele próprio o ato de violência diante dos demais, provando para seus pares sua força física e virilidade.

Em *O silêncio do céu* – filme abordado no capítulo anterior que, embora não seja feito em coprodução com Argentina, conta com o roteiro e o livro no qual se baseia escritos por argentinos/as –, não há elementos narrativos que explicitem as “motivações” do violador Andrés, mas há indícios de que tenham origem parecida, ou seja, a incapacidade do agressor de lidar com o fim do relacionamento. Diana está se reconciliando e é possível que o sentimento de humilhação por ser “trocado por outro homem” – ainda que este seja o marido dela –, tenha aflorado no ex-namorado, no entanto, essa resposta não é oferecida pela narrativa. No imaginário machista, a troca de parceiras é um direito exclusivo dos homens. Nessa perspectiva, a mulher que não mantém um vínculo afetivo-sexual exclusivo, ou que não respeita uma espécie de interregno entre um relacionamento e outro, de modo a distanciar o ex-companheiro da possibilidade de ser visto por outros homens como um corno, é associada a uma puta³⁵⁵. Assim, a dupla violação de Diana ratifica a ideia de pensamento punitivista e vingativo dos estupradores, em consonância com o resultado dos estudos realizados por Segato (2003).

O duplo estupro infligido por Wesley e seu companheiro contra Jéssica também assume aparência de punição e castigo em *Sonhos roubados*. O fato dela trabalhar ocasionalmente como profissional do sexo é interpretado por ele como obrigatoriedade de aceitar qualquer proposta. No momento em que ela se recusa e “sai do seu lugar”, ou seja, da posição de subordinação que ele acredita que lhe cabe, ele decide praticar a violência. As ameaças com revólver e as agressões verbais durante o estupro são indícios claros de que essa violência assume a forma de castigo, uma maneira de restituí-la a um espaço de subordinação na hierarquia de gênero.

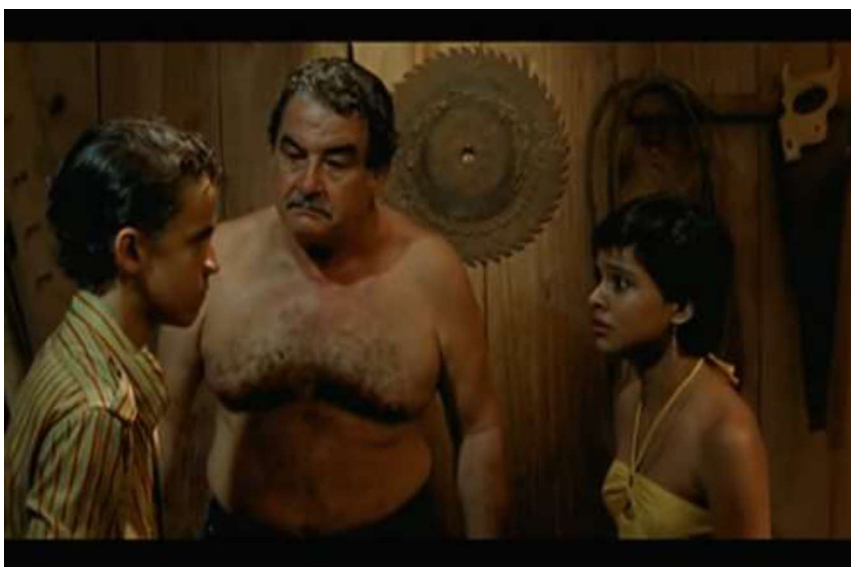
Essa hierarquia de gênero, como assinaléi anteriormente, não se restringe ao sexo feminino. Ela se dá no interior das masculinidades, por intermédio de um processo de

³⁵⁵ Em *Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor*, Araújo (2016) discute, dentre outras questões, a noção de honra masculina associada ao comportamento feminino.

aprendizado do que seria o paradigma hegemônico, no qual os aprendizes são instados a se distanciarem dos modelos de masculinidade considerados subalternos, associados aos homossexuais, como ressaltaram Connell & Messerschmidt (2013), Connell (2015), Kimmel, 1998; 2016; Welzer-Lang, 2001; Koury, 2010, dentre outros/as.

Retomo aqui a cena do fazendeiro Lourenço (Otávio Augusto) com o filho Edgar (Gustavo Pereira), em *Anjos do sol*, para abordar a violência e a heteronormatividade como elementos centrais na construção de um padrão de masculinidade tóxica. Antes de ser levada para o bordel da selva, em *Anjos do sol*, Maria é literalmente comprada por esse fazendeiro em um leilão para desvirginar seu filho, como presente de aniversário. Maria e Edgar são literalmente empurrados para dentro de um quarto improvisado no depósito da fazenda, para que a iniciação do garoto aconteça. A primeira tentativa de interação de Edgar é sugestiva: “Meu pai disse que você é minha”. Maria tenta fugir, os dois jovens adolescentes entram em luta corporal e Lourenço entra no quarto para intervir na situação. Incita Edgar a cometer violência: “Bate que ela te obedece!” E ante a hesitação do filho, dá-lhe um tapa gritando “vai!” De forma quase reflexiva, o filho replica a agressão em Maria.

Figura 43: Edgar, Lourenço e Maria: lição de masculinidade tóxica



Fonte: *Anjos do Sol* (LAGEMANN, 2006)

Como Edgar permanece inerte perante Maria, sem saber o que fazer, Lourenço volta a incitá-lo: “Vai! O quê que é, Edgar, virou maricas agora? Vai!”. Diante da falta de atitude do jovem, o pai se propõe a demonstrar como o filho deve tratar uma mulher. Empurra Maria sobre uma cama e começa a abrir o cinto e o zíper da calça, momento em que, não por acaso, é possível

visualizar um revólver em sua cintura. Nas sequências seguintes, em plano detalhe, o rosto de Maria, com expressão de dor e respiração ofegante, alterna-se ao de Edgar, estupefato, e ao do próprio Lourenço, arremetendo-se contra ela. Logo vemos Maria chorando em posição fetal numa cama e seu violador vestindo-se para sair. A cena em que ela é estuprada por Lourenço na frente do filho, embora não seja explícita, está longe de ser sutil e traz consigo toda uma carga histórica de séculos de violências sexuais cometidas em nome do direito ao exercício da sexualidade masculina.

Levar o filho para fazer a iniciação sexual em um bordel fez parte da cultura de muitos homens brasileiros até décadas recentes, em diferentes classes sociais, e há relatos de que existem remanescentes nos dias atuais. Também na argentina, o psicanalista Juan Carlos Volnovich (2017) observa que, a despeito de todas as facilidades alcançadas após a revolução provocada pela pílula anticoncepcional, garotos jovens, inseguros de seu corpo e sexualidade, recorrem a putas em festinhas programadas por e para meninos, nas quais se iniciam sexualmente. Embora o autor se refira a garotos de classe média, que frequentam seu consultório, pode-se inferir que a prática não foi completamente abandonada. Por trás dessa iniciativa de Lourenço – de comprar uma “puta”³⁵⁶ para iniciar sexualmente o filho – está uma longa tradição, pautada no discurso machista e sexista por meio do qual somente o homem tem direito a exercer livremente a sexualidade e as mulheres que o fazem fora do casamento são putas. Impossibilitados de fazerem a iniciação, porque há interdição para as mulheres ditas “decentes”, resta-lhes o bordel. Isso implica também a consideração de que, a determinada idade, o homem tem que provar-se heterossexual para ser “homem de verdade”. Violência e heteronormatividade compulsória se conjugam num mesmo processo de construção de um modelo de masculinidade tóxica.

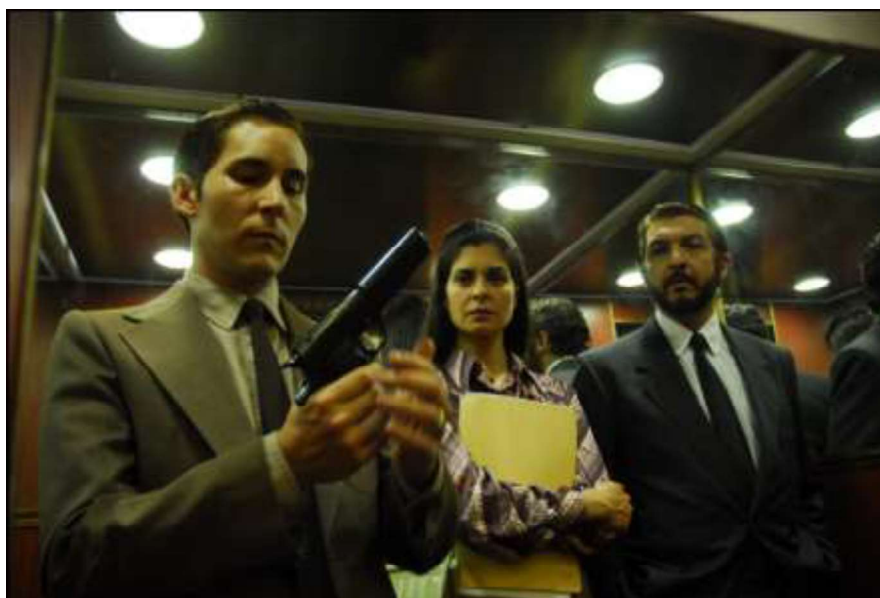
Já o premiado cineasta argentino Campanella utiliza o recurso narrativo da busca e da comprovação de culpabilidade do criminoso, em *El secreto de sus ojos*, para apresentar aspectos relevantes desse personagem, oferecendo um perfil representacional das masculinidades tóxicas por meio do personagem feminicida.

Isidoro é um ex-colega de infância de Liliana Coloto, por quem alimentou uma paixão frustrada durante anos, fato revelado depois do estupro seguido de assassinato da moça. O processo de investigação por meio do qual Irene e Espósito tentam alcançá-lo revela aspectos de sua masculinidade, construída de maneira tóxica e frágil. Alguns deles são ressaltados

³⁵⁶ Importante ressaltar que o fazendeiro considera Maria uma puta e chega a acreditar nisso ao pedir que ela aja com o filho como se fosse uma mulher experiente, mas ele a escolheu justamente por ser virgem, consequentemente, livre de DST. Chamá-la de putinha, portanto, é mais uma forma de agredir e humilhar a menina.

quando Isidoro, intencionalmente provocado por Irene, exhibe para ela sua genitália, expressando claramente seu potencial violador, ou quando ostenta o revólver, o qual representa metaforicamente a extensão de seu órgão sexual, para ameaçar o casal representante da justiça que tenta recapturá-lo, e portanto, torna-se vítima em potencial de sua violência (figura 44). Mas fica demonstrada também quando ele, já sentindo-se um “perdedor” por não ter conquistado o amor de Liliana, torna-se, antes mesmo de assassiná-la, um partícipe dos grupos paramilitares que atuaram na “caça aos comunistas” durante os estertores do governo de “Isabelita” Perón. Nessa função, dá vazão a suas frustrações exercendo a violência também contra outros homens, mas especialmente contra sua antiga paixão.

Figura 44. No elevador, Isidoro exhibe o revólver para intimidar Irene e Espósito



Fonte: El secreto de sus ojos (CAMPANELLA, 2009)

5.3.1 *Feminicídios: a eliminação dos corpos insubmissos, indesejáveis ou inalcançáveis*

Os feminicídios representam a expressão máxima das chamadas masculinidades tóxicas e estão representados em um número significativo dos filmes abordados sobretudo nos capítulos anteriores, mas também neste. Entretanto, chama a atenção o fato de que o tema nem sempre ocupa um lugar relevante no contexto da narrativa. Na maioria dos filmes, os feminicídios são representados de maneira secundária – poder-se-ia dizer que de forma até discreta em algumas situações – e, em um deles, *Tuya*, com certo tom de comicidade.

Em alguns casos, mais que o problema em si, o assassinato de mulheres representa apenas o mote para o desenvolvimento da trama. Nessas situações, o crime enseja a produção

de filmes que, embora possam ser classificados em mais de um gênero, prevalecem o *policial*, o *thriller* e o *suspense*, como são os casos dos filmes argentinos *La plegaria del vidente* (Gonzalo Calzada, 2012) e *Tesis sobre un homicidio* (Hernán Golfrid, 2013), *Zanjas* (Francisco Joaquín Paparella, 2015) e *Contrasangre* (Nacho Garassino, 2015). Embora nessas obras os feminicídios constituam o tema central em torno do qual o enredo se desenvolve, o objetivo dos/as realizadores/as é mais a produção de um produto fílmico que se enquadre num determinado gênero cinematográfico do que a abordagem do problema em si. Essa foi uma das razões de não explorá-los enquanto fontes deste trabalho. Embora *Mate-me, por favor*, também seja classificada como *terror*, possui elementos e se enquadra como drama.

No período do recorte temporal da pesquisa, ao menos quatro obras brasileiras representam casos de mortes de mulheres em razão do gênero. Em três delas, no entanto, por não serem essenciais para o desenvolvimento de cada narrativa, passam como fatos de menor relevância, de maneira a não facilitar a interpretação dos mesmos como feminicídios, como procuro demonstrar a seguir. Dos filmes abordados no capítulo 3, *Dias e noites*, é o único no qual o tema do feminicídio tem alguma importância na trama. Joana ocupa o lugar de esposa que procura seguir o *script* das regras patriarcais. Apesar de estar em situação de violência, tem dificuldade de sair desse ciclo, convencida – tanto pelo marido como pelo próprio pai, de que sofreu alienação parental desde a infância – de que a mulher fora da relação conjugal não tem valor. É para evitar ser comparada com a mãe, considerada uma puta pelo marido, que ela se deixa convencer por ele a voltar para casa, momento em que é assassinada.

A recepção da notícia do assassinato de Joana pela mãe, a acusação que Clô faz ao ex-marido agressor durante o funeral, de ter sido conivente com a violência do genro e ter, ele próprio, contribuído com suas atitudes machistas para o assassinato da filha, além da assunção das responsabilidades sobre a neta, são elementos na narrativa que podem levar a audiência a refletir acerca da tragédia familiar (quase sempre evitável) que significa esse evento. Contudo, este feminicídio perde sua carga de dramaticidade na medida em que é narrado por meio do recurso *fora de campo* e abordado na história apenas como mais um dos eventos dramáticos da vida de Clô que servem (ou serviriam) para ressaltar suas supostas virtudes de “mulher à frente de seu tempo”.

Quanto às representações dos assassinatos de Inês em *Anjos do sol*, Íria em *Estômago* (ambos comentados no capítulo 4) e Maria Cecília em *Bonitinha, mas ordinária*, são apresentadas em outras chaves de leitura. Inês, assim como a personagem anônima de *La mosca em la ceniza*, representa o corpo indócil e indomável, logo, indesejável, no sentido de ser aquele que representa o mal maior e, portanto, “deve” ser eliminado. Desde a passagem pela casa de

Nazaré, a receptora das adolescentes traficadas, até a chegada na Casa Vermelha, no meio da selva, ela apresenta atitudes desafiadoras, contestadoras e demonstra capacidade de influenciar as demais. A decisão de fugir é tomada por ela que, além disso, consegue convencer Maria a ir junto, mesmo sabendo que “ninguém consegue fugir” daquele lugar, como Saraiva deixa claro desde o primeiro dia. Recapturadas, enquanto a reação de Maria é de pavor, ela, por outro lado, enfrenta com altivez a cólera do traficante, sinalizando sua disposição em resistir. O seu assassinato de forma pública e espetaculosa é um recado para as demais, sobretudo para a novata Maria, de que lhes resta pouco mais que a submissão e a morte. Terminada a tragédia, não será lembrada por muito mais que uma ou duas menções ao dia seguinte. É tão somente um corpo insubmisso descartável.

No filme *Estômago*, é significativa a opção que o diretor faz pelo assassinato de uma mulher que se prostitui ao lado de um homem que representa uma masculinidade hegemônica. Teria, por acaso, a intenção de minimizar o impacto de um feminicídio na obra? Pouco provável, ainda que, pelo percurso da narrativa, a audiência pudesse ser induzida a avaliar este fato de pouca relevância. Ao introduzir um elemento inusitado – a retirada de um bife do corpo de Íria, tal como o de uma vaca³⁵⁷, e sua posterior fritura – mesmo que tal cena ocorra num espaço *fora de campo*, provoca a sensibilidade do público e chama a atenção, ainda que por um breve momento, para o caráter machista e misógino do crime. O corpo da prostituta, “objeto” de atração e desejo tanto por parte de Nonato como de Giovanni, é transformado em elemento de disputa entre os dois homens e, no caso de Nonato, de posse. Contudo, na impossibilidade de concretização dessa “posse”, o que, no pensamento machista dele, ocorreria por meio do casamento, transforma-se também em objeto de ódio, portanto, passível de eliminação de maneira vil. O feminicídio de Íria é o recurso por meio do qual se materializa a disputa de poder entre dois machos. Curiosamente, o que representa a masculinidade hegemônica perde, inclusive a vida.

O desejo de posse frustrado também é o motivo que leva Peixoto a assassinar Maria Cecília em *Bonitinha, mas ordinária*. A adolescente se mostra sedutora e, ademais, expressa fantasias sexuais que são compreendidas, no ambiente em que vive, como não compatíveis com uma mulher, menos ainda da sua idade e da camada social à qual pertence. Dela, como de todas as demais mulheres, espera-se o recato, a “pureza d’alma” e outros qualificativos (usados principalmente na primeira versão fílmica) tão anacrônicos que o primeiro deles foi transformado em *meme* quando atribuído à primeira-dama do Brasil, no período posterior ao

³⁵⁷ Não por acaso essa expressão é usada como xingamento, como desqualificador de uma mulher.

golpe de 2016³⁵⁸. O casamento arranjado, forma de enquadrar Maria Cecília no papel que as demais mulheres da família esperam para ela, já que a figura paterna é representada como um “depravado”, não chega a se concretizar. Ela se trai em suas fantasias diante de Edgar, o noivo, e é morta por Peixoto, apelidado de Cadelão, que representa para ela somente a peça de um imaginário jogo erótico.

O caráter da obra de Nelson Rodrigues, sabidamente machista, tem todos os ingredientes que reforçam a cultura do estupro. Antes de assassiná-la afogada na piscina, ele diz para Edgar que ela “é a última das cachorras”. Diante da reação agressiva de Edgar em defesa da noiva, Peixoto expõe sua versão – a qual predomina sobre as demais contadas pela própria Maria Cecília – de que ela pediu para ser currada e conclui seu relato afirmando: “tem só 17 anos e é mais puta que... só sabe amar assim”. Nessas sequências finais, dois aspectos são ressaltados: a já mencionada cultura do estupro, na qual a vítima é culpada da violência sofrida, e a prevalência da versão do agressor sobre a da vítima. Maria Cecília é morta por seu cunhado e também funcionário do pai, obcecado por ela e para quem, por uma razão ou por outra, ela parecia inalcançável, logo, deveria ser eliminada.

Também procurando explorar o universo das fantasias adolescentes, ainda que em chave distinta, Anita Rocha da Silveira escreveu e dirigiu *Mate-me, por favor*, filme classificado em diversos sites especializados como do gênero suspense e terror, pela forma como a narrativa é construída, mas também como um drama. Nesse filme, o tema adquire maior relevância, entretanto, a narrativa não está centrada nos crimes em si. A história se passa na região da Barra da Tijuca, bairro de classe média do Rio de Janeiro, e os diversos assassinatos de mulheres que assombram e, ao mesmo tempo, alimentam os medos e fantasias de adolescentes moradoras dessa área são, claramente, crimes de feminicídio. Mulheres vítimas de assassinatos em série são encontradas nas imediações de um colégio, todas com marcas de violência em partes como rostos e seios, formas identificáveis como crimes de caráter misógino.

O filme explora, por meio da construção de um espaço *fora de campo* extremamente ameaçador, os medos e anseios de adolescentes que se aproximam da vida adulta cercados não só pela violência em si, como impregnados pela superexposição midiática a essas violências. Ademais, expõe a solidão que sentem em meio à inundação de imagens, com poucos momentos de conexão física entre eles e raramente ou nunca com os adultos. Como observa o crítico de cinema Lucas Salgado (2015) “estamos diante de um filme sem adultos. Pais, professores,

³⁵⁸ Refiro-me à matéria da revista Veja, de 18 de abril de 2016, intitulada: “Marcela Temer: bela, recatada e ‘do lar’”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 03 abr. 2022.

policiais... Todos existem neste universo, mas não são destacados. O foco está completamente nos jovens, que passam por um momento de descoberta”³⁵⁹. De qualquer maneira, *Mate-me, por favor* é o primeiro filme sobre essa temática produzido no mesmo ano em que se promulgava a Lei 13.104/2015, a qual qualifica esse tipo de homicídio, incluindo-o no rol dos crimes hediondos.

Mesmo não sendo parte do *corpus* fílmico, dois filmes mencionados acima são dignos de nota por um aspecto em particular: os feminicídios representam pouco mais que “o caso a ser investigado” e servem de argumento para o desenvolvimento das respectivas histórias cujas personagens centrais são homens que lutam entre si para fazerem valer a sua tese ou mesmo a sua força. Trata-se de *La plegaria del vidente*, cuja narrativa gira em torno da resolução de casos de assassinatos em série de trabalhadoras sexuais, é inspirado em fatos reais e se baseou em um livro sobre o caso; e *Tesis sobre un homicidio*, cuja solução de um caso, também supostamente envolvendo o assassinato de uma prostituta, é motivo de disputa de egos entre um famoso professor de direito e seu melhor aluno.

Figura 45: Parte do corpo sem vida de Liliana Colotto, com marcas de violência



Fonte: *El secreto de sus ojos* (CAMPANELLA, 2009)

Algo semelhante ocorre em *El secreto de sus ojos*. Nessa premiada obra³⁶⁰, embora o crime seja inicialmente representado em *flashback*, por meio de cenas dos momentos que antecedem o assassinato e os instantes posteriores, quando Espósito chega ao local e encontra a vítima – imagens que constituem o que seriam as memórias do personagem e suas tentativas

³⁵⁹ Ver “Mate-me Por Favor: Entre a festa e o sofrimento”. Crítica de Lucas Salgado. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-226826/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 01 set. 2022.

³⁶⁰ Essa obra, como foi dito anteriormente, é classificada como um *drama*, além de ser identificada também a outros gêneros, como *thriller/crime*, *romance* e *mistério*.

de plasmá-las em papel –, o foco da narrativa se desloca para a história de amor não vivida: a do próprio autor do romance a ser escrito. As cenas do corpo nu, ensanguentado e sem vida de Liliana Colotto, que recebem um tratamento quase poético, por suas cores e planos detalhes nas mãos e antebraços que remetem a pinturas renascentistas (figura 45), transformam-se em fotografias em branco e preto para instruir o processo de investigação.

Assim, a imagem do crime fica relegada ao passado enquanto a chama da história de amor não vivida entre Espósito, o funcionário da justiça agora aposentado, e Irene, a juíza ainda em atividade, é reacesa após o reencontro dos dois e a reabertura do processo. O eixo da narrativa passa a ser a busca do assassino de Liliana. Nesse percurso, a figura do viúvo da vítima, cuja devoção à esposa é demonstrada por meio da busca solitária e diária pelo assassino, comove e motiva o “casal” a seguir à frente do caso. Assim, o feminicídio deixa de ser o ponto central da narrativa. Para além do romance não concretizado entre Irene e Espósito, são três homens: o violador feminicida, o viúvo apaixonado em busca de justiça e o próprio investigador que passam ao centro da narrativa. São as histórias dos três que confluirão.

Já o feminicídio de Mercedes em *El Bumbún*, embora, a princípio, possa provocar comoção no público – inclusive porque a *puesta en escena* não deixa dúvidas em relação à morte decorrente da violência do marido –, tem seus desdobramentos diluídos ao longo da narrativa de modo a quase desaparecer. Além de uma única referência mais explícita por meio da pergunta que a freira faz a Bumbún sobre como tem conseguido se organizar sozinha (em clara referência ao momento posterior à tragédia), os “ecos” da morte de Mercedes só são percebidos por meio da fuga momentânea do feminicida e da solidão da filha órfã. Não há comentários dos amigos, como os que foram feitos por ocasião da última gravidez da esposa, nem há ronda policial, como ocorre no momento final, quando Bumbún está dando à luz a filha, fruto do estupro. Além de não sofrer qualquer punição pelo feminicídio da mulher, Antonio volta para cometer novo crime, o estupro contra a filha.

A representação do feminicídio de Mercedes se assemelha, em certa medida, ao de Joana, no sentido de que ambas são mulheres que se submeteram quase totalmente à ordem patriarcal. Desde diferentes camadas sociais, essas mulheres vivem suas experiências conjugais em espaços rurais alijados dos poucos recursos institucionais de proteção, os quais, no período da diegese fílmica – década de 1970, aproximadamente –, estão quase sempre localizados nos grandes centros urbanos. Habitam em um “estrato de tempo” (KOSELLECK, 2014) no qual suas possibilidades de resistência são mais restritas. Assim, por um lado Joana é deliberadamente assassinada quando recorre à ajuda da mãe, vista por todos como uma puta, porque essa reaproximação com ela representa para o marido uma ameaça, uma insubmissão.

Por outro, o simples gesto de proteger a filha torna Mercedes uma insubmissa diante de Antonio que exerce uma masculinidade tóxica. “Por que não me obedeces?” é a pergunta que faz enquanto desfere os golpes mortais no corpo de Mercedes. Um corpo já transformado em estorvo por não gerar os filhos homens ansiados por ele, portanto, um corpo desobediente e indesejável, consequentemente, descartável dentro dos parâmetros dessa masculinidade.

Por fim, cabe ressaltar o caráter misógino da representação de alguns desses feminicídios, característica reconhecível pelas marcas deixadas nas vítimas, por meio de cortes, queimaduras ou mesmo da mutilação de partes dos corpos, sobretudo daquelas que afetariam mais drasticamente a estética e a autoestima das mulheres, caso elas sobrevivessem. Esse aspecto é particularmente destacado no filme *Estômago* por meio da cena em que Nonato, mesmo tendo assassinado um homem e uma mulher, decide mutilar apenas ela, extraindo-lhe um bife da nádega. Também em *El secreto de sus ojos*, o corpo de Liliana, além de apresentar hematomas em todas as partes, destaca-se, por meio da câmera em primeiro plano, uma lesão grande no olho esquerdo da jovem. Já em *Bonitinha, mas ordinária*, enquanto na primeira versão Cecília é atingida no rosto por uma garrafa em cacos, Góes opta por um feminicídio sem marcas evidentes de misoginia. Entretanto, os sinais mais claros do ódio às mulheres estão representados principalmente nas obras que abordam feminicídios em série, sobretudo contra prostitutas, como mencionado acima.

Finalizo observando que as obras cinematográficas são polissêmicas e que meu enquadramento foi somente no que se refere às representações das violências de gênero e nas formas de expressão das masculinidades. Por meio da leitura dos filmes, apresentada ao longo desta tese, foi possível observar o destaque que é dado às violências contra mulheres em situação de prostituição ou pouco propensas à submissão e ao controle masculino, o que as aproxima das prostitutas no imaginário de um tipo de masculinidade que ainda é hegemónico nos países representados nos filmes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei a reformulação do projeto que resultou na presente pesquisa³⁶¹, uma das minhas premissas era que, a despeito do cinema latino-americano ter a violência (urbana, política, social) como um dos seus principais temas, a violência de gênero era negligenciada, sobretudo no Brasil, mas também na Argentina. A expectativa de encontrar um número reduzido de filmes tinha relação com a aparente invisibilidade do problema, percepção que se apoiava na dificuldade de listar títulos sobre o tema a partir de palavras-chave. De fato, ao estabelecer como critérios iniciais as representações nas quais as violências de gênero nas relações conjugais assumissem a forma de agressões físicas ou sexuais como elementos centrais na narrativa e limitar o gênero fílmico aos dramas ficcionais, o número encontrado era muito baixo: dois filmes em cada país, sendo que, no caso brasileiro, um deles, a princípio não estava disponível. Considerando o período de treze anos do recorte temporal, esse número era inexpressivo e parecia confirmar a hipótese inicial, a despeito do aumento da visibilidade do problema na última década deste século.

O visionamento de filmes com um olhar mais atento foi apontando para outra direção: as violências fora da conjugalidade estavam presentes em um número relevante de filmes, fosse como tema central ou secundário. Isso implicou na necessidade de ampliar o foco dessas violências para além das relações conjugais e de caráter íntimo-afetivo. Ao expandir os critérios e incluir as violências comunitárias e as formas de abordagem tangenciais, houve um aumento considerável do número de fontes fílmicas, que está longe de ser desprezível. Embora no caso brasileiro o número de obras com abordagem central ou secundária, tanto em termos relativos como absolutos, seja menor que no argentino, especialmente no que se refere às violências conjugais, não se pode afirmar que existe uma invisibilização dessas violências nas referidas filmografias. De fato, o número total de obras selecionadas se revelou muito maior do que era previsto.

É certo que poderia ter optado por tratar somente das obras que têm a violência de gênero como tema central, como havia sido projetado inicialmente. Essa opção, no entanto, teria inviabilizado alcançar boa parte dos objetivos propostos e possivelmente me conduzido a afirmar uma hipótese que não se mostrou verdadeira. O fato de não constituir o tema central da

³⁶¹ O projeto inicial tinha como objeto as representações de masculinidades em ambas as cinematografias, sem foco específico. Entretanto, o número de casos de feminicídios e outras formas de violências de gênero expostos em diversas mídias chamou-me a atenção para essa forma de expressão das masculinidades, resultando na reformulação do mesmo.

narrativa não significa invisibilidade dessas violências. A percepção inicial, portanto, não se confirmou em sua totalidade.

Por outro lado, a ampliação do *corpus* filmico terminou por se constituir num problema de ordem metodológica, mas também teórica. Um número elevado de filmes com características tão diversas exigiu um grande esforço no sentido de organizá-las, de maneira que pudessem ser melhor exploradas, e sistematizá-las de forma que a leitura destas pudesse ser apresentada com sentido e coerência. Ademais, a diversidade das abordagens exigiu um volume maior de leituras sobre temas mais específicos tratados nos filmes, a fim de melhor compreender as representações. Nesse sentido, reconheço que determinados aspectos da pesquisa foram mais aprofundados no que se refere à filmografia brasileira que a da Argentina, devido a fatores que me impediram de fazer uma estância investigativa nesse país³⁶².

Analisar uma série de filmes implica em perdas e ganhos. Perde-se na profundidade das análises, uma vez que é impossível esquadrinhar cena por cena de cada filme, ou considerar de forma individualizada os aspectos relevantes envolvidos na produção (tais como orçamento, público alvo, investimento em publicidade, etc.), mas ganha-se em termos de perspectiva, sobretudo quando se busca, de alguma forma, captar aspectos da cultura e imaginário de uma época. Um número grande de filmes, diversos em vários aspectos – como da estética e da produção³⁶³; do tempo da diegese filmica; do gênero das pessoas envolvidas nos trabalhos de roteiro, direção, produção; da região de realização dos filmes; do nível de profissionalismo dos atores e atrizes envolvidos/as –, proporciona uma grande heterogeneidade de pontos de vista, que permite uma leitura mais complexa, consequentemente, mais difícil de realizar. Espero ter encontrado um meio termo.

O recorte temporal de um pouco mais de uma década permitiu perceber, de maneira mais clara, algumas mudanças ao longo do período. Uma delas foi o relativo crescimento do número de obras a partir de 2006, no Brasil, e de 2009, na Argentina, como é possível perceber por meio do ano de produção dos filmes listados na tabela 01, que consta da Introdução. Durante esse período, milhares de casos de violência de gênero ocuparam espaço nos noticiários, conforme levantamento realizado pelo portal G1³⁶⁴. É perceptível, também,

³⁶² Registro aqui as dificuldades impostas pela direção da CAPES na gestão do então Presidente Jair Bolsonaro e pelo advento da pandemia do Coronavírus (COVID-19).

³⁶³ O *corpus* filmico é composto por obras que vão desde as produções mais simples, de caráter independente (nas quais uma única pessoa atua na direção, roteiro e produção), até grandes produções, como é o caso de *O segredo dos seus olhos*.

³⁶⁴ Ver “G1 reúne mais de 4 mil notícias de violência contra a mulher em 10 anos”. Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/08/g1-reune-mais-de-4-mil-noticias-de-violencia-contra-mulher-em-10-anos.html>. Acesso em 08 ago. 2021.

principalmente na Argentina, o acréscimo ainda maior dessas produções a partir da segunda década do século XXI. O fato da maioria dessas produções terem sido realizadas após ou ainda no calor das discussões das duas mais importantes leis de proteção às mulheres nos respectivos países demonstra, de certa forma, uma maior preocupação social que o tema da violência de gênero passou a representar a partir de meados da primeira década do século em curso.

Tais preocupações, que implicaram na adoção de diversas medidas – dentre as quais, as leis de proteção são as mais visíveis –, decorreram, em parte, das sugestões (e até mesmo das imposições) feitas pelos organismos internacionais sobre diversos países. Mas é possível inferir, ou mesmo afirmar com algum grau de segurança, que a acolhida dessas sugestões teve maior efetividade porque coincidiu com o momento histórico em que, sobretudo no Brasil, a sequência de governos de caráter progressista (2003-2016) buscou adotar outras medidas que, ao menos no médio e longo prazo, poderiam resultar numa significativa redução dos índices de violência de gênero³⁶⁵. Muitas políticas sociais formatadas e implementadas nesse período, passaram a ser desmontadas desde o Golpe de 2016, alcançando seu ponto mais crítico durante o governo Bolsonaro que, dentre outras decisões de impacto, reduziu o orçamento para o combate à violência de gênero em mais de 90%, conforme matérias veiculadas em diversos jornais³⁶⁶.

Nota-se, então, uma tendência de aumento no número de produções cinematográficas (filmes e séries) que refletem acerca dos problemas de violência de gênero ou discutem o caráter tóxico de determinadas masculinidades nos últimos cinco anos³⁶⁷, momento que correspondeu, no Brasil, à transição do período democrático-progressista para o posterior, que pode ser caracterizado como antidemocrático e ultraconservador. Esse período (2017-2022) pode servir de recorte temporal para pesquisas futuras.

Mesmo recordando que o cinema não é espelho da realidade, a confrontação dos dados estatísticos das violências de gênero com a leitura apreendida das fontes filmicas revela alguns descompassos importantes. Brasil e Argentina apresentam altos índices de violência de gênero no âmbito doméstico e familiar, particularmente nas relações conjugais. Entretanto, especialmente no caso brasileiro, as representações negligenciam essa forma de violência em favor das não conjugais. A ênfase nas violências fora da conjugalidade – ainda que,

³⁶⁵ Além da criação de um Ministério específico para as mulheres, foram tomadas medidas importantes para prevenir a violência e melhorar a qualidade dos dados obtidos por meio de distintas instituições, como foi abordado anteriormente. Mas, provavelmente, a medida mais significativa foi a atribuição de titularidade às mulheres em programas sociais como *Bolsa Família* e *Minha casa, minha vida*, que possibilitou maior autonomia financeira a mulheres pobres em todo o país.

³⁶⁶ As estimativas variam de acordo com o meio de comunicação, mas estão todas acima desse percentual.

³⁶⁷ Esse aumento pode ser constatado por meio de uma busca simples na Internet.

majoritariamente, de caráter íntimo-afetivo –, na forma de agressões sexuais, foi um dos achados da pesquisa que mais me surpreenderam num primeiro momento.

Isso pode ser atribuído a alguns fatores, entre eles o gênero ficcional dos filmes pesquisados – o qual não tem compromisso em expressar a realidade social tal como ela se apresenta –, e a necessidade das obras parecerem mais atrativas para o público, aspecto que pode ser observado no excesso de representação de agressões sexuais em relação a outros tipos de violências. Com algumas exceções, filmes que abordam violências sexuais que não são centrais na trama, o fazem de maneira que as mesmas passem quase despercebidas enquanto violências, ao menos para uma parte do público masculino forjado no período do *pornochanchada*. A perspectiva histórica da abordagem das violências permite verificar como a percepção sobre determinados comportamentos agressivos dos homens vão se modificando com o passar do tempo e como isso se reflete na própria visão acerca de alguns filmes. Cito como exemplo as cenas com Ritinha e Edgar nas primeiras versões de *Bonitinha, mas ordinária*, nas quais as tentativas de estupro desse personagem não eram vistas como violências, pelo contrário, eram percebidas como cenas eróticas, distinto do que ocorre na atualidade, ao menos por parte do público feminino.

Também havia a expectativa, ao iniciar a pesquisa, de um número maior de diretoras que “denunciassem” as violências de gênero, aspecto que se revelou frustrante especialmente em relação ao Brasil. De onze filmes, somente dois são dirigidos por mulheres, ou seja, apenas 18,18% ao passo que entre os argentinos essa distância é um pouco menor: são cinco diretoras³⁶⁸ entre os dezessete, portanto, 29,41%. O número mais expressivo de diretoras e roteiristas na Argentina, entretanto, não guarde relação com a efervescência dos movimentos feministas nesse país, como se poderia cogitar. A maioria deles foi lançado antes da explosão de mobilizações nacionais que ocorreu a partir de 2015.

Contudo, percebe-se, na maior parte desses filmes a cargo de diretoras, uma perspectiva que, se não é possível afirmar que é feminista, apresenta as personagens femininas com muita força, enfrentando as situações de violência apoiando-se em outras mulheres e, principalmente, buscando saída para tais violências. É digno de nota o fato de várias mulheres se unirem em *El sexo de las madres* para “fazer justiça com as próprias mãos”. O recurso narrativo empregado por Alejandra Marino nesse filme pode significar uma maneira de denunciar um sistema de justiça que tem se apresentado falho. Não por acaso, o agressor alvo da vingança feminina seja um advogado sobre o qual dificilmente recairá alguma culpa, de acordo com a percepção delas

³⁶⁸ Dentre elas, María Victoria Menis dirigiu dois dos filmes. Entretanto, um deles não foi localizado e não fez parte do *corpus* fílmico.

próprias. *La niña de tacones amarillos*, constitui, de certa forma, uma exceção. A adolescente Isabel, personagem que utiliza sua beleza física para alcançar vantagens numa sociedade machista – e é “bem sucedida” a princípio –, não encontra saída para os abusos e violências as quais é submetida e tem final melancólico.

Outro fato que chama a atenção nessas representações é a menor visibilidade dada às principais vítimas das diversas forma de violência de gênero, especialmente no Brasil. Apesar dos índices mais elevados de feminicídios e demais formas de violências estarem vinculados às mulheres não brancas, de modo particular, as mulheres pretas e pobres, a representação das violências contra essas mulheres nos filmes brasileiros analisados é claramente inferior, tanto em termos quantitativos como qualitativos, em consonância com as observações e denúncias feitas por bell hooks (2019) e outras autoras feministas negras acerca do silêncio sobre esses grupos específicos, inclusive no cinema. Enquanto os homens negros são mostrados como os protagonistas da violência urbana (violência entre homens), sendo frequentemente representados como bandidos, quando se trata da violência de gênero a maior visibilidade é dada àquelas heteroclassificadas como brancas e pertencentes a camadas sociais mais favorecidas. Não há, entre os filmes brasileiros, nenhum protagonizado por mulheres pretas. Somente *Anjos do sol*, *Baixio das bestas* e *Sonhos roubados* têm como protagonistas meninas/adolescentes não brancas que podem ser heteroclassificadas como pardas. Entre os filmes da Argentina percebe-se certo equilíbrio e uma diversidade maior em relação às características étnico-raciais e de classe das mulheres em situação de violência. Há uma relativa representação das mulheres de origem indígena, principalmente naqueles que abordam a *trata* de adolescentes pobres ou situam suas narrativas em regiões rurais, distantes dos centros urbanos.

Recorro mais uma vez à indiana Abdulali (2019) para ressaltar que essa não é uma particularidade da região enfocada nesta pesquisa. De acordo com as pesquisas realizadas por ela, as pessoas das comunidades nativas têm muito mais chances de ser estupradas ou sofrer outras formas de violência sexual, tanto em países como Índia, Nova Zelândia e Austrália como nos Estados Unidos. A propósito das reverberações do movimento #MeToo nas redes sociais nos Estados Unidos, ela chama a atenção para o fato de que, “apesar de tudo o que se escreveu e falou, não temos muitos debates apaixonados, pelo Twitter, sobre os nativos norte-americanos terem mais que o dobro de chances de ser estuprados ou sofrer outros tipos de agressão sexual do que qualquer outra raça” (ABDULALI, 2019, p. 57). Em alguma medida, as mulheres não brancas, principalmente em contextos de países colonizados, seguem vistas como “não-mulheres”, conforme expressão de Lugones. Neste sentido, estão sub-representadas nos filmes

analisados, mesmo que constituam a maioria das vítimas das violências de gênero, como é o caso das brasileiras. De fato, com uma ou duas exceções, suas representações só estão em filmes que tratam do tráfico, portanto, estão associadas a mercadorias, logo, a não-mulheres.

É possível e até provável que o *corpus* filmico analisado neste trabalho não tenha dado conta de inventariar todos os filmes com abordagem de violência de gênero³⁶⁹. Indício disso é o fato de que algumas fontes só foram encontradas com o processo de escrita já bastante avançado, dificultando uma incorporação posterior ao *corpus* filmico, posto que exigiria alterações importantes ao longo de todo o texto. Trata-se do filme *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2009), que aborda, de forma pontual, a violência conjugal. Por outro lado, *María y el araña* (2013), outro filme argentino dirigido por María Victoria Menis que problematiza o abuso de uma adolescente por familiar, foi identificado ainda no início da pesquisa, no entanto não pude acessá-lo por meio dos recursos disponíveis, como ocorreu com os demais. Talvez, mais do que representar pouca relevância do tema da violência de gênero nas representações cinematográficas, a dificuldade de acesso a essa e outras obras seja um indicativo de uma lógica mercadológica que passa por critérios outros, que favorecem a circulação de determinados filmes em detrimento de outros.

O momento é de embates entre setores sociais que buscam diversos caminhos para debater sobre as relações de gênero, buscando mitigar o problema das violências e grupos neoconservadores que procuram cercear esses debates atacando em diversas frentes, especialmente através de projetos que buscam atuar nas escolas e universidades – espaços privilegiados para as discussões sobre gênero –, é importante abrir novas possibilidades de diálogo com a sociedade e fortalecê-los nos referidos espaços. Da mesma forma, é urgente abordar o tema da violência de gênero utilizando variados meios, estabelecendo redes que possam resultar em práticas efetivas, a exemplo da mobilização *Ni Una Menos*, cujas ações de jornalistas feministas com engajamento político, juntamente com a associação civil *Casa del Encuentro*, formaram um observatório de feminicídios cujos dados foram fundamentais para dar o pontapé inicial nesse grande movimento (CARBAJAL, 2017, p.177).

A cultura da violência está presente em ambas as sociedades, sobretudo a chamada cultura do estupro e, como tal, deve ser enfrentada por diversos meios. Penso, portanto, que esta é uma maneira de contribuir para que, a médio e longo prazo, possamos construir uma sociedade mais equânime e menos violenta. Nesse sentido, ressalto mais uma vez a importância desta pesquisa ao fazer um levantamento extenso desses filmes, o que, em alguma medida, será

³⁶⁹ Dramas biográficos baseados na vida de personalidades reconhecidas como Lula e Luiz Gonzaga, por exemplo, nos quais há violência de gênero, ficaram de fora de maneira deliberada.

relevante não só como ponto de partida para outras pesquisas, como para utilização em debates sobre o tema em espaços diversos.

Ainda que a representação das violências de gênero no cinema esteja longe de expressar a face do verdadeiro problema enfrentado por milhões de mulheres nos dois países, não se pode menosprezar a capacidade dessa mídia de produzir imagens que são, por sua vez reproduzidas e ressignificadas, reforçando um imaginário social no qual as mulheres que se pretendem sujeitas de sua própria vida são submetidas a castigos físicos e, principalmente, a violências sexuais que buscam submetê-las aos homens e, ao mesmo tempo, reforçar ou assegurar o lugar destes na hierarquia das masculinidades.

Finalmente, como historiadora, minha preocupação não foi o estabelecimento de uma crítica aos aspectos cinematográficos dos filmes, tarefa que cabe aos críticos de cinema (ainda que recorramos a eles em determinados momentos). Penso que o mais importante neste trabalho foi ressaltar os aspectos representacionais dos filmes que retratam uma sociedade ou um imaginário social no tempo presente, mostrando suas relações com o(s) passado(s), o que talvez nos permita vislumbrar tempos melhores ou que tenhamos, conforme palavras de Koselleck (2014), um “horizonte de expectativas”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDULALI, Sohaila. **Do que estamos falando quando falamos de estupro**. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Vestígio, 2019.

ACOSTA, Mónica. La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino. **Revista Imagofagia**, n. 4, 2011.

AGÊNCIA Nacional do Cinema – ANCINE

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Col. Feminismos Plurais. Coord. Djamila Ribeiro)

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. “‘Quem é frouxo não se mete’: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino”. **Proj. História**, São Paulo, (19), p. 173-188, nov. 1999.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Conferência de abertura. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. *In: I Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais*. UFPB: João Pessoa, 2007.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo”** - uma história do gênero masculino (1920/1940). 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2013. (Coleção Entregêneros).

ALMEIDA, Marlise M. de M. Masculinidades: uma discussão conceitual preliminar. *In: MURARO, Rose M.; BRAND, Andrea (Orgs.). Mulher, Gênero e Sociedade*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2001. p. 21-38.

ALVAREZ, Sonia E. *et. al.*, Encontrando os feminismos latino-americanos e caribenhos. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, 11(2), p. 541-575, jul./dez. 2003.

ALVES, José E. D. Desafios da equidade de gênero no século XXI. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 24, p. 629-638, maio/ago. 2016.

AMATRIAIN, Ignacio. “Intrudución. El nuevo cine argentino y la renovación independiente, en una década de cambio social y cultural”. *In: AMATRIAIN, Ignacio (coord.). Una década de nuevo cine Argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: CICCUS, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. La consciência de la mestiza / Rumo a uma nova consciencia. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

APPADURAI, Arjun. **La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización**. Trad. Gustavo Remedi. Motevidéo: Ediciones Trilce; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ARAÚJO, Eronildes C. de. **Homens traídos e práticas da masculinidade para suportar a dor**. Curitiba: Appris, 2016.

ARCHETTI, Eduardo P. **Masculinidades**: fútbol, tango y polo en la Argentina. Trad. Alejandra Giaconne y María Isabel Domínguez. 2. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Deldragón, 2016.

AREND, Silvia. Meninas. Trabalho, lazer, educação. *In*: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 65-83.

ARÉVALOS, Valeria. La mujer negada. Violencia de género y masculinidad femenina en la película El Bumbún (Fernando Bermúdez, 2009). **Toma Uno**, n. 8, p. 97-111, 2020.

ASSIS, Gláucia de O.; SANTOS, Joelma F. dos. Cinema e migrações em perspectiva de gênero: Representações de masculinidade nos filmes *Bolívia* (2001) e *Estômago* (2007). **Aletria**, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 153-178, 2020. DOI: 10.35699/2317-2096.2020.25638. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/25638>. Acesso em: 4 fev. 2021.

AVELLAR, José C. **A ponte clandestina**: teorias de cinema na América latina. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: Edusp, 1995.

ATLAS da violência 2018. Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (orgs.). Rio de Janeiro: IPEA; FBSP. 2018.

ATLAS da violência 2019. Fórum Brasileiro de Segurança Pública; Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (orgs.). Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: IPEA; FBSP. 2019.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa A. Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BANDEIRA, Gustavo A. Um currículo de masculinidades nos estádios de futebol. **Revista Brasileira de Educação**, v. 15, n. 44, p. 342-351, 2010.

BANDEIRA, Lourdes M. Por onde anda o ativismo feminista hoje? **Cronos**: Revista da Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFRN, Natal, v. 21, n. 2, jul./dez. 2020.

BAPTISTA, Mauro. Notas sobre os gêneros cinematográficos. **Cinemais**. Novembro, p. 111-130, 1998.

BARRENHA Natalia C. A função educativa do cinema e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) no governo de Getúlio Vargas. *In*: **Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine**. BARRENHA Natalia C.; COSSALTER, Javier; LUSNICH, Ana Laura. (coord.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015. Libro digital, PDF, p. 457-475.

BARROS, José D'Assunção. História, imaginário e mentalidades. **Conexão - Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n.11, p. 11-39, jan./jun. 2007.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações, *In*: NÓVOA, Jorge; BARROS José D'Assunção (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-83.

BEAUVOIR Simone de. “Pourquoi je suis féministe”. Entrevista concedida ao apresentador Jean-Louis Servan-Schreiber na TV francesa, 1975. [Formato Audiovisual].

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. - 2.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009 [1949]. 2v.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. eBook. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BOSCÁN, Ángel Rafael Lombardi. Resenha sobre SOTO, Antonio: La época de oro del cine mexicano en Maracaibo, 2004. **Telos**, vol. 7, n. 1, p. 139-140, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Trad. Guacira Louro. **Educação & Realidade**. v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 133-184.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. Trad. Fernando Pinheiro. **Novos estudos**. CEBRAP 96, p. 105-115, julho 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002013000200008>. Acesso em: 19 dez. 2022.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 10, n. 23, p. 153-165, 4 jul. 2017. DOI: 10.15848/hh.v0i23.1236. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236/678>. Acesso em: 10 jun. 2020.

BRUIT, Héctor H. A Invenção da América Latina. **Revista do Mestrado de História**, Vassouras, v. 5, 2003, p. 69-88. Disponível em: http://www.uss.br/pages/revistas/revistaMestradoHistoria/v5n12003/pdf/005-v5_2003.pdf

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importam: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CABELLO, Antonio Martín; MANSO, Almudena García. Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad. **RIPS. Revista de investigaciones políticas y sociológicas**, v. 10, n. 2, p. 73-95, 2011.

CAMPOS, Carmen H. de *et al.* Cultura do estupro ou cultura antiestupro?. **Revista direito GV**, v. 13, p. 981-1006, 2017.

CAMPOS, Andrea A. A cultura do estupro como método perverso de controle nas sociedades patriarcais. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 16, n. 183, p. 01-13, 2016.

CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Trad. Maurício S. Dias. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

CAPARRÓS LERA, J.M. Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Edición digital a partir de **Quaderns de Cine**, núm. 1 (2007), Alicante, Vicerektorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D.L, p. 25-35, 2008.

CARBAJAL, Mariana. Medios de comunicación y género. Del “Test Tyson” al “Ni una menos”. In: FAUR, Eleonor (Comp.). **Mujeres y varones en la Argentina de hoy: género en movimiento**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores; Fundación OSDE, 2017. p. 175-192.

CARDOSO, João B. F.; DOS SANTOS, Roberto E.; PERAZZO, Priscila F. Cinema regional: cultura e história nas telas brasileiras. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**, v. 23, n. 3, p. 11-26, 2017.

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. 313-321.

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

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CATÁLOGO Bibliográfico Cooperativo (SIUBDU).

CECCARELLI, Paulo R. A construção da masculinidade. **Rev. Percursos**, São Paulo, Vol. 19, p. 49-56, 1998.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo S. C.; FERREIRA, Helder. Estupro no Brasil: vítimas, autores, fatores situacionais e evolução das notificações no sistema de saúde entre 2011 e 2014. **Rev. Bras. Segur. Pública**. São Paulo v. 11, n. 1, 24-48, fev./mar. 2017 (Dossiê).

CESTARI, Mariana J. Sentidos e memórias em luta: mulheres negras brasileiras no III Encontro Feminista Latinoamericano e Caribenho (1985). **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Colloques, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/67403>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.67403>. Acesso em: 29 out. 2021.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

COLLINS, Patricia H. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 271-310

CONNELL, Raewyn. **Masculinidades**. Trad. Irene Artigas e Isabel Vericat. México DF: UNAM/PUEG, 2015.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J.W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Revista Estudos Feministas** [online], vol.21, n.01, 2013, p. 241-282.

COSSE, Isabella. Cultura y sexualidad en la Argentina de los 60': usos y resignificaciones de la experiencia transnacional. **EIAL**, v. 15, n. 1, p. 39-60, 2006.

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução – Impossível virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História da virilidade**. Volume 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. (Dir. Jean-Jacques Courtine). Trad. Noéli C. de M. Sobrinho e Thiago de A. e L. Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 7-12.

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, jan. 2002. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011/8774>. Acesso em: 09 jun. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci R. Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 177-204.

DAVIS, Angela. Conferência de abertura do curso “Decolonial Black Feminism in the Americas”, UFRB, Cachoeira-Bahia, 17 abr. 2020. 1 vídeo (1:05:08). Publicado pelo Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjIeksOQkCU>. Acesso em 30 jan. 2021.

DE LA MORA, Sergio. Introduction. Macho Nation? In: **Cinemachismo**: Masculinities and sexuality in Mexican film. Austin: University of Texas Press, 2006.

DEBERT, Guita G.; GREGORI, Maria F. Violência e gênero. Novas propostas, velhos dilemas. **Rev. Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 23, nº 66, p. 165-211, fev. 2008.

DEL VALLE DÁVILA, Ignacio. O conceito de “novidade” no projeto Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, p. 173-192, jan./jun. 2013.

DÍAZ LÓPEZ, Marina. Jalisco nunca pierde: raíces y composición de la comedia ranchera como género popular mexicano. In: ELENA, Alberto; PARANAGUÁ, Paulo A. (eds.), **Mitologías Latinoamericanas**, Archivos de la Filmoteca Valenciana, nº 31, p. 184-197, febrero, 1999.

DINIZ, Débora. Aborto e contracepção. Três gerações de mulheres. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 313-332.

DINIZ, Dilma C. B. O conceito de América Latina: uma visão francesa. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 12, p. 129-148, out. 2011. ISSN 2238-3824. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/185/137>. Acesso em: 03 abr. 2020.

DINIZ, Débora; MEDEIROS, Marcelo; MADEIRO, Alberto. Pesquisa Nacional de Aborto 2016. **Ciência & Saúde Coletiva**, vol. 22, n. 2, p. 653-660, 2017.

DOMÍNGUEZ, Trinidad N.; RODRÍGUEZ, Yolanda T. La violencia machista en el cine. De la revisión videométrica a la intervención psicosocial. **Revista Europea de Derechos Fundamentales**, n. 19, 1º semestre, p. 295–317, 2012.

DOSSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. **Tempo & Argumento** - Revista do PPGH. Florianópolis, v.4, n.1, p. 5-22, jan./jun. 2012.

DOURADO, Suzana de M.; NORONHA, Ceci V. Marcas visíveis e invisíveis: danos ao rosto feminino em episódios de violência conjugal. **Ciência & Saúde Coletiva**, n. 20, n. 9, p. 2911-2920, 2015.

FARIA, Eliene L. Jogo de corpo, corpo do jogo: futebol e masculinidade. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 18, p. 65-86, 2009.

FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de C. (org.). **A História vai ao Cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERRÉS-CARNEIRO, Terezinha; DINIZ NETO, Orestes. Construção e dissolução da conjugalidade: padrões relacionais. **Paidéia**, vol. 20, n. 46, p. 269-278, maio/ago. 2010.

FERRO, Marc. Perspectivas em torno a las relaciones Cine-Historia. **Revista Film-Historia**, vol. I, nº 1, p. 3-12, 1991. (versão digital).

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc: El cine es una contrahistoria de la historia oficial. [Entrevista concedida a] **El Mercurio**, Chile, 20 de diciembre de 2009, cuaderno Artes y Letras, p. 14-15. (versão digital). Disponível em: <http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/marc-ferro-el-cine-es-una-contrahistoria-de-la-historia-oficial>. Acesso em: 12 out. 2022.

FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. 1-24, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/2175180312292020e0102>

FLORES, Maria B. Ramos. O pensamento antifeminista e a querela dos sexos. In: **Faces de Eva** – Estudos sobre a mulher, n. 14. Lisboa: Universidade de Nova Lisboa: Edições Colibri, 2005. p. 51-74.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramalheite. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017 (Coleção Biblioteca de Filosofia).

FREIRE, Victoria et al. **La cuarta ola feminista**. Buenos Aires: Mala Junta, 2018.

FREITAS, Júlia C. de C.; MORAIS, Amanda O. de. Cultura do estupro: considerações sobre violência sexual, feminismo e Análise do Comportamento. **Acta Comportamentalia: Revista Latina de Análisis de Comportamiento**, v. 27, n. 1, p. 109-126, 2019.

FREITAS, Larissa V. de M. **Experiências feministas no espaço virtual**: debates sobre interseccionalidade, colonialidade e branquitude em blogueiras negras e blogueiras feministas, (2010 - 2019). 2019. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª ed. São Paulo: Global, 2003 [1933].

GARCÍA RIERA, Emilio. 1936: cuando el cine mexicano se hizo industria. [versión online] Tomado de **Revista de la Universidad de México**, vol. XXVI, n. 10, junio/1972,.

GARRIGA ZUCAL, José Antonio. Lomo de macho: Cuerpo, masculinidad y violencia de un grupo de simpatizantes del fútbol. **Cuadernos de antropología social**, n. 22, p. 201-216, 2005.

GHERARDI, Natalia. La violencia de género: desafíos de políticas públicas. In: FAUR, Eleonor (comp.). **Mujeres y varones en la Argentina de hoy**: género en movimiento. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores; Fundación OSDE, 2017. p. 155-174.

GIFFIN, Karen. A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico. **Ciência e Saúde Coletiva**, v. 10, n. 1, p. 47-57, 2005.

GILMORE, David. D. Introducción. In: GILMORE, David. D. **Hacerse hombre**: concepciones culturales de la masculinidad. Trad. de Patrik Ducher. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1994, p. 15-20.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a A. E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-93.

GONÇALVES, Janice. Políticas e poéticas de memória: olhares e travessias. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, e0104, p. 2-30, 2021. Número especial.

GONZÁLEZ, Leandro; MOGUILLANSKY, Marina. Coproducciones latinoamericanas: avances hacia la construcción de un espacio cinematográfico regional. **Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura**, v.17, n. 03, p. 511-526, set/dez 2019.

GONZÁLEZ, Leandro R. Cine argentino en Brasil: integración, cooperación y competencia. **Archivos de la Filmoteca**, n. 76, p. 53-72, abr. 2019.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 341-352.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GOUGES, Olympe de. **Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana (1789)**. Disponível em: <https://www.uam.es/uam/media/doc/1606883401444/der-expo-declaracion.pdf>, Acesso em: 20 ago. 2019.

GREGORI, Maria Filomena. **Cenas e queixas: um estudo sobre mulheres, relações violentas e a prática feminista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: ANPOCS, 1993.

GREMELS, Andrea. ¿Surrealismo mexicano? Violencia e infancia en *Los olvidados* de Luis Buñuel (1950). In: GREMELS, Andrea; SOSENSKI (Eds.) **Violencia e infancias en el cine latinoamericano**. Berlin: Peter Lang, 2019.

GROSSI, Miriam P. Masculinidades: uma revisão teórica. **Revista Antropologia em primeira mão**, UFSC/Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, v. 75, n. 1, p. 5-37, 2004.

GUTIÉRREZ ORTIZ, Diana A. **La representación de la mujer en la cinematografía colombiana de los años '80: Las transformaciones tras la aparición del discurso sobre la violencia**. Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano: UBA, 2016.

GUTMANN, Matthew C. El machismo. In: VALDÉS, Teresa y OLAVARRÍA, José (Eds.). **Masculinidades y equidad de género en América Latina**. Santiago: FLACSO, Chile, 1998, p. 238-257.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dir.). **História da virilidade**. Volume 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. (Dir. Jean-Jacques Courtine). Trad. Noéli C. de M. Sobrinho e Thiago de A. e L. Florêncio. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 15-34.

HERNÁNDEZ, María. F. S.; MARAÑÓN, Carlos. O. El machismo y la violencia de género representados en el cine español. **Opción**, vol. 32, n. 8, p. 734-754, 2016.

HIGA, Flávio da C.; JUNQUEIRA, Fernanda A. M. Estupro de reputação: reflexões sobre o 'caso Mariana Ferrer'. **Revista Consultor Jurídico**, 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-nov-12/higa-junqueira-reflexoes-mariana-ferrer>. Acesso em: 25 jan. 2021.

HOLLANDA, Heloísa B. de. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Hooks, bell. **Olhares roubados**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo, Elefante, 2019.

IKEDA, Marcelo. A implementação do modelo estatal nos anos 1990: o fomento indireto. *In*: IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015. p. 13-38.

INSTITUTO DataSenado.

INSTITUTO Nacional de Cine de Artes y Audiovisuales – INCAA.

KIMMEL, Michael. A produção simultânea das masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, out. 1998.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831998000200007>

KIMMEL, Michael. Masculinidade como homofobia. Trad. Sandra M. Takakura. **Equatorial**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRN. Natal, RN, vol. 3, n. 4, p. 97-124, jan./jul.2016.

KOURY, Mauro G. P. Volverse hombre. Ambigüedad y ambivalencia en la construcción del género masculino. **Estudios Sociológicos**, El Colegio de México v. 28, n. 82, enero-abril, p. 135-168, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KRATJE, Julia. El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones fílmicas de las mujeres en el cine argentino. **Papeles de Trabajo**, año 7, n. 12, p. 248-271, 2º semestre, 2013.

KREUTZ, Katia. **Mulheres pioneiras do cinema brasileiro**. Academia Internacional de Cinema – AIC, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/mulheres-pioneiras-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 11 out. 2020.

LACOMBE, Andrea. De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 28, p. 207–225, 2007.
Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644803>. Acesso em: 16 jul. 2020.

LAGE, Lana; NADER, Maria B. Violência contra a mulher. Da legitimação à condenação social. *In*: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 286-312.

LAGNY, Michèle. Escrita fílmica e leitura da história. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, n. 10(1), p. 19-37, 2000.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. *In*: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 99-132.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 4, n.1, p 23-44, jan./jun. 2012.

LIMA, Lana Lage da G. Cultura do estupro, representações de gênero e direito. **Linguagem e Direito**, v. 4, n. 2, p. 7-18, 2017.

LAQUEUR, Thomas. A descoberta dos sexos. *In*: LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Trad. Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 189-240.

LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine**. Trad.: Silvia Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1992.

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. 121-155.

LEHMKUHL, L. O lugar da imagem na reinstalação warburgiana. **ArtCultura**, [S. l.], v. 7, n. 11, 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1354>. Acesso em: 8 out. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 239-249.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 22(3): 320, p. 935-952, set./dez. 2014.

LUNA, Ianni B. **O Estupro e a “norma” de Gênero no Cinema**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, 2006.

LUSNICH, Ana L. Introducción. El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad. *In*: LUSNICH, Ana L.; PIEDRAS, Pablo (eds.). **Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1969-2009**. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 23-42.

LUSNICH, Ana L.; CAMPO, Javier. Introducción: El cine argentino y su dimensión regional. **Aura**. Revista de Historia y Teoría del Arte, n. 8, p. 2-7, diciembre, 2018.

MACHADO, Lia Z. Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 11, p. 231-273, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634634>. Acesso em: 26 ago. 2022.

MACHADO, Sandra de S. **Entre santas, bruxas, loucas e *femmes fatales***: (más) representações e questões de gênero nos cinemas. Curitiba: Appris, 2019.

MARSON, Melina I. **O Cinema da Retomada**: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Eitora UFRJ, 2003.

MARTYNOWSKYJ, Estefania. Género, sexualidades, delito y moral en pantalla. Una aproximación al régimen de representación de la “trata de mujeres con fines de explotación sexual” en el cine argentino contemporáneo. **Kula**. Antropólogos del Atlântico Sur, n. 17, dic. 2017.

MATOS, Maria I. Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade. **História: questões & debates**, v. 34, n. 1, p. 45-63, 2001.

MATOS, Maria I.; BORELLI, Andrea. Trabalho. Espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Orgs.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016. p. 126-147.

MEIHY, José Carlos S. B. **Prostituição à brasileira – cinco histórias**. São Paulo: Contexto, 2015.

MIRANDA, Pedro H. **De Sara Waters a Josey Aimes**: representações sobre a violência contra as mulheres em narrativas filmicas (final do século XX – início do século XXI). Dissertação (Mestrado em História) - UNIOESTE, 2017.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, Jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222009000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 abr. 2020.

MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 32, n. 3, p. 725-748, set/dec. 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922017000300725&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 05 Set. 2019.

MOGUILLANSKY, Marina. No los une el amor, sino el dinero: las coproducciones cinematográficas entre Argentina y Brasil. In: AMÂNCIO, Tunico (org.). **Argentina-Brasil no cinema**: Diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2014.

MONTENEGRO, Fernanda; GÓES, Marta (Colaboradora). **Prólogo, ato, epílogo**: memórias São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORAIS, Lorena R. de. A legislação sobre o aborto e seu impacto na saúde da mulher. **Senatus**, Brasília, v. 6, n. 1, p. 50-58, maio 2008.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In*: CAPELATO, Maria H. *et al.* (org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Trad. António P. Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MOTTA, Flávia de M. **Sonoro Silêncio**: história e etnografia do aborto. Ponta Grossa: Todapalavra, 2015.

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

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

NAVONE, Santiago. **Narciso Projectado**: Representaciones masculinas en el cine argentino, 1966-1976. Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades – UNMDP). 2016. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/92010>

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II**. Géneros Cinematográficos. Livros LabCom, 2010. Disponível em: https://labcomca.ubi.pt/wp-content/uploads/2021/11/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 16 out. 2020.

NORA, Pierre. O retorno do fato. *In*: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História**: novos problemas. Trad. Theo Santiago. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 179-193

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *In*: NÓVOA, Jorge; BARROS José D'Assunção (org.). **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 13-40.

OLIVEIRA, Pedro P. de. **A Construção Social da Masculinidade**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ), 2004.

OLIVEIRA, Pedro P. Discursos sobre a masculinidade. **Revista de Estudos Feministas**, v. 6, n. 1, p. 91-113, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12036/11313>. Acesso em: 28 out. 2020.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

PACHECO, Ana Cláudia C. **“Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”**: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Campinas, SP: [s. n.], 2008.

PASINATO, Wânia. “Femicídios” e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagu**, n. 37, Campinas, July/Dec. 2011.

PEDRO, Joana M. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Revista História**, v. 24, n.1, p. 77-98, 2005.

PEDRO, Joana M. Vender o corpo, vender o sexo – serviços sexuais e trabalhadoras/es do sexo: uma apresentação. *In*: FÁVERI, Marlene; SILVA Janine Gomes da; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Prostituição em áreas urbanas**. Histórias do Tempo Presente. Florianópolis, Santa Catarina: UDESC, 2010.

PEDRO, Joana M. O feminismo de “Segunda Onda”. Corpo, prazer e trabalho. *In*: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 238-259.

PETRUCCELLI, José L.; SABOIA, Ana L. (Org.) **Características étnico-raciais da população**: classificações e identidades. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

PIMENTEL, Silvia. Apresentação. *In*: FROSSARD, Heloisa. **Instrumentos Internacionais de Direitos das Mulheres**. Secretaria Especial de Política para as Mulheres, Brasília, 2006. Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/docs-referenciais/cedaw-onu-1979/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

PINSKY, Carla B. Imagens e representações 1. A era dos modelos rígidos. *In*: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016a. p. 469-512.

PINSKY, Carla B. Imagens e representações 2. A era dos modelos flexíveis. *In*: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016b, p. 513-543.

PINTO, Céli R. J. Feminismo, História e Poder. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

PISCITELLI, Adriana. Feminismos e prostituição no Brasil: uma leitura a partir da Antropologia Feminista. **Cuadernos de Antropología Social**, Buenos Aires, n. 36, p. 11-31, diciembre, 2012.

PORTO, Rozeli. Desafios e avanços sobre o aborto no Brasil e na América Latina. *In*: MINELLA, Luzinete S.; ASSIS, Gláucia de O.; FUNCK, Susana B. (orgs.). **Políticas e fronteiras**. Tubarão: Ed. Copiart, 2014. p. 473-486.

PULLEIRO, Laura. La experiencia de la Ola Verde: una aproximación sobre la Cuarta Ola Feminista en la Argentina. **XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires**, 2019.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930. Paz e Terra, 1991.

REVISTA CULT. **A quarta onda do feminismo** – dossiê digital. Ed. 219, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-do-feminismo/>.

RIAL, Carmen S. M. Rúgbi Judô: esporte e masculinidade. *In*: PENTEADO, Fernando M.; GATTI, José (org.). **Masculinidades: teoria, crítica e artes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 199-221.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela: memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RODRIGUES, Nelson. **Otto Lara Resende ou, Bonitinha, mas ordinária**: peça em três atos, tragédia carioca. Roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 [1960].

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues** [recurso eletrônico]: peças psicológicas e míticas e tragédias cariocas. Volume 1. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. [recurso digital].

RODRÍGUEZ FLORES, Ana M. **El Chineo... o la violación como costumbre**: violencia sexual de varones criollos hacia mujeres Indígenas en el Chaco Argentino. Maestría (PRIGEPP). FLACSO. Sede Académica Argentina, Buenos Aires, 2021.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUSSO, Henry. A História do Tempo Presente vinte anos depois. *In*: PORTO Jr., Gilberto (Org.). **História do Tempo Presente**. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 277-296.

ROUSSO, Henry. Sobre a História do Tempo Presente. [Entrevista cedida a] Sílvia Maria F. Arend e Fábio Macedo. **Revista Tempo & Argumento**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201-216, jan./jun. 2009.

ROUSSO, Henry. O nosso tempo. *In*: ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo**. Trad. Fernando Coelho e Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016, p. 219-280.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a “Economia Política” do sexo. *In*: **Políticas do Sexo**. Trad. Jamille P. Dias. São Paulo: Ubu, 2017, p. 8-61.

SÁ NETO, Arthur A. F. de. Argentina Sono Film e Cinédia: uma comparação. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.] v. 42, n. 44, p. 15-28, 2015. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103648. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103648>, Acesso em: 1 jun. 2020.

SADER, Emir. **A vingança da história**. São Paulo: Boitempo, 2003.

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

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das C. F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, n. 8, p. 151-173, abr/2012.

SANTOS, Érica R. S. dos; TEDESCO, Marina C. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, p. 1373-1391, 2017.

SANTOS, Joelma F. dos. **¿Todavía se “hacen” hombres como antiguamente?** Representaciones de la masculinidad en el cine mexicano del final del milenio. Tesina de Maestría (Master en Estudios Latinoamericanos) - Facultad de Filosofía y Letras, Univerisidad Autónoma de Madrid (UAM), Madrid, 2010.

SANTOS, Joelma F. dos. A representação da identidade nacional brasileira na filmografia de Humberto Mauro na fase silenciosa. In: **Actas del I Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine**. BARRENHA Natalia C.; COSSALTER, Javier; LUSNICH, Ana Laura. (coord.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015. Libro digital, PDF, p. 383-400.

SANTOS, Joelma F. dos. Performances de gênero: masculinidades no cinema a partir de dois filmes latino-americanos - Boi neon (2015) e Fango (2012). **RELACult** – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, v. 05, ed. especial, maio, 2019a, artigo nº 1582

SANTOS, Joelma F. dos. Eles por elas: gênero e masculinidades sob o olhar de cineastas latino-americanas no limiar do século XXI. In: COSTA, Lourenço R. da; SILVA, José J. da (Orgs.). **Gênero, mulheres e masculinidades na história, literatura e no cinema**. Curitiba: CRV, 2019b.

SARDENBERG, Cecilia M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **Inclusão Social**, Brasília, DF, v.11 n. 2, p.15-29, jan./jun. 2018.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SEGATO, Rita L. **Las estructuras elementales de la violencia**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SEGATO, Rita L. Prólogo. In: SOUZA, Maria L. R. (Org.). **Arquivos da derrota: o cinema pós-ditatorial no Brasil e na Argentina**. Brasília-DF: ABA, 2014

SIMONETTO, Patricio. Pagar para ser hombre. Prácticas y sentidos de la compra de sexo en los testimonios judiciales de trabajadores. Provincia de Buenos Aires, 1936-1960. **Revista Historia y Justicia**: Santiago de Chile, nº 10, p. 14-41, abr/2018. Disponível em <http://journals.openedition.org/rhj/1275>. Acesso em: 18 mar. 2020.

SINAY, Sergio. **La masculinidad tóxica**. Buenos Aires, Ediciones B, 2006.

SOUZA, Renata F. de. Cultura do estupro: prática e incitação à violência sexual contra mulheres. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, p. 9-29, 2017.

SOUZA, Laura de M. e (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

STERNBACH, Nancy S. *et al.* Feministas na América Latina: de Bogotá a San Bernardo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 255-296, jan. 1994. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16213/14762>. Acesso em: 28 abr. 2020.

SUZUKI, Júlio C.; QUINUPA, Antonio M. Identidade de gênero como categoria de análise da cisgeneridade para a transgeneridade. **Blog Revista Pub: Diálogos Interdisciplinares**. [S.l.], atualizado em 10 Set. 2019. Disponível em: <https://www.revista-ub.org/post/09092019-3>. Acesso em: 28 abr. 2020.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia. Mujeres detrás de cámara: una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano. **Nueva Sociedad**, n. 218, p. 107-121, nov./dic. 2008

TUÑÓN, Julia. **Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952**. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

TEJEDOR, Alberto Del C. Cuestión de pelotas. Hacerse hombre, hacerse el hombre en el fútbol, *In*: DEL RÍO, José María V.; LÓPEZ, Juan B. (ed.). **Hombres: la construcción cultural de las masculinidades**. Madrid: Talasa Ediciones S.L., 2003.

TREBISACCE, Catalina; VEIGA, Ana Maria. Variaciones en la trasgresión desde el ojo protésico de María Luisa Bemberg. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, p. 1405-1417, 2017.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do Sul de Portugal. **Anuário Antropológico**, 95, p. 161-190, 1996.

VARELA, Nuria. El tsunami feminista. **Nueva sociedad**, n. 286, p. 93-106, 2020.

VASCONCELOS, José. **La raza cósmica**. México DF: Editorial Porrúa, 2012 [1907].

VASCONCELOS, Tânia M.P. “Sertanejas defloradas”: ideias de modernidade, convenções de gênero e insubmissões femininas em processos de sedução no sertão da Bahia. *In*: SANTOS, Georgina; GARCIA, Elisa (Orgs.). **Mulheres do mundo Atlântico: gênero e condição feminina da época moderna à contemporaneidade**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020. p. 153-171.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, p. 1355-1357, 2017.

VIANY, Alex. **Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema (depoimentos sobre a riqueza da filmografia maureana e sua importância na moderna cultura brasileira)**. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilm, 1978.

VIDAL, Isabel L. Amor, dominación y Derecho: una reflexión a propósito de Te doy mis ojos. **InterseXiones 3**: p. 1-20, 2012.

VOLNOVICH, Juan C. Viejas y nuevas masculinidades. *In*: FAUR, Eleonor (comp.). **Mujeres y varones en la Argentina de hoy: género en movimiento**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores; Fundación OSDE, 2017. p. 133-154.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2015**. Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília-DF, 2015. Disponível em www.mapadaviolencia.org.br

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. Trad. Miriam P. Grossi, **Revista de Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92.

WHITE, Hayden. **Metahistória: a imaginação histórica da Europa do século XIX**. Trad. José L. de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify. 2014

FONTES FILMOGRÁFICAS

A FRENTE fria que a chuva traz. Direção: Neville D’Almeida. Roteiro: Neville D’Almeida; Michel Melamed. Produção: República Pureza Filmes. Brasil: Downtown Filmes; Paris Filmes, 2015. 1 DVD, (80 min.), Color, 35 mm.

AL FINAL del túnel. Direção: Rodrigo Grande. Roteiro: Rodrigo Grande. Produção: Haddock Films; Hernández y Fernández Producciones Cinematográficas. Argentina: Warner Bros, 2016. 1 DVD, (120 min.), Color, 35 mm.

ANJOS do sol. Direção: Rudi Lagemann. Roteiro: Rudi Lagemann. Produção: Luiz Leitão; Juarez Precioso; Rudi Lagemann. Brasil: Downtown Filmes; Globo Filmes, 2006. 1 DVD, (90 min.), Color, 35 mm.

BAIXIO das bestas. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda; Cláudio Assis. Produção: Júlia Moraes; Cláudio Assis. Brasil: Imovision, 2006. 1 DVD, (82 min.), Color, 35 mm.

BONITINHA, mas ordinária. Direção: Moacyr Góes. Roteiro: Moacyr Góes. Produção: Diler Trindade. Brasil: California Filmes, 2013. 1 DVD, (91 min.), Color, 35 mm.

CRIME delicado. Direção: Beto Brant. Roteiro: Beto Brant; Marçal Aquino; Marco Ricca; Maurício de P. Castro; Luiz F. Carvalho Filho. Baseado no livro homônimo de Sérgio Sant’Anna. Produção: Drama Filmes; MG Ricca Produções Artísticas Ltda.; Eba Filmes International Ltda.; Brasil Filmes Ltda. Brasil: VideoFilmes, 2005. 1 DVD, (87 min.), Color, 35 mm.

DIAS e noites. Direção: Beto Souza. Roteiro: Lulu Silva Telles. Produção: Naura Schneider; Beto Rodrigues; Aletéia Selonk; Beto Rodrigues. Brasil: Playarte, 2008 (80 min.), Color, 35 mm.

EL BUMBÚN. Direção: Fernando Bermúdez. Roteiro: Carmen Agüero Vera; Fernando Bermúdez; Leticia Castro; Gabriel Wainstein. Produção: Fernando Bermúdez; Sergio González. Argentina: Más allá Productora, 2014 (85 min.), son, color, 35 mm.

EL CIELITO. Direção: María Victoria Menis. Roteiro: Alejandro Fernández Murriay; María Victoria Menis. Produção: Todo Cine S.A.; Sophie Dulac Productions. Argentina: Primer Plano Film Group, 2004. 1 DVD, (93 min.), Color, 35 mm.

EL SECRETO de sus ojos. Direção: Juan José Campanella. Roteiro: Juan José Campanella; Eduardo Sacheri. Produção: Tornasol Films. Argentina: Distribution Company, 2009. 1 DVD, (129 min.), Color, 35 mm.

EL SEXO de las madres. Direção: Alejandra Marino. Roteiro: Alejandra Marino. Produção: INCAA; Jorge Rocca Producciones. Argentina: Aura Films, 2012. 1 DVD (96 min.), Color, 35 mm.

ESTÔMAGO. Direção: Marcos Jorge. Roteiro: Lusa Silvestre; Marcos Jorge; Fabrizio Donvito; Cláudia da Natividade. Produção: Cláudia da Natividade; Fabrizio Donvito; Marco Cohen. Brasil/Itália: Downtown Filmes, 2007. 1 DVD, (100 min.), Dolby Cyan SR-SRD, Color, 35 mm.

FANGO. Direção: José Celestino Campusano. Roteiro: José Celestino Campusano. Produção: Cinebruto. Argentina: [s.n], 2012. 1 DVD, (105 min.). 1 DVD, (90 min.), Color, 35 mm.

KÓBLIC. Direção: Sebastián Borensztein. Roteiro: Sebastián Borensztein; Alejandro Ocon. Produção: Antena 3; Atresmedia Cine; Gloriamundi Producciones. Argentina: Walt Disney Studios Motion Pictures Argentina, 2016. 1 DVD, (92 min.), Color, 35 mm.

LA GUAYABA. Direção: Maximiliano González. Roteiro: Maximiliano González. Produção: Zarlek Producciones; Aleph Media, INCAA. Argentina: Primer Plano Film Group, 2013. 1 DVD, (87 min.), Color.

LA MALA verdad. Direção: Miguel Angel Rocca. Roteiro: Miguel Angel Rocca; Maximiliano González. Produção: Pensa&Rocca Cine; Aquelarre Servicios Cinematográficos; INCAA. Argentina: Primer Plano Film Group, 2011. DVD, (94 min.), Color, 35 mm.

LA MIRADA invisible. Direção: Diego Lerman. Roteiro: Diego Lerman; María Meira. Baseada no livro de Martín Kohan. Produção: El Campo Cine; MMM Film Zimmermann & Co; Agat Films; e outras. Argentina (co-prod. Espanha-França): Distribution Company, 2010. 1 DVD, (95 min.), Color, 35 mm.

LA MOSCA en la ceniza. Direção: Gabriela David. Roteiro: Gabriela David. Produção: Gabriela David, Pablo Bossi, Juan Pablo Buscarini. Argentina: SP Films, 2009. 1 DVD, (98 min.), Color, 35 mm.

LA NIÑA de tacones amarillos. Direção: María Luján Loioco. Roteiro: María Luján Loioco; Luiz Orlando Brennan. Produção: M. L. Loioco; Daniel Andres Werner. Argentina: XXXXXX 2015. (74 min.), Color.

LA PATOTA. Direção: Daniel Tinayre. Roteiro: Eduardo Borrás. Produção: Eduardo Borrás; Luis Giudici; Julio Korn; Daniel Tinayre. Argentina: Argentina Sono Film, 1960. (88 min.), Mono, Preto e branco, 35 mm.

LA PATOTA. Direção: Santiago Mitre. Roteiro: Mariano Llinás; Santiago Mitre. Produção: Agustina Llambi Campbell, Fernando Brom, Santiago Mitre, Lita Stantic, Didar Domehri, Laurent Baudens, Gael Nouaille, Walter Salles, Ignacio Viale. Argentina (co-prod. Brasil, França): Energía Entusiasta, 2015. 1 DVD, (103 min.), Dolby Digital, Color.

MATE-ME, por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Roteiro: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes; Fado Filmes; Rei Cine. Brasil: Imovision, 2016. 1 DVD, (104 min.), Color.

O LOBO atrás da porta. Direção: Fernando Coimbra. Roteiro: Fernando Coimbra. Produção: Gullane Entretenimento S.A.; TC Films. Brasil: Imagem Filmes, 2012. 1 DVD, (100 min.), Color, 35 mm.

O SILÊNCIO do céu. Direção: Marco Dutra. Roteiro: Caetano Gotardo; Lucía Puezo; Sergio Bizzio. Produção: Rodrigo Teixeira. Brasil: Vitrine Filmes; Floday, 2016. 1 DVD, (101min.55seg.), DCP, Color.

OTTO Lara Resende ou... Bonitinha, mas ordinária. Direção: J. P. de Carvalho [pseudônimo Billy Davis]. Roteiro: Jorge Dória. Produção: Jece Valadão; Joffre Rodrigues [Filho]. Baseado na peça de Nelson Rodrigues. Brasil: Herbert Richers; Embrafilme, 1963. (101 min.), Preto e Branco, 35 mm.

REFUGIADO. Direção: Diego Lerman. Roteiro: Diego Lerman e María Meira. Produção: Nicolás Avruj, Diego Lerman. Argentina (co-prod. Colômbia, França, Polônia): Distribution Company, 2014. 1 DVD, (90 min.), DCP, Color.

SALSIPUEDES. Direção: Mariano Luque. Roteiro: Mariano Luque. Produção: KL Audiovisual. Argentina: Distr. Independente, 2016. 1 DVD, (66 min.), Color.

SONHOS roubados. Direção: Sandra Werneck. Roteiro: Michelle Frantz, Paulo Halm, Adriana Falcão, José Joffily e Mauricio O. Dias. Produção: Sandra Werneck. Brasil: Europa Filmes, 2009. 1 DVD, (85 min.), Dolby SRD, Color, 35 mm.

VIDAS partidas. Direção: Marcos Schechtman. Roteiro: José Carvalho. Produção: Naura Schneider. Brasil: Europa Filmes, 2016. 1 DVD, (90 min.), HD, Color.

XXY. Direção: Lucía Puenzo. Roteiro: Sergio Bizzio. Produção: Diler & Associados. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania, 2007. Distribution Company, 1 DVD, (86 min.), Dolby Digital, Color, 35 mm.

OUTRAS REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS CITADAS:

- A HORA da estrela (Suzana do Amaral, Brasil, 1985).
- A DAMA do loteação (Neville de Almeida, Brasil, 1978)
- A GLÓRIA e a Graça (Flávio Tambellini, Brasil, 2017)
- ALICE Júnior (Gil Barone, Brasil, 2019)
- AMARELO Manga (Cláudio Assis, Brasil, 2002)
- AMOR? (João Jardim, Brasil, 2011)
- ANA. Sem título (Lúcia Murat, Brasil, 1989)
- ANTIGUA vida mía (Héctor Oliveira, Argentina, 2001)
- AQUARIUS (Kleber Mendonça, Brasil, 2016)
- BACURAU (Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles, Brasil, 2019)
- BILLY Elliot (Stephen Daldry, França/UK, 2000)
- BOI neon (Gabriel Mascaro, Brasil, 2015)
- BOM dia, Verônica (José Henrique Fonseca, Izabel J. R. de Souza, Brasil, 2020) – Série
- BONITINHA, mas ordinária ou Otto Lara Resende (Braz Chediak, Brasil, 1981)
- BOLIVIA (Israel Adrián Caetano, Argentina, 2001)
- CAMILA (María Luisa Bemberg, Argentina, 1984)
- CARLOTA Joaquina, princesa do Brasil (Carla Camurati, Brasil, 1995)
- CARNE trémula (Pedro Almodóvar, Espanha, 1997)
- CENTRAL do Brasil (Fernando Meirelles, Brasil, 1998)
- CIDADE de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, Brasil, 2002)
- COISA mais linda (segunda temporada: Caíto Ortiz; Hugo Prata; Júlia Rezende, 2020) - Série
- CONTRASANGRE (Nacho Garassino, Argentina, 2015)
- CRIMES de família (Crímenes de familia, Sebastián Schindel, 2020)
- DAS TRIPAS coração (Ana Carolina, Brasil, 1982)
- DE ESO no se habla (María Luisa Bemberg, Argentina, 1993)
- EL CASO María Soledad (Héctor Oliveira, 1993)
- EL CIUDADANO ilustre (*O cidadão ilustre*. Gastón Duprat e Mariano Cohn, 2016)
- EL JUEGO del ahorcado (*O jogo do enforcado*. Manuel Gómez Pereira, Espanha, 2009)
- EL ÚLTIMO verano de la boyita (Julia Solomonoff, Argentina, 2009)
- ELES não usam black-tie (Leon Hirszman, Brasil, 1981)
- FANTASMAS de la ruta (José Celestino Campusano, Argentina, 2013)

FLORES de otro mundo (Icíar Bollain, Espanha, 1999)

HABLE con ella (*Fale com ela*. Pedro Almodóvar, Espanha, 2002)

GANGA bruta (Humberto Mauro, Brasil, 1933)

GÉNERO bajo ataque (*Gênero sob ataque*. Jerónimo Centurión, Costa Rica/Colombia/Peru/Brasil, 2018)

GONE with the wind (*E o vento levou*. Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, EUA, 1939)

HISTÓRIAS que nosso cinema (não) contava, (Fernanda Pessoa, Brasil, 2017)

IRACEMA, transa amazônica (Jorge Bodansky e Orlando Senna, Brasil, 1973)

LA HISTORIA oficial (*A história oficial*. Luis Puenzo, Argentina, 1985)

LA HORA de los hornos (*A hora dos fornos*. Fernando Solanas, Argentina, 1968)

LA MALA vida (Hugo Fregonese, Argentina, 1973)

LA NIÑA en la piedra, nadie te ve (Marisa Sistach, México, 2006)

LA PLEGARIA del vidente (Gonzalo Calzada, Argentina, 2011)

LA SARTÉN por el mango (Manuel Antin, Argentina, 1972)

LAS VIUDAS de los jueves (*Viúvas sempre às quintas*. Marcelo Piñeyro, 2009)

LULA, o filho do Brasil (Fábio Barreto; Marcelo Santiago, Brasil, 2009)

MA VIE en rose (Minha vida em cor-de-rosa. Alain Berliner, França, 1997)

MÃE só há uma (Anna Muylaert, Brasil, 2016)

MANOS libres, nadie te habla (Marisa Sistach, México, 2005)

MAR de rosas (Ana Carolina, Brasil, 1977)

MARÍA la portuguesa (Dácil Pérez de Guzman, Espanha, 2001)

MARÍA y el araña (María Victoria Menis, Argentina, 2013)

MEMÓRIAS do cárcere (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1984)

MÍA (Javier Van de Couter, Argentina, 2011)

O CANGACEIRO (Lima Barreto, Brasil, 1953)

O ÉBRIO (Gilda Abreu, Brasil, 1946)

O HOMEM que virou suco (João Batista de Andrade, Brasil, 1980)

OS CAFAJESTES (Ruy Guerra, Brasil, 1962)

PATRÓN (Jorge Rocco, Argentina, 1993)

PERFUME de violetas, nadie te oye (Marisa Sistach, México, 2000)

PIXOTE, a lei do mais fraco (Hector Babenco, Brasil, 1980)

PIZZA, cerveja, cigarro (Pizza, birra, faso. Israel Adrián Caetano; Bruno Stagnaro, 1998)

POR nada (Mercedes Fernández-Martorell, Espanha, 2009)

PRINCESAS (Fernando León de Aranoa, Espanha, 2005)
 QUE BOM te ver viva (Lúcia Murat, Brasil, 1989)
 QUE HORAS ela volta (Anna Muylaerte, Brasil, 2015)
 REVOLUÇÃO (*Revolution*. Hugh Hudson, EUA, 1985)
 ROMA (Alfonso Cuarón, México/EUA, 2018)
 SENHORA de nadie (María Luisa Bemberg, Argentina, 1982)
 SHE'S Beautiful When She's Angry (Mary Dore, EUA, 2014)
 SOLAS (Benito Zambrano, Espanha, 1999)
 SÓLO mía (Javier Lavaguer, Espanha, 2001)
 SONHO de valsa (Ana Carolina, Brasil, 1987)
 SILÊNCIO das inocentes (Ique Gazzola, Brasil, 2010)
 TE DOY mis ojos (*Pelos meus olhos*. Icíar Bollain, Espanha, 2003)
 TESIS sobre un homicidio (Hernán Goldfrid, Argentina/Espanha, 2013)
 THE BIRTH of a Nation (*Nascimento de uma nação*. Griffith, EUA, 1916)
 THE HOURS (*As horas*. Stephen Daldry, EUA/Reino Unido/França/Canadá/Alemanha, 2002)
 THE POWER of the dog (*Ataque de cães*. Jane Campion, Austrália/Canadá/Nova Zelândia/Reino Unido, 2021)
 TIM Maia (Mauro Lima, Brasil, 2014)
 TROPA de elite (José Padilha, Brasil, 2007)
 TROPA de elite 2, o inimigo agora é outro (José Padilha, Brasil, 2010)
 UM CÉU de estrelas (Tata Amaral, Brasil, 1996)
 UNA MUJER fantástica (*Uma mulher fantástica*. Sebastián Lelio, Chile/Alemanha, 2017)
 YO, la peor de todas (María Luisa Bemberg, Argentina, 1990)
 ZAMA (Lucrecia Martel, Argentina, 2017)
 ZANJAS (Francisco Joaquín Paparella, Argentina, 2015)