



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



QUEM PODE SER “GENI”?
REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM FILMES DE
FICÇÃO DA ARGENTINA E BRASIL (2003-2016)

Joelma Ferreira dos Santos¹

Resumo: Nas últimas décadas, muitos filmes procuram abordar o tema da violência de gênero. O cinema, além de servir como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994), é um dos mais importantes meios de representação dos diversos tipos de violência, inclusive as que ocorrem contra as mulheres. Neste trabalho, pretendo discutir como são abordadas as violências de gênero nos filmes de ficção da Argentina e do Brasil, no período de 2003-2016. As representações cinematográficas, sobretudo as brasileiras, revelam que a maioria das vítimas de violência masculina fora das relações conjugais são mulheres em situação de prostituição, seja voluntária ou forçada, ou aquelas que, por alguma razão, são associadas a prostitutas. Essas violências são, essencialmente, de caráter sexual e marcadas por hierarquia de poder. A compreensão de que vivemos numa sociedade construída *por* e *para* homens, a qual reforça um determinado tipo de masculinidade em detrimento de outros e reverbera nas relações de gênero, atravessa as leituras fílmicas. Dessa forma, proponho refletir acerca das representações de violência nos filmes-fontes como frutos de processos históricos de longa e média duração, observando como tais processos, em diferentes estratos do tempo (KOSELLECK, 2014), incidem na constituição de um imaginário de caráter misógino, presente nessas representações, que ainda parece dividir as mulheres entre “santas” e “putas”, impondo a estas últimas “castigos” na forma de violência sexual.

Palavras-chave: gênero, cinema, violência contra mulheres, prostituição, História do Tempo Presente.

INTRODUÇÃO

A violência, nas suas mais variadas formas, é um dos temas que têm maior visibilidade nas representações cinematográficas ao longo da história e que parecem dialogar mais fortemente com o público, especialmente o masculino. No entanto, o número de filmes que abordam a violência de gênero, tanto na Argentina como no Brasil, é relativamente

¹ Mestre em Estudos Latino-americanos pela UAM-Espanha; Doutoranda pelo PPGH/UDESC Florianópolis-SC; Profa. Assistente da UNEB/Campus-IV; Membro do NECC/UNEB/Jacobina e LABGEF/UDESC; E-mail: fsantos.joelma@gmail.com.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



reduzido, apesar das estatísticas alarmantes, sobretudo neste último². Para explorar este tema, utilizo quatro filmes, os quais serão abordados em dois grupos: no primeiro, *Anjos do sol* (Rudi Lagemann, Brasil, 2006) e *La mosca en la ceniza* (Gabriela David, Argentina, 2009), que abordam tráfico e prostituição de meninas e adolescentes pobres; e no segundo, *La patota* (Santiago Mitre, Argentina, 2015) e *O silêncio do céu* (Marco Dutra, Brasil, 2016), sobre estupro coletivo de mulheres pertencentes a classes sociais mais abastadas. Nestes filmes, do gênero drama ficcional, mulheres são expostas à violência masculina tanto em decorrência da concepção sexista e machista de seus agressores como em virtude de sua posição de gênero em sociedades com fortes estruturas patriarcais.

O objetivo, neste texto, é refletir acerca das violências representadas nessas narrativas audiovisuais, deslocando o olhar para a construção social das masculinidades e pensando o cinema como parte das tecnologias de gênero, conforme Teresa de Lauretis (1994). A autora considera importante desfazer a “imbricação de gênero e diferença(s) sexual(ais)”, a fim de que se possa pensar nos sujeitos “engendrados”, mas não presos a suas diferenças sexuais, de modo a serem vistos na sua heterogeneidade. Segundo ela,

pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também gênero como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p. 208).

Para esta teórica, a construção do gênero tanto afeta quanto é afetada pela representação, daí a importância do cinema com uma das tecnologias sociais para esse fim.

O recorte temporal (2003-2016) guarda relação com o período de governos considerados progressistas no Brasil e na Argentina, nos quais houve mais acesso das mulheres à educação, maior protagonismo na política, nas artes e em outros espaços de poder, dinamização dos movimentos feministas e periféricos, mobilizações contra violências³,

² Ver, dentro outros documentos, Las cifras de la violencia 2015 (Argentina) e Mapa da Violência 2015 (Brasil).

³ Merece especial destaque o movimento denominado #NiUnaMenos, organizado inicialmente através das redes sociais, que, em 2015, ganhou as ruas da Argentina e de vários outros países com essa mesma mensagem.



aumento de denúncias, promulgação de legislações⁴, dentre outras mudanças. O trabalho aqui apresentado é parte de uma pesquisa mais ampla desenvolvida no doutorado⁵, na qual investigo a maneira como as violências de gênero dentro e fora das relações conjugais são representadas no cinema desses dois países no referido período e procuro verificar em que medida as obras dialogam com essas mudanças.

1. AS FONTES FÍLMICAS: ABORDAGENS DAS VIOLÊNCIAS

Neste conjunto de filmes prevalecem as violências de gênero de caráter sexual, ainda que, na maioria dos casos, sejam observadas outras formas de violência. Trata-se, quase sempre, de exploração sexual e estupro, por um ou mais agressores. No primeiro grupo dessas representações, as vítimas são mulheres muito jovens e pobres recrutadas para trabalharem como prostitutas, através de um sistema de tráfico que explora meninas e adolescentes oriundas de regiões distantes dos grandes centros urbanos nos dois países. São vítimas de estupros e de diversas outras agressões físicas e psicológicas. No segundo, as violências representadas são estupros coletivos e as vítimas são mulheres adultas, pertencentes a setores sociais privilegiados.

Grupo 1: tráfico e prostituição de meninas/mulheres

Anjos do sol traça uma radiografia crua da relação miséria-exploração sexual, através do percurso da protagonista Maria (Fernanda Carvalho), a terceira filha de um casal extremamente pobre no interior do nordeste brasileiro, levada por um recrutador de prostitutas aos 12 anos de idade⁶, supostamente de maneira inadvertida⁷. Durante a negociação entre o

⁴ Algumas medidas visando a redução das desigualdades de gênero foram tomadas nesse período. Mas merece destaque a promulgação de importantes leis, como a 11.340/2006 (conhecida como Maria da Penha) e a lei 12.015/2009 (crimes sexuais) lei 13.104/2015 (feminicídio), no Brasil e a 26.485/2009 (ley de protección integral), dentre outras, na Argentina.

⁵ PPGH/UDESC, sob a orientação da Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis.

⁶ A ficção com jeito de documentário 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.

⁷ 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.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



pai e o traficante, temos a informação 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 Maria, 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 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.

La mosca en la ceniza traz uma história com alguns elementos semelhantes aos de *Anjos do sol*. Duas adolescentes de ascendência indígena que vivem no campo, em algum lugar no interior do noroeste 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, só descobrem que foram enganadas ao serem levadas para um prostíbulo, num bairro central da cidade⁸. A história é contada a partir da perspectiva de Nancy (María L. Caccamo), 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 (Paloma Contreras). Esta, 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. Além de ter estudado mais que a amiga, possui mais capacidade de

⁸ Como Rudi Lagemann, Gabriela David também pesquisou o tema em seu país e se inspirou em um fato real: uma notícia de jornal sobre um bordel em Belgrano, bairro relativamente central de Buenos Aires, com várias garotas em situação de sequestro e prostituição, o qual foi descoberto depois que uma delas conseguiu fugir. Ver <https://www.escribiendocine.com/noticias/2010/03/22/10573-gabriela-david-el-delicado-instante-que-separa-la-ficcion-de-la-realidad>. Acesso em 18/12/2019.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



discernimento, assumindo o lugar de 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. Presas e com dívidas previamente contraídas com o transporte e lanche pagos pela recrutadora, as meninas são submetidas a violências físicas e psicológicas no sentido de obrigá-las a aceitar a prostituição. E tal como no filme brasileiro, a narrativa se desenvolve a partir da tentativa de fuga de uma e da aparente aceitação do destino da outra.

Todas as adolescentes nestas representações, inclusive as personagens secundárias, têm em comum o fato de serem extremamente pobres e oriundas de regiões distantes dos grandes centros de seus respectivos países. A maioria pode ser caracterizada como não branca⁹ 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 ela não revele de imediato suas intenções. Ela não quer perder ser 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.

As violências representadas nesses filmes contemplam todos os aspectos mencionados no conceito de violência de gênero aqui adotado¹⁰. O tráfico de meninas e mulheres¹¹ é um

⁹ 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).

¹⁰ Entendo por violência de gênero “Todo ato de violência baseado no gênero que tem como resultado possível ou real um dano físico, sexual ou psicológico, incluídas as ameaças, a coerção ou a proibição arbitrária da liberdade, que ocorra em lugares públicos ou no espaço privado” (Resolução ONU, 1993, *tradução minha*).

¹¹ 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 país. No Brasil, a palavra “tráfico” é usada para ambas situações. Ver “Trata y explotación de personas en Argentina:



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



problema real e muito sério, mas quase sempre negligenciado ou talvez intencionalmente camuflado, como outros tipos de tráfico. Constitui, em si, uma forma de violência ao desumanizar as vítimas, geralmente submetidas a situações degradantes. Mas o tráfico, nesses dois filmes, é apenas a porta de entrada para as demais violências às quais essas meninas-mulheres são submetidas. E o grau de violência, tanto psicológica quanto física e sexual, é proporcional ao nível de resistência oferecido pelas vítimas. Aquelas que não cedem às ameaças são submetidas pancadas e a estupro, inclusive coletivo, antes de serem entregues aos clientes dos prostíbulos. Essa questão 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 resistências que provocaram transformações, também em diferentes escalas.

Tanto no filme brasileiro como no argentino a violência sexual está presente em diversos níveis, desde a história familiar trazida pela personagem Inês, até as cenas mais ou menos explícitas de violação. 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

conceptos y herramientas para la prevención, detección y asistencia a las víctimas (2019). Disponível em https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/trata_y_explotacion_de_personas_en_argentina_modulo_1.pdf. Último acesso em 25/03/2021.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



das nádegas nuas, a calça arriada até o meio das pernas, suas mãos puxando a roupa e finalmente seu rosto novamente em prantos.

Em *Anjos do sol*, algumas das tantas violências sexuais representadas são menos sutis. Antes de ser levada para o bordel da selva, Maria é literalmente comprada num leilão por um fazendeiro para desvirginar seu filho, como presente de aniversário. Maria resiste e os dois jovens recém entrados na adolescência entram em luta corporal. Ao intervir na situação, o fazendeiro Lourenço (Otávio Augusto) incita o filho Edgar (Gustavo Pereira) a cometer violência: “Bate que ela te obedece!” E ante o vacilo do filho, dá-lhe um tapa gritando “vai!” De forma quase reflexiva, o filho replica a agressão em Maria. Como Edgar permanece inerte ante 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 e começa a abrir o cinto e o zíper da calça. Nas sequências seguintes, em plano detalhe, o rosto de Maria com expressão de dor e sua respiração ofegante se contrapõem ao de 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, não chega a ser sutil e traz consigo toda uma carga histórica, tema ao qual retornarei mais adiante. As representações de violências sexuais e físicas em *Anjos do Sol* são feitas para provocar impacto e reação nos/as espectadores/as¹². Algumas das cenas de violência física beiram a espetacularização, como a que Inês, depois de ser capturada em fuga, e de reagir com altivez desafiadora, é arrastada por um Jeep em alta velocidade, até a morte, diante de todos/as. As vítimas são transformadas em mercadorias de pouco valor, estão sujeitas a exploração, humilhações, cárcere privado e castigos físicos cruéis. Há a conivência de todos/as, inclusive de agentes da “justiça” na povoação; os homens agressores contam também com a indiferença e cumplicidade ou mesmo a participação direta de outras mulheres. Em ambos os filmes, as violências sexuais são marcadas por forte hierarquia de poder: dos agressores entre si e deles

¹² Para efeito de comparação entre os dois filmes que foram disponibilizados no canal YouTube, *Anjos do Sol* disponível há cinco anos, com legenda em inglês, já teve, até 29/03/2021, 9.830.823 visualizações e 319 comentários, enquanto *La mosca en la ceniza*, disponível há sete anos, conta com pouco mais de 113.706 visualizações e de 40 mil comentários. Isso não significa, necessariamente, que um é melhor que outro, mas indica que provocou mais reações, as quais podem ser de natureza diversa.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



em relação às vítimas. As explorações são atravessadas por elementos de gênero, classe, raça/etnia e de geração.

Grupo 2: estupro coletivo

O silêncio do céu tem início com uma cena de estupro. Diana (Carolina Dieckmann), uma mulher de aproximadamente trinta anos, identificável como classe média alta, é violentada na sua própria casa, na cama do casal, por seu ex-namorado Andrés (Álvaro Armand Ugón), o qual conta com a ajuda de seu 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 afogamento enquanto Diana, com as mãos presas e uma faca ameaçando cortar seu rosto, e a boca tampada pela mão de um dos agressores para não gritar, emite grunhidos desesperados. Diana 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 cena¹³.

Somente depois, quando são apresentados aspectos da personalidade de seu marido Mario (Leonardo Sbaraglia), ficamos sabendo que ele chegou em casa na hora do estupro, testemunhou tudo de forma desesperada, mas não teve coragem de interferir e interromper a violência. É a partir dessas sequências iniciais que a narrativa se desenvolve. O silêncio, presente no título, é uma constante no filme: por parte dela e dele. Ambos fingem uma situação de normalidade. Não obstante, o casal se mostra cada vez mais frio e distante, numa tentativa mecânica de reconciliação, quase sem demonstrações de carinho, sem nenhuma intimidade nem química. Um detalhe peculiar nesse filme é que o ponto de vista na narrativa não é o da vítima nem do(s) agressor(es), mas de Mario, que procura descobrir o responsável principal para cobrar vingança.

A segunda fonte deste grupo é *La patota*¹⁴. Paulina (Dolores Fonzi) é uma jovem advogada em torno dos vinte e cinco anos de idade, que decide abandonar o doutorado e as perspectivas de futuro para ingressar num projeto com a função de dar aula numa oficina de

¹³ Em entrevista dada ao site Pipoca de Pimenta, o diretor deixa claro que não queria dar conotação sexual à cena de estupro como, segundo ele, passa em algumas obras, mas ressaltar que se tratava de violência, tão somente. Ver “O silêncio do céu. Entrevistamos o diretor e o elenco do drama”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDXl4mBegeg>) Acesso em: 13 mar. 2020.

¹⁴ Este filme, feito em coprodução com Brasil e França, foi lançado aqui com o título *Paulina*, nome da personagem principal. *La Patota* é uma adaptação do filme homônimo dirigido por Daniel Tinayre, em 1960.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



formação política para jovens pobres, numa região distante na Província de Missões, na qual seu pai, um influente juiz, atua. A turma com a qual Paulina começa a trabalhar é formada por jovens de ambos os sexos, entre 15 e 18 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 à noite da casa da amiga, é atacada e estuprada por um grupo nas imediações de uma construção abandonada, numa área rural do povoado. A escuridão e o pavor causado pelo ataque coletivo dificultam a identificação dos mesmos, ainda assim, ela conclui 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.

Essa questão é interessante, especialmente porque, na versão de 1960, a professora é confundida com uma prostituta. Nesta adaptação de 2015, a moça que seria a vítima da violência, não fosse o engano, termina a relação com um dos rapazes agressores porque ele é casado e ela deseja sair e se divertir, o que a condição dele não permite. Isto representa, no imaginário machista e sexista dos agressores, a versão atualizada da prostituta de meados do século passado, sobretudo quando é flagrada pelo grupo praticando felação com outro homem num automóvel em lugar ermo. Em ambas versões deste filme, as mulheres às quais as agressões sexuais seriam originalmente destinadas são percebidas como putas e, portanto, na visão desses machos, objetos de violência. Dessa forma, as professoras são vítimas por acaso.

As mulheres violentadas deste grupo são brancas, pertencem a setores privilegiados da sociedade, são oriundas de grandes centros urbanos, têm boa escolaridade e são financeiramente independentes. Um perfil que difere em tudo das meninas/mulheres dos dois primeiros filmes. As violências são, ao menos na intenção dos violadores, de caráter exclusivamente sexual, entretanto, outras violências estão embutidas nestes atos, obviamente. São igualmente brutais, especialmente por se tratar de violações praticados por mais de um agressor, e também marcadas por machismo, sentimentos de posse e de poder. Os estupros ocorrem como castigos ou como uma espécie de “corretivo” pelo que acreditam ser um “mau comportamento” dos alvos da violência. Em *La patota* é o sentimento de posse do homem que não aceita o “não” da mulher – misturado ao orgulho ferido por vê-la com outro – que leva o agressor a buscar vingança. Mas o caráter coletivo do estupro tem outro aspecto a ser considerado. O ato flagrado pelo ex-namorado e considerado por ele uma traição (o que não



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



se aplica, porque a relação com a que seria a vítima já está finalizada) é presenciada por seus amigos, portanto, também é sentido como uma humilhação. Nesse sentido, para os agressores, a violação coletiva tem dupla “função”: castigar a “traidora” e restaurar a honra do “traído” na medida em que eles podem, ao mesmo tempo testemunhar a vingança e contribuir para aumentar o suplício da vítima.

Em *O silêncio do céu*, não há elementos narrativos que explicitem as motivações, 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 –, tenha aflorado no ex-namorado, no entanto, essa resposta não é oferecida pela narrativa. No imaginário machista, a mulher que troca de parceiros é puta. Assim, a dupla violação de Diana ratifica a ideia de pensamento punitivista dos estupradores.

2. A VIOLÊNCIA E A HETERONORMATIVIDADE COMO ELEMENTOS CHAVES DAS MASCULINIDADES

Retomo a cena de Lourenço com o filho Edgar para abordar a violência e a heteronormatividade como elementos centrais na construção de um padrão de masculinidade. 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, 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”¹⁵ para iniciar sexualmente o filho está uma longa tradição, pautada no discurso machista e sexista através do qual somente o homem tem direito a exercer livremente a

¹⁵ 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.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



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 das masculinidades.

Diversos autores abordam, desde várias perspectivas, diferentes mecanismos através dos quais a violência é incentivada entre os varões, em maior ou menor grau, nos processos de construção social das masculinidades (BOURDIEU, 1995; CONNELL, 2015; OLIVEIRA, 2004; entre outros). Ela também é, na sua forma simbólica ou direta, um dos elementos que contribuem para o que Bourdieu (1995) chama de dominação masculina, instituída através do que ele denominou de *habitus*¹⁶. Nesse sentido, o processo de socialização dos corpos masculinos também está impregnado de violências, sejam discursivas ou físicas. Quando o pai de Edgar lhe diz “Bate, que ela te obedece” está colocando ao descoberto uma série de práticas culturais que remetem a séculos de história de violências e de dominação de corpos, especialmente os femininos, mas também a outros considerados igualmente descartáveis.

É difícil não estabelecer associação entre a forma como o tráfico das adolescentes é representado em *Anjos do sol* e o tráfico negreiro: a negociação com os “proprietários” do corpo, representados pelo pai de Maria e por Saraiva ou leiloados por Nazaré (Vera Holtz), a cafetina do bordel, remetendo também ao mercado de escravizados; o transporte clandestino em condições deploráveis (empurradas e escondidas no fundo de um caminhão encoberto e fechado com grades nas laterais, sem luz ou ventilação, espremidas entre caixas, provavelmente contendo outras “mercadorias” ou colocadas simplesmente para escondê-las); a exploração impiedosa dos corpos; a humilhação e os castigos corporais presentes tanto na narrativa de *La mosca en la ceniza* como de *Anjos do sol*. Questões atuais, como o envolvimento de políticos em negócios sujos, e antigas, como a utilização dos corpos virgens para desvirginar os filhos dos neocoronéis nordestinos, assim como a circulação de doenças, inclusive a AIDS, entre as meninas prostituídas, principalmente nas regiões de garimpos da

¹⁶ Segundo ele, o *habitus* institui as formas de dominação que permanecem no “inconsciente cultural”, naturalizando relações entre homens e mulheres que foram socialmente construídas. Através do *habitus* se engendra o fetichismo da virilidade, o qual ocorre através dos ritos de instituição, que são diferentes dos “ritos de passagem” porque instauram uma “separação sacralizante (...) entre aqueles que são socialmente dignos de sofrê-los e aqueles que deles são para sempre excluídos, isto é, as mulheres” (BOURDIEU, 1995, p. 142-149)



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



floresta amazônica, são algumas das abordagens do filme. Todas essas imagens representacionais remetem a camadas diversas de experiências, a tempos remotos e, ao mesmo tempo, tão estranhamente atuais, constituindo diferentes estratos de tempo, conforme metáfora usada por Koselleck (2014).

A dominação masculina, à qual Bourdieu se refere, ocorre em relação às mulheres. Uma dominação que é simbólica e que as torna submissas e cúmplices das masculinidades, como no caso da mãe de Maria, que acata a decisão do pai, apesar do apelo da filha, ou da senhora que acolhe as duas fugitivas no meio da floresta para logo entregá-las aos seus algozes, atendendo aos interesses do marido, o que revela, em ambas as situações, a subordinação das mesmas.

Mas é importante recordar o que Connell (2015) chama de multiplicidade de masculinidades, as quais se apresentam de forma hierarquizada. Dessa forma, simbolicamente, no topo estão as masculinidades hegemônicas, enquanto na outra extremidade estão as subordinadas, geralmente associadas aos homossexuais. Como, ainda segundo esta autora, poucos são os homens que praticam tal padrão hegemônico, muitos ganham com essa hegemonia, beneficiando-se dos dividendos do patriarcado. São as masculinidades cúmplices, as quais obtêm vantagem da subordinação geral das mulheres. Para Lourenço, recusar-se a ser violento é sinônimo de ser maricas. Negar-se a ser cúmplice de um modelo hegemônico pode levar Edgar ao outro polo: ao da masculinidade subordinada. A autora identifica ainda outro tipo de masculinidade: as marginalizadas, interseccionadas pelos marcadores de classe e raça/etnia. No que se refere à hierarquia das masculinidades agressoras, dentre os filmes abordados, o que melhor caracteriza essas diferenças é *Anjos do Sol*. Nas sequências que abordam os homens envolvidos nas violências, ela é clara: o fazendeiro Lourenço, homem rico, de meia idade e cor parda ocupa o nível mais alto, seguido por seu filho jovem (cuja masculinidade está em processo de construção e, como as demais, não é fixa) e por último, o empregado Chico, pobre e preto. Na relação com as vítimas, tanto Edgar quanto Chico têm poder relativo: o primeiro porque não dispõe ainda de força física para dominar ou talvez não aspire isso, e o segundo porque, ainda que deseje, não pode violentar Inês, a jovem branca “comprada” pelo patrão, sem a autorização deste. A percepção da masculinidade marginalizada de Chico transparece nas palavras de Inês ao dizer que ela não é “para seu bico”, ao que ele responde, em tom de ameaça: “daqui a um mês o patrão vai



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



enjoar dessa tua cara, aí você vai ver”, confirmando sua posição na hierarquia das masculinidades, determinada tanto por sua condição de classe como de cor. Ele não ousa desafiar, aguarda a autorização do outro homem.

Essa hierarquia das masculinidades é problematizada ao extremo em *La Patota*. É a condição marginalizada dos violadores de Paulina, por suas origens étnico-raciais e de classe, que leva a professora a buscar coerência com os propósitos ético e morais que a levaram a assumir o projeto na região. A vítima que é advogada, portanto, conhecedora e operadora da lei, atua, entretanto, no sentido de impedir que o sistema de justiça alcance seus agressores. Para ela, a forma como o direito é operado em sociedades patriarcais cujas práticas são essencialmente racistas e classistas assume características de injustiça ao privilegiar uma classe em detrimento de outras. Desnecessário dizer o quanto o filme provocou polêmicas. Contudo, ainda que esta noção de masculinidades marginalizadas traga em seu cerne um caráter eurocêntrico, serve para caracterizar um grupo que, dentre as masculinidades agressoras, se favorece menos de um sistema de justiça feita por homens em favor de determinados homens.

QUEM PODE SER GENI? ALGUMAS CONSIDERAÇÕES...

O título deste trabalho, obviamente, faz referência à canção de Chico Buarque, portanto, nesse sentido, está longe de revelar originalidade. Ainda assim, a pergunta parece oportuna. Terminada a segunda década do século XXI, após vivermos o que já se cogita ser uma quarta onda do feminismo, com mulheres cada vez mais jovens e de diferentes origens étnico-raciais lutando pelo fim das violências de gênero nesses países – violências que são decorrentes de estruturas de longa duração, como o machismo, a misoginia e o patriarcado –, ainda acompanhamos por diversos meios, cotidianamente, cenas de “um passado que não passa, um passado presente”, conforme expressa Rousso (AREND; MACEDO, 2009) e que nos provoca, a partir dos clamores pelo fim da violência de gênero, das demandas sociais vindas das ruas, a pensar, a partir de diversas fontes e sob variados pontos de vista, a história do tempo presente.

Em biografia escrita por ocasião de seus noventa anos, a atriz Fernanda Montenegro revela que ouviu e ainda ouve de seus amigos héteros, “intelectuais ou não”, avaliações sobre



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



“a mulher” que lhe provocam “imensas e geladas decepções”. Diz ela: “*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’” (2019, p. 95, *grifo da autora*). Essa fala de Montenegro revela parte de um imaginário que não está restrito às classes sociais desfavorecidas de recursos econômicos e intelectuais, o qual pode ser observado nas ficções cinematográficas utilizadas aqui como fontes.

Os filmes argentinos e os brasileiros apresentam similaridades na forma como representam as violências contra mulheres. É possível observar nas fontes fílmicas que, para além das violências diretas e das psicológicas (de caráter latente) sofridas pelas jovens, há uma violência estrutural (GREMELS, 2019), decorrente tanto da miséria a que estão expostas, especificamente no primeiro grupo, quanto do machismo, que estrutura ambas as sociedades e está presente em todos eles. Além da sutileza já referida, não se percebe grande diferença entre a abordagem da diretora em relação aos diretores. Mas é digno de nota o desfecho que Gabriela David dá a seu filme: diferente de Lagemann oferece uma saída para as protagonistas. Quanto às vítimas, é possível salientar que há uma sub-representação das mulheres pretas, vítimas maiores das violências de gênero no Brasil, de acordo com quaisquer dados estatísticos. No entanto, é importante ressaltar que o cinema não é espelho da realidade e convém perguntar por que essas representações visibilizam mais a violência em determinados grupos que em outros.

Connell observa que “a violência é parte de um sistema de dominação, mas ao mesmo tempo é uma medida de sua imperfeição”. A autora salienta que uma hierarquia solidamente estabelecida não necessita intimidar. Se isso ocorre, indica “tendências de crise”¹⁷ e estas, por sua vez, provocarão “tentativas de restabelecer a masculinidade dominante” (2015, p. 120, *tradução minha*). E o que se nota nas últimas décadas, assim como em outros momentos em que as estruturas patriarcais se sentiram ameaçadas, é um recrudescimento das violências masculinas contra mulheres. Nessas circunstâncias, em que estruturas seculares de dominação permanecem vivas, apesar de todos os avanços e conquistas feministas, todas podemos ser “Geni”. No horizonte, entretanto, há espaço para transformações.

¹⁷ Connell ressalta, contudo, que não se deve confundir “tendências de crise” com “crise da masculinidade”.



IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL
HISTÓRIA DO TEMPO
2021 PRESENTE
UDESC - FLORIANÓPOLIS - SC



REFERÊNCIAS

ANJOS do sol. Direção: Rudi Lagemann. Roteiro: Rudi Lagemann. Produção: Luiz Leitão; Juarez Precioso; Rudi Lagemann. Brasil: Downtown Filmes; Globo Filmes, 2006. (90 min.), Cor, 35 mm.

AREND, Silvia Maria Fávero; MACEDO, Fábio. Sobre a História do Tempo Presente: Entrevista com o historiador Henry Rousso. Revista **Tempo e Argumento**, v. 1, n. 1, p. 201-216, 2009.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Trad. Guacira Loro. **Educação & Realidade**. v. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 133-184.

CONNELL, Raewyn. **Masculinidades**. Trad (para espanhol) Irene Artigas e Isabel Vericat. México DF: UNAM/PUEG, 2015.

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.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LA MOSCA en la ceniza. Direção: Gabriela David. Roteiro: Gabriela David. Produção: Gabriela David, Pablo Bossi, Juan Pablo Buscarini. Argentina: SP Films, 2009. (98 min.), Color, 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 (coprod. Brasil, França): Energía Entusiasta, 2015. (103 min.), Dolby Digital, Color.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa B. de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A Construção Social da Masculinidade**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

O SILÊNCIO do céu. Direção: Marco Dutra. Roteiro: Caetano Gotardo; Lucía Puezo; Sergio Bizzio. Produção: Rodrigo Teixeira. Brasil (coprod. Uruguai): Vitrine Filmes; Floday, 2016. (101min.55seg.), DCP, Cor.

VOLNOVICH, Juan Carlos. 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.