

Putas, ou quase... violência de gênero em filmes de ficção da Argentina e Brasil no século XXI

Whores, or almost... gender violence in fiction films from Argentina and Brazil in the Twenty-First-Century

Joelma Ferreira dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0001-8725-4764>

Universidade do Estado da Bahia

Resumo: Nas últimas décadas, muitos filmes procuram abordar o tema da violência de gênero. 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 estão marcadas por hierarquias 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. Neste trabalho abordo narrativas de violências de gênero em filmes de ficção da Argentina e do Brasil produzidos nas primeiras décadas deste século. Procuo refletir, a partir da perspectiva da História do Tempo Presente, acerca dessas representações como frutos de processos históricos de longa e média duração, observando como tais processos incidem na constituição de um imaginário de caráter misógino, perceptíveis nessas representações, que ainda parece dividir as mulheres entre “santas” e “putas, ou quase...”, impondo a estas últimas “castigos” na forma de violência sexual.

Palavras-chave: Gênero. Cinema. Violência contra mulheres. Prostituição. HTP.

Abstract: In recent decades, many films have sought to address the issue of gender violence. The cinematographic representations, especially the Brazilian ones, reveal that most victims of male violence outside of conjugal relationships are women in situations of prostitution, whether voluntary or forced, or those who, for some reason, are associated with prostitutes. These types of violence are essentially sexual and are marked by power hierarchies. The understanding that we live in a society built by and for men, which reinforces a certain type of masculinity at the expense of others and reverberates in gender relations, crosses film readings. In this work I approach narratives of gender violence in fiction films from Argentina and Brazil produced in the first decades of this century. I seek to reflect, from the perspective of the History of the Present Time, on these representations as the result of long and medium-term historical processes, noting how such processes influence the constitution of a misogynistic imaginary, perceptible in these representations, which still seems to divide the women between “saints” and “whores or almost...”, imposing on the latter “punishments” in the form of sexual violence.

Keywords: Gender. Movie theater. Violence against women. Prostitution. HPT.

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, inclusive no que se



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

refere a filmes latino-americanos¹. No entanto, o número de filmes que abordam a violência de gênero em países como Argentina e Brasil é relativamente reduzido, em contraste com as estatísticas alarmantes, sobretudo neste último². Em pesquisa que venho realizando sobre as representações de violência de gênero em dramas ficcionais argentinos e brasileiros no período de 2003-2016³, as produções do Brasil cujas histórias estão centradas na violência contra mulheres não passam de sete (supressão do restante do período). Quanto à Argentina, embora ocupe uma posição menos desconfortável no ranking da violência de gênero, realizou nesse período pelo menos dez filmes nos quais este tema é central. Tais números podem chegar a pouco mais que o dobro se incluirmos gêneros como o policial e/ou suspense e obras que tocam a questão de forma secundária⁴.

A partir da Convenção Interamericana para prevenir, punir e erradicar a violência contra a mulher⁵, algumas medidas passaram a ser adotadas nesses países com o objetivo de atenuar a violência e as inequidades de gênero. Conforme foi observado por outros/as pesquisadores/as e sistematizado por Joan W. Scott em seu famoso artigo publicado originalmente em 1986, o gênero é relacional e diz respeito a relações de poder. O núcleo essencial do conceito de gênero desenvolvido por essa autora “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). Nesse sentido, durante a IV Conferência Mundial sobre a Mulher realizada em Pequim, em 1995, reconheceu-se a necessidade de focar no conceito de gênero para reavaliar as estruturas sociais e institucionais, passo fundamental para encaminhar um processo de reestruturação em bases mais equitativas⁶.

Entre o final do século passado e o início deste, foram implementadas algumas políticas públicas e legislações importantes⁷, ainda que insuficientes (GHERARDI, 2017), quase sempre resultantes das lutas feministas travadas desde os anos 1980, como ressalta Sardenberg (2018). Tais legislações, as quais derivam dos tratados e convenções

¹ A título de exemplo, somente na América Latina, no gênero drama/policial, os filmes os brasileiros *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003) e *Tropa de elite 2* (José Padilha, 2010), estão entre as maiores bilheterias, este último com 11.146.723 espectadores, de acordo com dados da ANCINE. Na Argentina, as maiores bilheterias deste período foram *Relatos salvajes* (*Relatos salvajes*, Damián Szifron, 2014), seguida de *O clã* (*El clan*, Pablo Trapero, 2015). No México, *Amores brutos* [*Amores perros*, Alejandro G. Iñárritu, 2000] alcançou grande sucesso na virada do século e foi responsável por catapultar a carreira do diretor ao cinema hegemônico. Todos eles abordam violências extremas.

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

³ A pesquisa de doutorado, desenvolvida no PPGH/UDESC, encontra-se em fase de conclusão.

⁴ Refiro-me aos casos em que há cenas de violência, mas, se excluídas da narrativa, não interfeririam significativamente na história do filme.

⁵ Conhecida como “Convenção de Belém do Pará”, foi adotada pela Assembleia Geral da OEA em 6 de junho de 1994, ratificada pelo Brasil em 27 de novembro de 1995 e pela Argentina em 05 de julho de 1996. Para dados de assinatura e ratificação por estes e outros países, consultar <http://www.cidh.org/basicos/portugues/n.Belem.do.Para.Ratif..htm>. Acesso em: 05 jul. 2021.

⁶ <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/>. Acesso em: 05 jul. 2021.

⁷ Refiro-me tanto às políticas públicas que procuraram reduzir as desigualdades entre os gêneros – como foi o caso dos programas brasileiros *Bolsa Família* e *Minha casa, minha vida*, cujas principais beneficiárias foram mulheres pobres – quanto às leis destinadas à prevenção e combate às diversas formas de violência de gênero, dentre as quais destacam-se, no Brasil, a 11.340/2006 (Lei Maria da Penha), a 12.015/2009 (Crimes sexuais), a 13.104/2015 (Lei do Feminicídio) e na Argentina a 26.485/2009 (Lei de Proteção Integral), a 26.791/2012 (Homicídio agravado por razões de gênero ou Feminicídio) e a 26.842/2008 (Tráfico de pessoas).

internacionais, foram fundamentais para estabelecer as bases jurídicas para garantir o mínimo de igualdade de direitos. De acordo com Alves (2016), a América Latina e Caribe foi a região do planeta onde houve maior redução do hiato de gênero entre 1990 e 2013, decorrente, em parte, da ampliação das oportunidades educacionais. Assim, à medida que as mulheres foram tendo mais acesso à educação, foram se transformando também em mão de obra qualitativamente competitiva, sobretudo em mercados de trabalho como os dos países latino-americanos, quase todos endividados no início dos anos 1990, nos quais as medidas neoliberais de ajustes impostas por organismos credores internacionais impactavam diretamente na oferta de empregos. Aliado a isso, o fenômeno da informatização provocou rápidas e profundas transformações no âmbito do trabalho, com redução do número de empregos disponíveis e exigência cada vez maior de qualificação profissional, aumentando a concorrência e gerando, sobretudo nos homens, uma sensação de crise e instabilidade⁸. Contudo, ainda que as mulheres brasileiras, por exemplo, tenham ultrapassado recentemente os homens “em todos os níveis educacionais, inclusive mestrado e doutorado”, representando “cerca de 60% das titulações em grau universitário” (ALVES, 2016, p. 631), isso não foi suficiente para reverter a participação destas no mercado de trabalho ou as desvantagens salariais em relação aos homens, tampouco os índices de violência. Além do mais, de acordo com este autor, a partir de 2013 as diferenças no hiato de gênero estagnaram ou voltaram a crescer.

As produções fílmicas que são objeto deste trabalho foram realizadas ao longo das duas décadas do século em curso, recorte temporal que guarda relação com o período de governos considerados progressistas no Brasil e na Argentina. Durante esta fase, caracterizada por maior estabilidade política e econômica em relação às décadas anteriores, mais acesso das mulheres à educação e a cargos importantes, maior protagonismo na política e em outros espaços de poder⁹, dinamização dos movimentos feministas e periféricos, aumento de denúncias de agressões e mobilizações contra violências¹⁰, promulgação de legislações pertinentes¹¹, dentre outras mudanças, as quais, embora ainda restritas a determinados setores e insuficientes para o conjunto das mulheres, são compreendidas por muitos homens como “ameaças” a seus privilégios de gênero e são respondidas com mais violências, como demonstram os dados estatísticos já referidos.

Neste artigo, que é o recorte de uma pesquisa mais ampla, analiso a maneira como as violências de gênero fora das relações conjugais são representadas no cinema dos dois países e procuro verificar se as obras dialogam em alguma medida com essas mudanças.

⁸ Embora com alguma controvérsia, alguns autores nomearam esse mal-estar de “crise de masculinidade”, quando o papel de principal provedor, um dos pilares da “masculinidade tradicional”, viu-se ameaçado pela maior participação feminina no mercado formal de trabalho.

⁹ Três mulheres alcançaram o cargo mais importante da política nacional na Argentina, Brasil e Chile, neste início de século: Cristina Kirchner, Dilma Rousseff e Michele Bachelet, respectivamente. Apesar disso, o percentual de parlamentares eleitas nas últimas eleições no Brasil, por exemplo, é de apenas 15%, um dos mais baixos do mundo, enquanto a representação feminina no Congresso Nacional argentino é de cerca de 40,7%. Ver <https://www.camara.leg.br/noticias/550900-nova-composicao-da-camara-ainda-tem-descompasso-em-relacao-ao-perfil-da-populacao-brasileira/>; e <https://www.argentina.gob.ar/interior/observatorioelectoral/analisis/mujeres>, respectivamente. Acesso em: 05 jul. 2021.

¹⁰ Merece especial destaque o movimento denominado #NiUnaMenos, organizado inicialmente por meio das redes sociais, que, em 2015, ganhou as ruas da Argentina e de vários outros países com essa mesma mensagem.

¹¹ Importante salientar a relevância da Lei Maria da Penha, a qual foi objeto de intensos debates e controvérsias dentro e fora do país e atualmente desperta o ódio da chamada masculinidade tóxica, por tudo o que ela representa.

Para explorar este tema, utilizo dois filmes brasileiros e dois argentinos realizados no período de 2003-2016, os quais abordam violências de gênero em distintas regiões, envolvendo mulheres de diferentes gerações, classes sociais, raça/cor, nível de escolaridade, dentre outros marcadores. Como recurso metodológico, os filmes são abordados em dois grupos: no primeiro, *Anjos do sol* (Rudi Lagemann, Brasil, 2006) e *La mosca en la ceniza* (Gabriela David, Argentina, 2009), que têm como temática o 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 estupros coletivos de mulheres pertencentes a classes sociais mais abastadas.

Nestes filmes de ficção, do gênero *drama*, mulheres são representadas como vítimas da violência masculina tanto em decorrência da concepção sexista e machista de seus agressores como em virtude da posição de gênero que ocupam 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 sociais de gênero, na medida em que “a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação como da autorrepresentação”, conforme Teresa de Lauretis (2019, p. 131).

As fontes filmicas: abordagem das violências

Neste conjunto de filmes prevalecem as violências de gênero de caráter sexual, ainda que, na maioria dos casos, outras formas de agressão sejam observadas. 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, por meio 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, seguindo o 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 idade¹², supostamente de maneira inadvertida¹³. Durante a negociação entre o pai e o traficante, temos a informação de que a irmã mais velha de Maria

¹² 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.

¹³ 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.

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 sabemos que ela, 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 em 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 cidade¹⁴. 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 maior capacidade de 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 pertencerem a famílias muito pobres, oriundas de regiões distantes dos grandes centros urbanos de seus respectivos países. A maioria pode ser caracterizada como não branca¹⁵ 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

¹⁴ 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 dez. 2019.

¹⁵ 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).

Aires, a recrutadora demonstra preocupação e pede que 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.

As violências representadas nesses filmes contemplam todos os aspectos mencionados no conceito de violência de gênero aqui adotado¹⁶. O tráfico de meninas e mulheres¹⁷ é um 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 a 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

¹⁶ 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*).

¹⁷ 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 laboralmente 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: 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. Acesso em: 25 mar. 2021.

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. De acordo com a crítica Rocío González (2010), “O filme não tem golpes baixos. Não foi feito com nenhum afã de documentar, no sentido de nos mostrar com luxo de detalhes a sórdida realidade que implica a rede de prostituição na Argentina” (*tradução minha*)¹⁸.

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/as¹⁹. 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 convivência 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 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

¹⁸ Ver *La mosca en la ceniza*, crítica de Rocío González. Disponível em <https://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/la-mosca-en-la-ceniza/critica/rocio-gonzalez>. Acesso em 18 dez. 2019.

¹⁹ 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 comentários. Isso não significa, necessariamente, que um é melhor que outro, mas indica que provocou mais reações, as quais podem ser de natureza diversa.

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, uma faca ameaçando cortar seu rosto e a boca tampada para não gritar, emite grunhidos desesperados. Ela chora, consegue emitir um gemido mais forte e dar um tapa no rosto de Néstor, sendo imediatamente imobilizada pelas mãos e pescoço, aumentando ainda mais a sensação de desespero provocada pela cena²⁰.

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*²¹. 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 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 as versões deste filme, as mulheres às quais as agressões sexuais seriam originalmente destinadas

²⁰ 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=YDXI4mBegeg>. Acesso em: 13 mar. 2020.

²¹ 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.

são percebidas como putas e, portanto, sob a perspectiva machista desses homens, 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 se aplica, porque a relação com aquela 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. Por outro lado, o fato dela esconder de Mario um avento dessa natureza, de reagir de forma absolutamente inesperada, ao menos do ponto de vista dele, leva-o a duvidar de que a vítima não tenha culpa do que ocorreu, passando a observá-la e perscrutá-la de longe, o que lhe permite encontrar pistas dos agressores e a buscá-los. O desfecho da narrativa, com o marido e o ex-namorado agressor entrando em luta corporal até a morte deste último não traz maiores informações a/os espectadores/as acerca da violência cometida contra Diana, mas revela o caráter tóxico da masculinidade de ambos.

Violência, heteronormatividade e homofobia 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. Volnovich (2017) observa que, na Argentina, 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”²² para iniciar sexualmente o filho está uma longa tradição, pautada no discurso sexista e machista 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, imaginário que ainda persiste em alguns rincões. 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 se conjugam num mesmo processo de construção das masculinidades.

Ao estudar os processos de construção de masculinidades na França, Welzer-Lang chamou de heterossexismo “a discriminação e a opressão baseadas em uma distinção feita a propósito da orientação sexual” e “a promoção incessante, pelas instituições e/ou indivíduos, da superioridade da heterossexualidade e da subordinação simulada da homossexualidade” (2001, p. 467-468). Ser homem é não ser mulher. É, também, desejá-las sexualmente. Dessa maneira, ainda de acordo com esse autor, a socialização dos meninos passa pela “gestão de corpos e desejos” (2001, p. 468), pela suposição de uma orientação heterossexual “natural”. A partir desse modelo político se busca o distanciamento do “feminino”, seja nas mulheres, seja nos homens. No primeiro caso, esse distanciamento assume a forma de dominação, conforme Welzer-Lang (2001) e Bourdieu (1995); e no segundo, a forma de homofobia, de acordo com Kimmel (2016 [1994]; 1998), Welzer-Lang (2001), Koury (2010), entre outros/as.

Diversos autores abordam, desde várias perspectivas, diferentes mecanismos por meio 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, tanto na sua forma simbólica como direta, um dos elementos que contribuem para o que Bourdieu (1995) chamou de dominação masculina, instituída pelo que denominou de *habitus*²³. 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. A dominação masculina, à qual Bourdieu se refere, ocorre em relação às mulheres²⁴. Uma dominação simbólica que as torna, por vezes, 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 e/ou cumplicidade das mesmas.

²² Importante ressaltar que o fazendeiro considera Maria uma puta e parece acreditar nisso ao pedir que ela aja com o filho como se fosse uma profissional do sexo, mas ele a escolheu justamente por ser virgem, conseqüentemente, livre de DST. Chamá-la de putinha, portanto, é mais uma forma de agredir e humilhar a menina.

²³ Segundo ele, o *habitus* institui as formas de dominação que permanecem no “inconsciente cultural”, naturalizando relações entre homens e mulheres que foram socialmente construídas. Por intermédio do *habitus* se engendra o fetichismo da virilidade, o qual ocorre por intermédio 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)

²⁴ Embora essa teoria tenha recebido muitas críticas das feministas, algumas das quais foram revisadas pelo autor, seus principais pressupostos seguem vigentes.

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, facilmente associáveis com o grupo que estuprou Paulina, em *La patota*, formado por rapazes pobres e não brancos que vivem à margem dos benefícios atribuídos àqueles que estão mais próximos do padrão hegemônico.

No que se refere aos agressores, nota-se também uma hierarquia das masculinidades nos filmes abordados e, dentre eles, 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 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, mais poderoso que ele.

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 éticos 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. 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, dentro de uma lógica na qual tanto os responsáveis pela elaboração e aplicação das leis como aqueles que deverão se beneficiar delas fazem parte dos grupos sociais privilegiados, aspecto que se aplica tanto à realidade argentina como à brasileira. Desnecessário dizer o quanto o filme provocou intensas polêmicas, tanto porque a vítima procura evitar que seus violadores sejam punidos

como, sobretudo, por levar até as últimas consequências a noção de autonomia sobre o próprio corpo e decidir levar adiante a gravidez fruto do estupro²⁵.

Putas, ou quase... Algumas considerações

Os filmes não são espelhos das sociedades, são produtos culturais que buscam nelas suas inspirações e proporcionam possibilidades significativas de reflexões. Ao abordarem temas, sejam do presente ou do passado, os/as cineastas colocam em evidência problemas sociais (embora não se restrinjam a eles) e oferecem ao público oportunidades valorosas de pensar, debater, questionar e buscar soluções para questões (práticas ou filosóficas) de seu tempo.

A atriz Fernanda Montenegro, em biografia escrita por ocasião de seus noventa anos, revela que ouviu e ainda ouve de seus amigos héteros, “intelectuais ou não”, avaliações sobre “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*). O título deste trabalho, assim como a reflexão que procurei fazer, dialoga com essa afirmação da atriz, a qual revela parte de um imaginário que não está restrito às classes sociais desfavorecidas de recursos econômicos e intelectuais, e que pode ser observado nas representações das ficções cinematográficas utilizadas aqui como fontes. 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 resultantes 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 (2009). As demandas sociais e os clamores pelo fim da violência vindos das ruas nos provocam a pensar a história do tempo presente a partir de diversas fontes. Tanto quanto as inequidades de gênero, é preciso superar as estruturas que servem de sustentáculos para as masculinidades que lutam para conservar sua hegemonia.

As obras aqui analisadas abordam duas formas principais de violência: as decorrentes do tráfico e exploração de jovens pobres, de origem étnico-racial negra ou indígena, provenientes de zonas rurais, e as que envolvem o estupro coletivo de mulheres brancas, de camadas sociais médias e urbanas. Chama a atenção, no primeiro grupo, o fato das duas obras estarem embasadas em dados recolhidos no decurso de pesquisas feitas em jornais e outras fontes que, no caso de *Anjos do sol*, implicaram anos de trabalho. O tráfico humano é um problema que atinge muitas pessoas e estudos indicam que a

²⁵ De acordo com Santiago Mitre, “Uma vítima precisa ser ouvida, acompanhada, assistida... nunca julgada, até porque não se pode saber, com exatidão, o que se passa na cabeça ou no corpo de alguém que passou por uma violência como o estupro. [...] Paulina parece uma figura muito controversa: é alguém de classe média alta que decide trabalhar em uma zona remota do nosso país, de altíssimo grau de conflito social. Vem um estupro, o que poderia levá-la a repensar suas decisões, mas ela opta por ficar, ultrapassando limites da razão. Eu não tenho como julgar uma pessoa assim. Eu preciso apenas observá-la. E, com isso, eu faço do filme um território de perguntas, um terreno vivo, de reflexão. Ver Fonseca (2016). Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/paulina-filme-argentino-sobre-estupro-estrela-no-brasil-com-uma-discussao-politica-sobre-a-condicao-feminina>. Acesso em: 16 jul. 2021.

vulnerabilidade resultante de desigualdades estruturais é um dos fatores de risco²⁶. Os dois filmes, portanto, problematizam um tema que estava muito presente nas sociedades argentina e brasileira no início deste século, ambas profundamente afetadas por desigualdades sociais, infelizmente não solucionadas até este momento. Ao centrar as narrativas em adolescentes pobres, quase todas sem escolaridade e, ao mesmo tempo, enfatizar a importância do letramento como saída para este dilema, os filmes estão em consonância com as mudanças em curso no período das realizações dos mesmos e com a necessidade de aprofundamento das políticas sociais em seus respectivos países.

No segundo grupo, por outro lado, trata-se de mulheres que disfrutam de uma situação socioeconômica privilegiada, que não carregam consigo nenhuma marca de desigualdade, exceto a do próprio gênero e, por consequência desta última, não estão imunes à violência machista. São mulheres que trabalham exercendo a profissão escolhida e têm autonomia sobre o próprio corpo, noção que fica clara em ambos os filmes em diversas cenas e, de forma mais contundente, quando Paulina, contra todas as expectativas, inclusive do público, decide não realizar o aborto. As questões abordadas nos filmes deste grupo reverberam algumas das transformações observadas ao longo das duas últimas décadas e uma das reivindicações mais caras dos movimentos feministas recentes: o direito da vítima de não ser julgada, conforme observou o diretor de *La patota* (ver nota de rodapé nº 25). Entretanto, por seu caráter um tanto heterodoxo, a mensagem não chegou às destinatárias, ou seja, ao público feminino, sem um grande ruído. A decisão da personagem Paulina, de não abortar o fruto do estupro, pareceu, para muitas das espectadoras que publicaram suas críticas, estar mais em consonância com os movimentos conservadores autodenominados “pró-vida” que com as pautas feministas.

As imagens representacionais desses filmes 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). 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 feita pelos “proprietários” de corpos, representados pelo pai de Maria e por Saraiva ou leiloados por Nazaré (Vera Holtz), a cafetina do bordel, evocando imagens de um mercado de escravizados; o transporte clandestino das duas meninas 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). Questões atuais, como o envolvimento de políticos em negócios sujos, e antigas, como a utilização dos corpos virgens para desvirginar os filhos dos coronéis nordestinos, assim como a circulação de doenças, inclusive a AIDS, entre as meninas prostituídas, principalmente nas regiões de garimpos da floresta amazônica, são algumas das abordagens do filme de Lagemann. A exploração impiedosa dos corpos, a humilhação, os castigos corporais e a indiferença da sociedade estão presentes tanto na narrativa de *La mosca en la ceniza* como de *Anjos do sol*.

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 (físicas e sexuais) e das psicológicas (de caráter latente) sofridas pelas jovens, há uma violência estrutural (GREMELS, 2019), decorrente tanto da

²⁶ Ver *Relatório Nacional sobre Tráfico de Pessoas: Dados 2014 a 2016*. Disponível em <https://www.justica.gov.br/sua-protecao/trafico-de-pessoas/publicacoes/relatorio-de-dados.pdf>. Acesso em 05 nov. 2021.

miséria a que estão expostas, especificamente no primeiro grupo, quanto do machismo, que estrutura ambas as sociedades e está presente em todos eles. Além do cuidado na realização das imagens das violências sexuais, cuidado que Dutra também tomou ao filmar o estupro de Diana²⁷, não se percebe grande diferença entre a abordagem da diretora em relação aos diretores. No que se refere às vítimas, é possível afirmar 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 salientar, como observei acima, 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.

Quanto às abordagens, é digno de nota o desfecho que Gabriela David dá a seu filme, oferecendo uma saída para as personagens centrais, diferente de Lagemann, que oferece à protagonista um destino trágico e à personagem coadjuvante considerada mais “rebelde”, ou seja, aquela que oferece resistência às violências às quais é submetida, um desfecho fatal. Retomo aqui a teórica Teresa de Lauretis (2019) para corroborar a noção de que a construção do gênero é produto e processo da representação. Ao abordar a violência sob diversos pontos de vista, estes filmes abrem a possibilidade de reflexão sobre um problema que ainda não parece dizer respeito a todos/as da mesma forma ou, o que é pior, pode ser visto sob prismas absurdamente distintos. Para a autora, “o cinema funciona na realidade como uma máquina de criação de imagens, que ao produzir imagens (de mulheres ou não) tendem a reproduzir também a mulher como imagem” (LAURETIS, 1992, p. 64, *tradução minha*). Acontecimentos recentes no Brasil nos permitiram perceber como imagens e discursos sobre violências, sejam eles ficcionais ou reais, são recebidos de formas tão diferentes, a ponto de agressores se transformarem em ídolos²⁸ e é preciso tomar isso como um alerta.

Finalizo com Connell, que observa: “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”²⁹ e estas, por sua vez, provocarão “tentativas de restabelecer a masculinidade dominante” (CONNELL, 2015, p. 120, *tradução minha*). E o que se nota nas últimas décadas, assim como em outros momentos em que, aparentemente, o patriarcado se sentiu ameaçado, é um recrudescimento das violências masculinas contra as mulheres. Nessas circunstâncias, em que estruturas seculares de dominação parecem mais vivas que nunca, apesar de todos os avanços e conquistas feministas, estamos (felizmente) cada vez mais distantes da imagem de santas. Nada nos garante, entretanto, que não sejamos vistas como putas, ou quase... e, como as diversas “Genis” dos filmes abordados, estejamos sujeitas à violência de homens que vivem uma masculinidade tóxica. No horizonte, entretanto, apesar dos incontáveis retrocessos vividos no último quinquênio, ainda há espaço para esperança e transformações.

²⁷ De acordo com o diretor Marco Dutra, a cena do estupro foi filmada de maneira que não fosse interpretada como uma cena de sexo, mas como o que realmente é.. Entrevista concedida a Marina Capretti, do *site* Pipoca de Pimenta. Ver “O silêncio do céu. Entrevistamos o diretor e o elenco do drama”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDXI4mBegeg> Acesso em: 16 jul. 2021.

²⁸ Um exemplo claro disso foi o fato que ocorreu enquanto finalizava a escrita deste texto. Circulava nas redes sociais mais um vídeo com cenas assustadoras de violência contra mulher. As imagens de um homem agredindo a esposa na frente de um bebê deixou uma parte da população chocada e indignada, mas, por outro lado, para surpresa e indignação ainda maior, o agressor teve, em pouco mais de 24h, um acréscimo de 100 mil novos seguidores em suas redes sociais.

²⁹ Connell ressalta, contudo, que não se deve confundir “tendências de crise” com “crise da masculinidade”.

Referências

ALVES, José Eustáquio D. Desafios da equidade de gênero no século XXI. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 24, n. 2, p. 629-638, 2016.

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.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. *Educação & Realidade*, vol. 20, n. 2, p. 133-184, 1995.

CONNELL, Raewyn. *Masculinidades*. México DF: UNAM/PUEG, 2015.

DUTRA, Marco. O silêncio do céu. Entrevistamos o diretor e o elenco do drama. [Entrevista oral concedida a] Marina Capretti, *Site Pipoca de Pimenta*, 26 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YDXI4mBegeg> Acesso em: 16 jul. 2021.

FONSECA, Rodrigo. Filme argentino sobre estupro estreia no Brasil com uma discussão política sobre a condição feminina. Site *Omelete*, 13 jun. 2016. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/paulina-filme-argentino-sobre-estupro-estrea-no-brasil-com-uma-discussao-politica-sobre-a-condicao-feminina>. Acesso em: 16 jul. 2021.

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.

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, p. 19-44.

GONZÁLEZ, Rocío. La mosca en la ceniza. Crítica de Rocío González publicada em Leedor.com em 26.03.2010. Disponível em: <https://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/la-mosca-en-la-ceniza/critica/rocio-gonzalez>. Acesso em: 07 nov. 2021.

KIMMEL, Michael S. Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção de identidade de gênero. *Equatorial: Revista de Antropologia*, vol. 3, n. 4, p. 97-124, 2016.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. *Horizontes Antropológicos*, ano 4, n. 9, p. 103-117, 1998.

KOURY, Mauro G. P. Volverse hombre. Ambigüedad y ambivalencia en la construcción del género masculino. *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, vol. 28, n. 82, p. 135-168, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. 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, 2019, p. 121-155.

LAURETIS, Teresa de. La creación de imágenes. In: LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1992, p. 63-113.

MONTENEGRO, Fernanda; GÓES, Marta (Colaboradora). *Prólogo, ato, epílogo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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 Puezó; Sergio Bizzio. Produção: Rodrigo Teixeira. Brasil (coprod. Uruguai): Vitrine Filmes; Floday, 2016. (101min.55seg.), DCP, Cor.

ROUSSO, Henry. Sobre a História do Tempo Presente. [Entrevista concedida a] AREND, Silvia Maria Fávero; MACEDO, Fábio. *Revista Tempo e Argumento*, v. 1, n. 1, 2009, p. 201-216.

SARDENBERG, Cecilia. Políticas de enfrentamento da violência contra mulheres no Brasil: construção e desmonte. *Revista de Estudios de Políticas Públicas*. Santiago (Chile), vol. 4, n. 2, p. 77-98, 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, vol. 20(2), p. 71-99, 1995.

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, p. 133-154.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista de Estudos Feministas*, vol. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.

Notas de autoria

Joelma Ferreira dos Santos é professora assistente da UNEB/Campus IV/Jacobina, na área de América. Graduada em História pela UNEB/Campus IV. Mestre em Estudos Latino-americanos pela UAM-Madri. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História – PPGH/UDESC/Florianópolis, sob a orientação da Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis com pesquisa em sobre violência de gênero nos cinemas argentino e brasileiro no século XXI. Integra o NECC/UNEB, o LABGEF/UDESC e o RICiLa. E-mail: fsantos.joelma@gmail.com

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

SANTOS, Joelma Ferreira dos. Putas, ou quase... violência de gênero em filmes de ficção da Argentina e Brasil no século XXI. *Sæculum – Revista de História*, v. 27, n. 46, p. 195-211, 2022.

Contribuição de autoria

Não se aplica

Financiamento

Não se aplica

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY 4.0](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 31/07/2021.

Modificações solicitadas em 25/10/2021.

Aprovado em 16/11/2021.