

Universidade de Brasília  
Departamento de História  
Programa de Pós-Graduação – Mestrado  
Área de Concentração: Estudos Feministas e de Gênero  
Aluna: Ianni Barros Luna 04/55903

O Estupro e a “norma” de Gênero no Cinema.

Banca Examinadora:  
Orientadora: Professora Dra Rita Laura Segato  
Professora Dra Lourdes Bandeira  
Professora Dra Ondina Pena Pereira

Novembro 2006

À Iéri

**Resumo:**

Cenas de estupro e assédio violento no cinema são o foco do presente texto, que tem como intenção, desenvolver reflexões acerca das sugestões teóricas calcadas pelos estudos de gênero e teoria feminista. Em especial, investigo o conceito do ‘*gaze* masculino’ e as construções espectatoriais de gênero na experiência cinematográfica. Os filmes analisados se concentram nas produções de Lars Von Trier, Pedro Almodóvar e Marleen Gorris, estabelecendo relações com outros filmes que apresentam a temática.

**Palavras-chave:** estupro, cinema, violência sexual, *gaze*, espetação feminina.

**Abstract:**

Scenes of rape and violent sexual assault in the movies are the main theme of this text, which intends to develop reflections about the theoretical suggestions made by the Gender Studies and Feminist Theory. Mainly, I investigate the concept of ‘*masculine gaze*’ and the constructions of gender spectatorship in the cinematic experience. The films analysed concentrate in the productions of Lars Von Trier, Pedro Almodóvar and Marleen Gorris, making connections with other titles that present the theme as well.

**Key-words:** rape, cinema, sexual violence, *gaze*, feminine spectatorship.

## **Sumário**

<b>1. Apresentações</b>	<b>pp 5</b>
<b>Filmografias</b>	<b>pp 8</b>
<b>Levantamento de Filmes</b>	<b>pp 9</b>
<b>2. Estórias</b>	<b>pp10</b>
<b>Lars Von Trier</b>	<b>pp10</b>
<b>Pedro Almodóvar</b>	<b>pp12</b>
<b>Marleen Gorris</b>	<b>pp18</b>
<b>3. Estupros</b>	<b>pp23</b>
<b>4. Dom, Contratos e Consentimentos</b>	<b>pp35</b>
<b>5. Corpos, Olhares e Falas</b>	<b>pp51</b>
<b>6. Representações</b>	<b>pp68</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>pp76</b>

## 1. Apresentações

No horizonte das representações cinematográficas do gênero, o presente texto é resultado de uma pesquisa sobre alguns filmes contemporâneos a partir da temática da violência sexual. As questões giraram em torno dos significados presentes em cenas de estupro ou assédio violento, no intuito de confirmar ou confrontar, cinematicamente, as sugestões teóricas calcadas pelos estudos de gênero e feminismo.

Iniciei o exercício pela análise de dois filmes, 'Dogville' de Lars Von Trier e 'Fale com Ela' de Pedro Almodóvar. Em seguida, acrescentei o filme 'A excêntrica família de Antônia' de Marleen Gorris. Ao final da pesquisa inseri outros títulos dos/as três diretores/as para melhor compreender o contexto autoral de suas produções, e poder estabelecer correlações entre elas. Junto à pesquisa, iniciei também um trabalho conjunto de levantamento de títulos que, em alguma medida, incluam, em sua trama, a temática da violência sexual, ou, mais exatamente, contenham representações de estupro. A memória das pessoas, enfatizando em que grau as cenas de estupro e seus contextos permanecem como vestígios da lembrança geral dos filmes, me serviram de orientação para formar a amostra analisada<sup>1</sup>.

A crescente presença da figuração do estupro e da violência de gênero dentro da cinematografia de grandes bilheterias, impulsionou as questões que procuro elucidar ao longo dos capítulos. Afinal, de que maneira podemos ler essas cenas em que um exige e outro resiste? Cenas de perseguição e luta por escapar, cenas onde violência e sexualidade se misturam, cenas de subordinação de um e triunfo do outro?

As análises feministas do cinema proporcionaram os conceitos e sugeriram os caminhos para analisar estes materiais. A pergunta que guia minha análise diz respeito à naturalidade com que as cenas de estupro fazem parte da cinematografia em questão, procurando os significados dessa naturalização por parte das audiências. Aprofundei as reflexões acerca do estupro e do imaginário de gênero assim como expostos no cinema a partir das noções do 'gaze' e da espetação cinemática. Apesar de contemporâneos, os filmes analisados, em larga medida, ainda são construídos a partir de

---

<sup>1</sup> O resultado do levantamento está na página 9.

premissas formais convencionais, muitas vezes retratando o gênero como antagônico e atribuindo a homens e mulheres funções visuais, narrativas e diegéticas excludentes e complementares. Nesse contexto de diferença sexual amplamente hierarquizada, o tema da violação adquire os sentidos de uma violência que pode trazer reflexões sobre a violência em geral, apontando como sistemática a usurpação de um (grupo) por outro (grupo), na manutenção mesma do sistema que os cria.

Tenho como ponto de partida o entendimento de que o cinema, assim como outros meios de comunicação de massa, atua numa complexa interação entre fantasia e realidade, e que, por isso, participa não apenas na exibição projetiva de nosso imaginário, mas também na construção e solidificação deste. As representações do gênero e da sexualidade no cinema adquirem portanto, uma importância que, para além da análise cultural ou artística, se intensifica a partir de seus corolários políticos.

Eu acho que discursos, na verdade, habitam corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos, na verdade carregam discursos como parte de seu sangue<sup>2</sup>.

O gênero é uma representação – o que não significa que não possui implicações reais ou concretas, ambas sociais e subjetivas, para a vida material dos indivíduos. Ao contrário, a representação do gênero é sua construção – e num simples sentido, pode ser dito que toda a arte ocidental e a alta cultura são a impressão na memória da história dessa construção<sup>3</sup>.

A junção entre gênero e violência parece se articular com a relação entre representação e violência, no sentido em que a violência da representação da violência adquire significados outros que não os da violência ‘na pele’. A imagem de um estupro na sala escura do cinema, nesse sentido, é de uma violência que explora – e anima – experiências particulares de violência. De certa maneira, tais representações oferecem uma oportunidade de conferir à experiência da violência sexual um reconhecimento, uma concretude frente à sua cotidianidade muitas vezes desconhecida.

Nesse sentido, a questão crítica não se coloca numa sugestão do âmbito da censura ou da

---

2 Butler, 2002:163.

3 de Lauretis, 1987:3.

evitação de tais temas. A maneira como tais representações ambientam seus personagens, elaboram e resolvem os conflitos, e esclarecem ou não os motivos e formas de suas resoluções, entretanto, é que impulsiona projetos críticos. Há inúmeras possibilidades e perspectivas para a representação ficcional. Há sempre fissuras através das quais sentidos outros podem trazer novas luzes sobre a questão. É tendo em foco essas alternativas que procurei apontar, nos filmes analisados, suas características mais ou menos conservadoras, reificadoras de um entendimento social do estupro como 'natural', embora não precisamente inteligível.

A partir das análises fílmicas, tento apresentar um contraponto, especificando em que sentidos a violência sexual não é um mero 'acidente'<sup>4</sup>, mas sim, parte constitutiva de um imaginário hegemônico do gênero e da sexualidade em suas nuances violentas e hierárquicas.

---

4 O termo 'acidente' foi utilizado pelo ex-presidente da Câmara dos/as Deputados/as, Severino Cavalcanti, ao comentar um caso de estupro que teve grande expressão midiática.

## Filmografias

### Lars Von Trier

- Wasington (anunciado) (2007)
- Manderlay (2005)
- Dogville (2003)
- Dançando no Escuro (2000)
- Os idiotas (1998)
- Ondas do Destino (1996)
- Europa (1991)
- Epidemic (1988)
- Medea (1987)
- Forbrydelsens element (1984)
- Befrielsesbilleder (1982)
- Den Sidste detalje – Curta (1981)
- Nocturne – Curta (1980)
- Menthe - la bienheureuse – Curta (1979)

### Pedro Almodóvar

- Volver (2006)
- Má Educação (2004)
- Fale com Ela (2002)
- Tudo sobre minha mãe (1999)
- Carne Trêmula (1997)
- A flor do meu segredo (1995)
- Kika (1993)
- De salto alto (1990)
- Áta-me (1989)
- Mulheres à beira de um ataque de nervos (1987)
- A lei do desejo (1986)
- Matador (1985)
- Que fiz eu para merecer isso? (1984)
- Maus Hábitos (1983)
- Labirinto de Paixões (1982)
- Pepi, Luci e Bom, e outras chicas de montão (1980)

### Marleen Gorris

- Heaven and Earth (anunciado) (2007)
- Whithin the whirlwind (2006)
- Rosa (2006)
- Carolina (2003)
- O último lance (The Luhzin Defense) (2000)
- Ms Dalloway (Recordações de um verão) (1997)
- A excêntrica Família de Antônia (Antonia's Line) (1995)
- The last Island (1990)
- Gebroken Spiegelgels (1984)
- De Stilte rond Christine M. (Uma questão de silêncio) (1982)



## Levantamento de Filmes

A excêntrica Família de Antônia (1995) de Marleen Gorris  
A feiticeira (2005) de Nora Ephron  
A filha do general (1998) de Simon West  
A outra história americana (1998) de Tony Kaye  
Acusados (1988) de Jonathan Kaplan  
Amarelo Manga (2003) de Cláudio Assis  
As vidas de Maria (2005) de Renato Barbieri  
Brava Gente Brasileira (2000) de Lúcia Murati  
Bonitinha, mas ordinária (1981) de Braz Chediak  
Cama de Gato (2002) de Alexandre Stockler  
Cor Púrpura (1985) de Steven Spielberg  
Coração Valente (1985) de Mel Gibson  
Chamando os Fantasmas (1996) de Mandy Jacobson  
Duro Aprendizado (1995) de John Singleton  
Desmundo (2003) de Alain Fresnot  
Dogville (2003) de Lars Von Trier  
Fale com Ela (2002) de Almodovar  
Garotas do ABC (2004) de Carlos Reichembach  
Hotel Ruanda (2004) de Terry George  
Kids (1995) de Larry Clarck  
Kika (1993) de Almodovar  
Irreversível (2002) de Gaspar Noé  
Laranja Mecânica (1971) de Stanley Kubrick  
Latitude Zero (2001) de Toni Venturi  
Meninos não choram (1999) de Kimberly Peirce  
Telma e Louise (1991) de Ridley Scott  
Terra Fria (2005) de Niki Caro  
Virgens Suicidas (2001) de Sophia Copolla

## 2. Estórias

### Lars Von Trier

Lars von Trier é dinamarquês, nascido em Copenhague em 1956. Realizou inúmeros filmes (ver filmografia pp8) e ficou bastante conhecido a partir de um manifesto que escreveu com o também cineasta Thomas Vinterberg, o Dogma 95. A partir de dez regras formais, o manifesto articulou uma maneira de fazer cinema pautada na simplicidade tecnológica e na construção de narrativas fortes.

Conhecido como um crítico mordaz da sociedade estadunidense, Lars Von Trier situa três de seus roteiros ('Dançando no Escuro', 'Dogville' e 'Manderlay') num Estados Unidos imaginário – tanto os nomes das cidades são fictícios, como as locações não se passam nos EUA. Os poderes de uma nação tida como o centro da ordem capitalista contemporânea são tematizados a partir de seus efeitos em termos das interações humanas, explorando suas nuances micropolíticas. O 'jeito americano de ser' é expresso através de condutas sociais de personagens ordinárias, cidadãos e cidadãs comuns, que personificam emblemas ético-morais e estratégias interpessoais estadunidenses. Para o diretor, os EUA são “uma nação fraca, que tem que matar seus membros para preservar seu conceito de moral”<sup>5</sup>.

O filme 'Dançando no Escuro', por exemplo, conta a estória de uma imigrante tcheca que trabalha numa pequena cidade dos EUA. Sofrendo de uma doença hereditária que faz com que perca gradualmente a visão, Selma trabalha arduamente para poder pagar uma cirurgia ocular para que seu filho também não fique cego. A trama se desenvolve centralizada no dia-a-dia operário e exaustivo de Selma, e tem seu ápice quando suas economias são roubadas pelo proprietário do terreno aonde mora com seu filho. Apesar de vítima, o desfecho da trama se dá a partir da sua acusação, julgamento e condenação à pena de morte.

Nesse filme, os temas da imigração, do trabalho industrial e do sistema carcerário e de justiça estadunidense; são o pano de fundo para desenvolver a trajetória individual de sacrifício e maternidade de uma mulher fiel a seus princípios e em descompasso com os preceitos um tanto

---

<sup>5</sup> Entrevista cedida à Folha de S.Paulo pg E4 ilustrada Domingo, 30 de Julho de 2006.

brutalizados de uma sociabilidade 'das aparências'. Em especial, parece interessar ao diretor a questão da traição sofrida a partir de quem menos se espera. O mesmo homem com o qual compartilhou seus segredos, e que a hospedara de maneira tão generosa, é aquele que abusa de sua ingenuidade, e a implica em um crime desesperado (ele se suicida e ela é julgada pelo suposto homicídio).

Essa hospitalidade que trai também é um aspecto da trama de 'Dogville', que se desenvolve a partir da trajetória de Grace. Como fugitiva acolhida pela comunidade de Dogville, Grace, ao longo da trama, é o pivô que desencadeia as expressões mais vis do grupo que a recebe. Optei por trabalhar com maiores detalhes o filme 'Dogville' porque é a partir de sistemáticos assédios sexuais e estupros que Grace se depara com tal traição. Sua trama evoca aquilo que parece representar uma violência paradigmática de nossa sociedade: a violência de gênero.

A trilogia que compõe a trajetória de Grace nos EUA (EUA 'Terra das oportunidades') se compõe de 'Dogville', 'Manderlay' e 'Wasington' – este último ainda inédito. Em Manderlay, Grace percorre o sul do país e chega a uma antiga fazenda aonde a escravidão negra parece ainda não ter terminado. Numa tentativa heróica e com a ajuda dos capangas mafiosos de seu pai, a personagem declara alforria aos trabalhadores e trabalhadoras da fazenda e inicia um processo político que tem como ideais os preceitos de justiça e igualdade segundo os mais ilustres dizeres democráticos. Com o objetivo de estabelecer justiça e ajudar a/o próxima/o – mesmo que à força-- , Grace parece representar os intuits estadunidenses de patrono do mundo e restituidor da paz global.

A visão cínica de Lars Von Trier procura explorar então os valores e atitudes que se desenrolam 'por baixo' dessa fina camada ético-política de uma nação livre de preconceitos e desejável enquanto sonho universal. A partir de provocações 'politicamente incorretas', a crítica de Lars Von Trier adquire um caráter ambíguo, com tons de desencanto, sarcasmo e condescendência.

## **Dogville**

A estória se passa numa vila pequena, de apenas uma rua, contando com pouco mais de uma dezena de habitantes adultos, num Estados Unidos profundo, sob o impacto da Depressão Econômica de meados da década de 1930. De maneira a estabelecer um diálogo com a linguagem

teatral, os cenários de toda a narrativa se passam em apenas uma locação, que é subdividida em espaços diferenciados apenas por marcas de giz no chão. As fronteiras territoriais que separam os ambientes sociais são somente imaginárias, como que numa tentativa de captar a dimensão simulacral estabelecida desde a dicotomia público e privado, comum e íntimo. Tudo que qualquer habitante faz em sua residência é passível à observação telespectadora. A sugestão parece ser a de que a transparência dos muros daria acesso à obscuridade das almas.

O drama central se desenvolve a partir da chegada de uma moça, Grace (a qual o narrador refere-se como a “bela fugitiva”), que entra na cidade após um conflito com gângsters e é ‘socorrida’ por Tom (Thomas Edison Junior, em referência ao grande inventor e cientista Thomas Alva Edison, que viveu nos EUA no século XIX). Tom é um escritor iniciante e sonhador que cultiva aspirações político-filosóficas. Por ser uma vila pacata e relativamente isolada, e por estar o escritor à procura de situações-limite que possam submeter o espírito humano ao exame; a presença de Grace é tida por ele, imediatamente, como um “presente” (gift, ou Grace, graça, daí o seu nome). Para sua satisfação, a chegada de Grace e sua necessidade de esconder-se na vila, atuariam como um teste moral para seus/as habitantes no sentido de poderem demonstrar sua bondade e sua capacidade de receber presentes.

De início reticentes, as/os habitantes finalmente aceitam a estada da fugitiva. Como contrapartida, Grace se oferece para ajudar em pequenas tarefas nas residências de todos/as e cada um/a dos/as moradores/as. O acordo estabelecido encerra em si, ao mesmo tempo, tanto a condição grata (mas também encurralada, vulnerável) de Grace, quanto a atitude generosa (mas também interesseira) de Dogville. Aos poucos, no entanto, Grace começa a se envolver com a comunidade e ganhar confiança, passando a fazer também parte do cenário local.

“Bons tempos em Dogville” diz o narrador, até que a polícia visita a vila e cola um pôster de ‘procurada’ na parede da loja central. As coisas a partir daí mudam. Ajudar Grace passa a ser, ainda que uma ‘boa ação’, algo que vai, deliberadamente, contra a Lei. Ela passa a representar perigo para a vila. Diante desse dilema Tom sugere que Grace dê mais, ajude mais, duplique sua jornada de trabalho como pagamento para quem lhe está ajudando. Ela aceita, hesitante.

As relações em Dogville passam a ficar cada vez mais difíceis, e os conflitos começam a aflorar. Com Grace, as pessoas já não são mais tão gentis e amigáveis. Fica explícito que Grace vive lá 'de favor', e isso a coloca no lugar de quem aceita sua condição e paga (doando) a misericórdia alheia. Ao fim do filme ela está acorrentada a uma coleira de ferro pesadíssima (como os cães, 'dogs') para que não fuja, pois os/as habitantes já não conseguem (não querem) viver sem seu trabalho, seja como empregada doméstica, seja como babá, cozinheira, enfermeira, professora ou prostituta. Grace encarna, para a comunidade de Dogville, quase todos os papéis sociais que as mulheres, em nossa sociedade, exercem enquanto funções da feminilidade.

### **Pedro Almodóvar**

Almodóvar é espanhol, nasceu em La Mancha, em 1951. Escreveu e dirigiu ao todo dezesseis longa-metragens (ver filmografia pp9) que foram realizados por sua produtora El deseo S.A. Um dos diretores espanhóis mais reconhecidos, ficou famoso por representar em seus filmes personagens 'marginais'. Com explícito interesse em trajetórias de vida que mesclam figurações sexuais atípicas com experiências familiares não-convencionais, Almodóvar polemiza ao mesmo tempo em que emociona.

A partir de narrativas claramente inspiradas pela cultura espanhola –especialmente madrileña-- seus filmes realizam uma mistura de melodrama e tragicomédia, muitas vezes extrapolando as referências 'da moral e dos bons costumes'. Seu talento como diretor parece ser o de obnubilar as fronteiras entre o familiar e o estranho, operacionalizando identificações insuspeitas na platéia. Seus personagens são capazes de, num momento, causar horror, e em outro, extrema simpatia. Em filmes como 'Matador' e 'Kika', a construção dos personagens assassinos é regada de sensualidade. Em 'Ata-me' o envolvimento da protagonista com seu carrasco se consuma num ato irresistivelmente erótico. Em 'Fale com Ela' Benigno pretende encarnar o amante incorrigível e fiel.

O desejo para o diretor se figura enquanto lugar de contradições e ambiguidades, muitas vezes numa tentativa de subverter visões estabelecidas a respeito da ética das relações. “O que mais surpreende é a naturalidade com que o escândalo e a transgressão aparecem e vão se tornando eles

próprios objetos de atração e, porque não, de identificação dos espectadores”<sup>6</sup>.

## **Matador**

'Matador' é a história de um ex-toureiro (Diego) aposentado, que ao término de sua carreira, se torna mestre da arte das touradas. Seu aluno Angél se fascina com suas lições sobre a morte e o trabalho de matar. Fazendo analogias entre a sexualidade das mulheres e o tratamento para com os touros, Diego operacionaliza uma espécie de pedagogia da sexualidade pautada pelo desejo de morte. Em uma aula, Diego afirma: “As mulheres devem ser tratadas como touros (Há que) encurralá-las sem que saibam”.

Tentando se aproximar de Diego, Angél o acompanha até sua casa no fim de uma aula. Nessa conversa, Diego pergunta a Angél se ele é homossexual, provocando sua virilidade. A resposta de Angél é a tentativa de estuprar Eva, que é namorada de Diego. Essa cena evoca o sentido dialógico da prova de masculinidade no ato da violência sexual<sup>7</sup>. A tentativa de estupro de Angél é investigada pela polícia. Ele, na delegacia, acaba por assumir não só o crime contra Eva, mas também uma série de assassinatos de mulheres que estavam sob suspeita pela polícia local há tempos. Angél é preso e fica sob cuidados médicos numa clínica psiquiátrica.

Com o desenvolvimento da trama entendemos que Diego é o verdadeiro assassino, e que compartilha com a advogada de Angel, Maria, a prática de matar amantes pós-coitum. As cenas anteriores do filme agora parecem fazer muito mais sentido. A primeira cena mostra Diego se masturbando enquanto assiste a filmes noir de horror nos quais mulheres são perseguidas, espancadas, assassinadas e esquartejadas. Também as cenas de uma assassina sensual e misteriosa que acompanham os primeiros minutos do filme se revelam por serem cenas da advogada. Maria e Diego se apaixonam e compartilham a estranheza de um desejo pela morte que é concretizado na intimidade sexual. Ao que parece, Diego e Maria “(assassinam) seus amantes justo depois do clímax, por ser o único prazer que acalmava sua ansiedade<sup>8</sup>”.

---

6 Maluf, 2002:144.

7 Segato, 1999.

8 Texto retirado do site oficial de Almodóvar, em [http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli\\_matador.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_matador.htm)

O assassino Diego é representado como um homem frio, indiferente, calmo e misterioso. Há uma sugestão de charme e sensualidade em sua distância interpessoal que parece fazer com que quase todos os demais personagens da trama percam-se no fascínio exercido por ele. Não apenas Angél precisa ardentemente de sua atenção (ao ponto de se confundir com ele), mas também Eva, mesmo após ser duramente rejeitada, segue insistindo num amor perigoso e fatal. Na cena final Maria e Diego realizam seu sonho de matarem-se mutuamente enquanto 'fazem amor'.

Trabalhando com a proximidade entre paixão e morte, desejo e morbidez, gozo e aniquilamento; o filme constrói um imaginário sobre o desejo que tem a intenção de explorar seus limites éticos.

### **Ata-me**

Ata-me foi inspirado pelo romance 'O colecionador', de John Fowles. A estória baseia-se na paixão platônica de Ricky por Marina, uma atriz pornô com quem ele teve relações sexuais numa única noite há muitos anos. Depois de sair da instituição mental na qual estivera internado, Ricky sai em busca de Marina. Ele a persegue até capturá-la e mantê-la como prisioneira em sua própria casa. Com insistentes declarações de amor, Ricky estabelece uma relação forçada com Marina porque quer casar e ter filhos com ela. Ele lhe diz que um dia ela se apaixonará por ele. Ele parece saber mais sobre o desejo dela do que ela mesma.

Marina não só é raptada por Ricky, como também é constantemente assediada pelo diretor de seu novo filme. É interessante a representação que Almodóvar estabelece de uma atriz pornô que poderia passar-se por bancária ou vendedora. Não há a sugestão de um estereótipo, muito menos de um desejo de evitar sua profissão. Marina faz o seu trabalho e sonha em ser uma atriz famosa. Um dos aspectos mais sugestivos desse filme é justamente a tentativa de Almodóvar de apresentar a questão da atividade sexual profissional fora de um nicho específico, muitas vezes viciosamente retratado a partir de clichês .

A trama se desenvolve com a (previsível) aproximação de Ricky e Marina até a cena em que ela pede para ser amarrada (daí o nome do filme: Ata-me) como prova de que não fugirá enquanto

seu molestar vai às compras. Numa cena bastante provocadora, Marina e Ricky sexualizam sua condição esdrúxula, e projetam na tela a erotização das relações de poder e submissão de maneira modelar.

## **Kika**

Kika é uma cabelereira e maquiadora muito requisitada na cidade de Madri. Depois de ser chamada um dia para maquiar o enteado morto de Nicholas, acaba se envolvendo com ambos. Casa-se com Ramón (que descobre-se, não estava morto), e mantém um caso com Nicholas, que após anos, se torna vizinho do casal. Andrea Caracortada é uma jornalista fanática por histórias criminais e fascinada por matadores seriais. Ela tem um programa de televisão chamado 'O pior do dia'.

Numa tarde, Joana (empregada doméstica de Kika) recebe a visita de seu irmão, Pablo -- Paul Bazzo, ex-ator pornô, que acabara de fugir da prisão. Pablo precisa de dinheiro e comida, e Joana tem a ideia de simular um assalto. Ela pede para que seu irmão roube os aparelhos eletrônicos da casa, que a amarre numa cadeira e lhe dê um golpe para que ela desmaie e ninguém desconfie de nada. Pablo indica que deseja, após tantos anos na prisão, fazer sexo com uma mulher. Joana promete que ele terá sexo com Reme, uma amiga da família. Joana – tratando o irmão como alguém com quem não se pode negociar, alguém mentalmente debilitado – pede várias vezes para que Pablo não estupe Kika, que está em seu quarto dormindo. Depois de golpear a irmã e roubar a casa, Pablo vai até o quarto de Kika e a olha. Ele demonstra estar muito excitado sexualmente, de maneira que não se pode conter. Tira a blusa, mostra seus músculos, chega perto de Kika (adormecida) e lhe cheira a vagina. Pablo volta até a sala aonde Joana se encontra inconsciente e chama a irmã. Ela não acorda e ele começa a apalpar seus seios, insinuando que quer fazer sexo com ela. Volta para o quarto de Kika e começa a estimular sua vagina com um gomo de mexerica. Quando Kika desperta, Pablo já está estuprando-a. Ela grita, e se debate contra ele. Ele pega uma faca e a mantém coagida “Prefere ser morta ou violada?”. Essas parecem ser as únicas opções. As imagens do estupro de Kika duram pouco mais de sete minutos, e a sugestão é de que em tempo real esse estupro durou



horas. Pablo quer bater, com Kika, o recorde de gozar quatro vezes sem tirar o pênis da vagina. Ela diz: “Já não gozou o bastante? Porque (vc tem que quebrar seu recorde) justamente comigo?” “ Isso já não é mais estupro. Estamos aqui a manhã toda! Tenho que assoar o nariz, mijar (sabia?)”.

A cena tenta adicionar ao estupro um forte teor cômico. No decorrer da ação, Kika tenta conversar com Pablo: “Você é Paul Bazzo, não é?” “Sim, o famoso ator pornô.” “Sou Kika.” “Como vai Kika?” “Cuidado com faca! O que está fazendo é ruim.” “Como ruim? Sou o melhor! Sempre me disseram isso nos filmes.” “Sim, mas isso não é um filme. É um autêntico estupro!” “Isso é bom demais!”. Logo que acorda, Joana vai ao quarto de Kika e grita para que Pablo saia de cima dela. Ele faz que não escuta. Ela diz a Kika: “Senhora, não podemos fazer nada. Relaxe e deixe que ele goze. Deus é pai” E depois: “Negociaremos uma solução. Goze de novo, suma e nada acontecerá. Não denunciaremos você, certo? Combinado? Goze e suma!”. Kika começa a gemer simulando interesse, para que Pablo se excite mais : “Goze! Vamos logo com isso!”.

Também a ação da polícia (que recebe uma ligação anônima de um voyer que estava observando tudo) carrega muita ironia. Quando recebem a ligação de denúncia, os dois agentes demoram em tomar qualquer atitude, acreditando que era um trote. Quando chegam ao quarto de Kika tentam render Pablo, mas este não pára. Um policial fala: “O cara é louco! Grudou como um cachorro<sup>9</sup>!”. Quando Pablo é finalmente arrancado de cima de Kika, sorrateiramente o policial toma seu lugar entre as pernas da cabeleireira, que segue gritando. Horas depois, quando Kika está contando o que aconteceu para seu marido, ela diz: “Fui estuprada três vezes, e se bobeio, os tiras dão mais três cada um”.

Os acontecimentos posteriores nos revelam que o assassino serial é, na verdade, Nicholas, que matou a mãe de Ramón, entre outras mulheres. Aqui também o assassino é representado de maneira a ser desejado por várias mulheres da trama. Na cena final, quando Andrea Caracortada o segue e descobre o corpo de sua última vítima – tentando fazer uma entrevista exclusiva com Nicholas – este se fere com um tiro e morre nos braços de Kika.

---

9 Os sentidos de uma sexualidade animal e mais especificamente canina, fazem eco às observações com respeito ao filme 'Dogville' de Lars Von Trier.

## Fale com Ela

O filme conta a história de quatro personagens: Lídia, Alícia, Marco e Benigno. Nenhum/a dos/as personagens se conhece *à priori*, cabendo à narrativa realizar seus encontros. Lídia é toureira famosa. Alícia é uma bailarina talentosa, a preferida de sua professora de balé. Marco é um jornalista aventureiro, que nas horas vagas escreve guias de turismo. Benigno é um enfermeiro e esteticista dedicado, que trabalha num grande hospital.

Depois de estabelecidos os elos entre os/as personagens, tragédias particulares colocam as duas mulheres em coma no hospital em que Benigno trabalha. Ambas permanecem por mais de quatro anos sob cuidados médicos. Enquanto as duas mulheres estão inconscientes, mudas e imóveis, os dois homens fortalecem, aos poucos, laços de amizade. Tanto um quanto outro estão sob a condição de cuidar e acompanhar suas amadas. Benigno se torna o enfermeiro responsável por Alícia, a mulher por quem cultivava uma paixão unilateral antiga, paixão esta que nunca se consumou enquanto ela estava consciente. Marco, por sua vez, é o acompanhante de Lídia, mulher com quem estabelecera um relacionamento longo, ainda que instável.

A trama se desenvolve em paralelo contando a história de Lídia com Marco, e de Benigno cuidando de Alícia. Seus cuidados vão para além do simples atendimento médico rotineiro, dedicando Benigno muitas horas massageando e embelezando o corpo nu e inerte. Numa noite, Benigno vai ao cinema assistir a um filme mudo – os preferidos de Alícia.

'Amante minguante', conta a história de um homem que toma uma poção para emagrecer feita por sua mulher, uma cientista. Ela tenta *lhe falar* que ainda não conseguira fazer um antídoto contra a poção, mas o homem a bebe assim mesmo, ansioso pela descoberta. É assim que o homem vai minguando até ficar minúsculo. A cena do filme que parece inspirar Benigno retrata o amante minguante acariciando e estimulando sexualmente sua mulher adormecida, até penetrar sua vagina com seu corpúsculo nu. Na sala do hospital, numa noite em que Benigno é o único enfermeiro responsável por Alícia, a trama de 'Amante Minguante' se ritualiza. Alícia em coma é penetrada por Benigno, num estupro que marca o caráter objetificável desse corpo belo e acessível.

O estupro de Alícia lhe provoca uma gravidez que desmascara Benigno perante o hospital.

Ele é mantido na penitenciária sob o jugo de uma debilidade psiquiátrica. O enfermeiro é representado como sendo um homem dúbio sexualmente, mas sensível e sincero em sua paixão. Seu crime sexual provoca reações distintas. Se para a comunidade de seus pares da enfermagem e do hospital Benigno é tido com um estuprador psicopata e perigoso, digno de repulsa; na trama, a violação de Alícia adquire um caráter de prova de amor, uma leveza romântica que chega a despertar compaixão e pena quando de seu suicídio-fuga. Almodovar parece nos conceder assim, duas possibilidades diametralmente opostas para pensar o ocorrido, reificando visões convencionais sobre o estupro.

Atenção especial deve ser prestada ao título do filme, que representa a tentativa de trazer a importância da comunicação entre homens e mulheres como trunfo a partir do qual os relacionamentos afetivos pudessem ser mais satisfatórios. O filme tenta, de maneira truncada, confundir homens e mulheres (na escolha aparentemente inovadora da profissão e personalidade dos/as personagens) e, no entanto, mantém entre estes, uma diferença muito significativa: a da fala. É pela fala que tanto os homens da história se aproximam, como as mulheres nunca se encontram. É pela fala que eles mostrarão a elas que as amam, uma fala que, não obstante, é monológica, é auto-centrada. O abismo entre um que fala e outro que não-fala, ou ainda, entre um que fala e outro que não ouve, parece servir de metáfora para a diferença sexual.

## **Marleen Gorris**

Marleen Gorris nasceu na Holanda, em 1948. Estudou teatro em Amsterdã e depois se dedicou ao cinema (ver filmografia pp9). Cineasta esteticamente convencional, inovou em histórias sensíveis e contundentes com personagens femininos plurais em arranjos sociais pouco tradicionais. Iniciou sua carreira com o polêmico 'Uma questão de silêncio' e depois ganhou notoriedade por 'A excêntrica família de Antônia'. Ambos os filmes, festejados pela audiência feminista, estabeleceram um precedente para o debate de gênero no cinema contemporâneo.

## **Uma questão de silêncio**

Christine é uma dona de casa atarefada e mãe de três filhos. Numa tarde, enquanto olha as roupas em uma boutique feminina, é apanhada pelo dono da loja ao tentar furtar um vestido. Enquanto o dono furioso se aproxima para tomar-lhe a peça, Christine, ao invés de devolvê-la docilmente, torna a enfiar peças de roupa na bolsa, com avidez. Duas outras freguesas, sem trocarem uma palavra, assistem à cena e dela tomam parte, aliando-se à Christine em seu delito simbólico. Recusando-se a agir com culpa e extrapolando sua fúria, as três mulheres assassinam o dono da boutique utilizando cabides, cinzeiros e araras de roupa como armas.

O caso passa a ser investigado por Janine, uma psiquiatra designada pelo tribunal para elaborar um laudo médico a respeito da sanidade das mulheres. Durante sua investigação, Janine tenta fazer com que as assassinas falem a respeito do ocorrido e suas motivações, mas só consegue o silêncio. Aos poucos, no entanto, vai encaixando as peças de um quebra-cabeças recheado de pequenas, mas significativas humilhações sofridas por essas mulheres em seu ambiente de trabalho e em suas casas. O assassinato de um homem como bode expiatório passa a fazer sentido para Janine, que as declara, perante o tribunal de sua acusação, mulheres sadias, “comuns”.

Impossibilitada de oferecer ao júri as motivações para o assassinato elaboradas a partir de sua investigação, Janine, diante do tribunal, argumenta que o sexo da vítima e sua condição como dono da boutique foram fatores importantes para o crime. Contra isso, o promotor tenta estabelecer um paralelo, dizendo que o mesmo crime também poderia ter sido perpetrado por três homens contra a proprietária de uma loja. Christine, Annie e Andrea neste momento, se entreolham e iniciam uma longa, estridente e coletiva gargalhada. Seus risos contagiam mulheres na platéia da câmara, até lograrem sorrisos cúmplices em Janine – quatro das mulheres que fazem o coro de risadas, reconhece-se, também estavam na cena do crime. O som das gargalhadas subverte o arranjo autoritário de uma instituição jurídica masculinista, e toma o ambiente, não cessando até que as três mulheres são retiradas do tribunal. Na cena final, o marido de Janine toca insistentemente a buzina do carro chamando para que ela venha logo. Janine pára e olha o marido no estacionamento. Se vira para trás, buscando os vestígios do coro insandecido e encontra a imagem das quatro mulheres testemunhas do crime. Nesse olhar, a cena se cristaliza.

Nesse filme, Gorris parece querer explorar os territórios comunicacionais imprevisíveis que coexistem no domínio da linguagem. “Há apenas um silêncio radical, que explode em violência quando as mulheres se juntam pela primeira vez, e explode numa gargalhada quando elas voltam a se encontrar”<sup>10</sup>.

### **A excêntrica família de Antônia**

Antônia desperta uma manhã sentindo a aproximação de sua morte. Nesse dia sua memória reconstrói a estória de sua família. Tudo começa quando Antônia retorna a sua cidade natal, depois do cataclisma da II Guerra Mundial, quando sua mãe está em leito de morte. Após o enterro, decide-se por estabelecer na cidade, construir um lar e deixar surgir sua linhagem. Revisita antigos/as amigos/as – como o filósofo nihilista e solitário Dedo Torto-- e reencontra o cotidiano pacato e provinciano desta vila rural no interior da Holanda.

Numa tarde, no bar da Olga, enquanto toma uma bebida com sua filha Daniele, Antonia presencia o tratamento boçal com o qual Dedee e sua mãe são tratadas por sua família composta ainda de um patriarca e seus três filhos. Pitte, o irmão mais velho de Dedee, a maltrata e humilha, com um certo grau de cumplicidade por parte da comunidade e de seu pai. Um dia Daniele entra no estábulo da família de Pitte em busca de uma ferramenta, e o vê estuprando Dedee. Pitte a mantém imóvel e com uma das mãos tapa sua boca enquanto a penetra, asperamente. As mãos de Dedee estão sangrando enquanto apertam, com força, um anteparo de aço.

A reação de Daniele é interessante. Ela grita com Pitte, o que faz com que ele se distraia e Dedee seja capaz de empurrá-lo. Daniele se aproxima e o golpeia com um rastelo, bem no lugar de sua genitália – que ele cobre com as mãos e que terão de ser, depois, enfaixadas. As duas moças fogem juntas e Antonia as recebe. Dedee passa a noite chorando em companhia das mulheres da casa, e desde então não volta mais a morar com sua família, passando a viver com Antônia. No dia seguinte, Dedee vai à missa e é escoltada por Antônia e Daniele, que lhe dão suporte frente aos olhares furiosos mas domesticados, de Pitte. A mãe de Dedee troca olhares cúmplices com a filha,

---

10 Williams, 1993:146.

silenciosamente agradecendo o tratamento solícito de Antônia, e antevendo um futuro promissor. Depois de curadas as mãos, Pitte deixa o vilarejo.

A reação ativamente defensiva de Daniele, a união de Daniele e Dedee na fuga e o aconchego sem perguntas e sem alardes de Antônia; dão a tônica diferencial para a representação da vivência do estupro desde uma perspectiva da solidariedade entre as mulheres.

A rede de relações que se cria em volta de Antônia vai aos poucos se constituindo. Dedee e Boca Mole (um rapaz deficiente mental que largara o trabalho com a família de Pitte para trabalhar e viver com Antônia) se apaixonam e mais tarde, têm um filho. Daniele volta ao vilarejo depois de anos, trabalhando como pintora. Ela decide ter um filho, mas não um marido. Como mãe solteira, se apaixona por Lara, professora de Therese, sua filha superdotada. Antônia inicia um caso com Bas, fazendeiro estrangeiro residindo na vila. Letta vira amiga da família e mais tarde passa a viver com Antônia. Letta é fascinada pelo ato da procriação e chega a gerar doze crianças. Letta se apaixona por um padre encantado pela vida que larga a batina em busca de sua liberdade. “E então o amor explode por todos os lados” diz o narrador, enquanto uma montagem de cenas de sexo e prazer figura os casais dessa estória.

Os anos se passam. Numa tarde Pitte volta à vila e estupra Therese, neta de Antônia. Dessa vez, o crime não é representado imageticamente, há apenas a narração. A garota de treze anos é acolhida pela família e, novamente, uma vigília de mulheres a reconforta. Dedee, em especial, passa longas horas a seu lado, ao pé da cama, na sugestão silenciosa de sua cumplicidade. Dessa vez Antônia procura o estuprador com uma espingarda na mão. Numa cena memorial, Antônia pragueja e amaldiçoa Pitte e toda a sua futura geração, lembrando os ensinamentos ancestrais de uma tradição feminina de bruxaria. O olhar profundo e avassalador de Antonia causa desconforto e paralisa no estuprador. Seu temor parece não ser o de que Antonia possa matá-lo, mas sim, o de que as palavras por ela proferidas desencadeiem consequências misteriosas, incontroláveis e mortais. Sob a metáfora da bruxaria, o universo feminino, o território desconhecido e amedontrador das mulheres, se mostra como 'outro', seguindo lógicas e arranjos próprios. Em seguida, Pitte é espancado pelos homens da comunidade e morto por seu irmão.

Nesse filme, Gorris apresenta as possibilidades de uma narrativa centrada na pluralidade de trajetórias femininas, sugerindo “o quanto a interação entre as relações sociais, a cultura e a 'biologia' produz diferentes resultados”<sup>11</sup>.

---

11 Silva, 2003:151.

### 3. Estupros

Estou escrevendo porque o estupro é... Estou escrevendo para entender. Estou escrevendo para não sentir medo. Estou escrevendo para não começar a chorar de novo.... Estou escrevendo para permitir a mim mesma sentir a raiva. Estou escrevendo para evitar de correr em direção a isso, ou para longe disso, ou para os braços de alguém. Estou escrevendo para encontrar soluções e passá-las para frente. Estou escrevendo para encontrar uma linguagem e passá-la para frente. Eu  
estou escrevendo, escrevendo, escrevendo, pela minha vida.

Pearl Cleage<sup>12</sup>

Em 1999 pesquisadoras do Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher (NEPeM), da Universidade de Brasília, publicaram as análises de uma extensa pesquisa sobre crimes sexuais perpetrados na cidade. A pesquisa incluiu diversas entrevistas realizadas com agressores e com vítimas, além de agentes vinculados à Secretaria de Segurança Pública, à Delegacia Especial de Atendimento à Mulher (DEAM/DF), entre outros<sup>13</sup>. A noção de crime sexual, nesse livro, é apresentada em suas nuances jurídico-legais e sócio-culturais, procurando abranger as dinâmicas políticas em função das quais o crime sexual se configura a partir de um olhar de gênero.

A tentativa de conceituar o estupro, nessa pesquisa, se abrange para além de uma perspectiva legalista. Há uma intenção de reivindicar o caráter usual, de senso comum, atribuído ao termo. Em Suarez e colaboradoras<sup>14</sup>, por exemplo, a pesquisa consistiu de uma enquete direcionada a transeuntes do centro da cidade, que tentava produzir “um (des) encontro dos significados populares e acadêmicos”<sup>15</sup>. A partir da análise dos dados, o texto apresenta uma noção de crime contra a liberdade sexual que consiste em práticas obscenas ou imorais, coercitivas, muitas vezes situadas na esfera de um caráter violento, agressivo e machista por parte de um agressor contra sua

---

12 Cleage, 1990:5.

13 Suárez e Bandeira (orgs), 1999.

14 Suárez (et al), 1999.

15 Suárez (et al), 1999:33.



vítima.

As autoras enfatizam a tendência 'moralista' das respostas à pesquisa, que acabam por situar o crime sexual como algo absurdo, bárbaro, num certo movimento de distância e outrificação. O caráter 'marginalizante' reservado ao perpetrador (e, automaticamente, à sua vítima), parece resguardar um “desejo de segurança” frente a tais crimes, evitando o fato de sua cotidianidade.

Segato, participando da mesma pesquisa, apresenta a seguinte definição: “O uso e o abuso do corpo do outro, sem que o outro participe com intenção ou envolvimento compatível”<sup>16</sup>, e adiciona que se trata do “impulso agressivo próprio e característico do sujeito (identificado com o registro afetivo masculino) contra quem exhibe os signos e os trejeitos da feminilidade”<sup>17</sup>. Mais especificamente, a autora analisa o que chama de “estupro cruento”, ou seja, aquele realizado no anonimato das ruas, por pessoas desconhecidas entre si.

Nesse ínterim, soluciona uma tipologia para tentar entender as possíveis motivações ou estados mentais dos perpetradores, atentando para a dimensão dialógica de tais crimes. A racionalidade do estupro se articula, assim, enquanto um ato, em sociedade, perante outros – outros reais, imaginados, ou fantasmas inconscientes. Ela escreve:

1. Como punição ou como vingança contra uma mulher genérica que saiu de seu lugar, ou seja, de sua posição subordinada e ostensivamente tutelada em um sistema de status (...) no qual o feminino é coagido a colocar-se no lugar de doador: da força, do poder, da virilidade.
2. Como agressão ou afronta contra outro homem genérico, cujo poder é desafiado e seu patrimônio usurpado mediante a apropriação de um corpo feminino ou em um movimento de restauração de um poder perdido para ele.
3. Como demonstração de força e de virilidade direcionada para uma comunidade de pares, visando garantir ou preservar um lugar entre eles ao provar, perante todos, que se tem competência sexual e força física.<sup>18</sup>

---

16 Segato, 1999: 388.

17 Segato, 1999: 388-390.

18 Segato, 1999.

A análise de Bandeira, situada nessa mesma pesquisa, considera os discursos sobre a violência dos crimes sexuais. Ao refletir sobre o caráter socialmente normativo da “ideologia da virilidade”, a autora procura desconstruir a 'des-razão' violenta do estupro, situando-o enquanto ato que utiliza-se de forma abusiva e desigual da força de um perpetrador contra sua vítima, numa quebra de contrato que expressa-se como a imposição de um desejo ou de uma vontade narcísicos.

O argumento de que o esturador é tomado por um estado emocional de desequilíbrio, de que é possuído por algum instinto animal e irracional, constituiu-se em um possível equívoco (...) Ao se apoiar nessa pressuposição, cria-se, *à priori*, uma situação na qual se naturaliza o agressor como indivíduo considerado antes patológico do que normal. Com isso, não só se minimiza e se banaliza a questão da violência sexual, como, em alguma medida, se exime ou se justifica a não reação sobre ela. Pois, vista como patológica e irracional, se a estabelece como naturalizada e incontrolável.<sup>19</sup>

Essa afirmação faz eco à “mentira da espontaneidade”<sup>20</sup>, termo cunhado para denunciar o caráter incontestado do desejo masculino muitas vezes subsumido em justificações 'naturalistas' do estupro. Tal 'espontaneidade' aparece como insígnia da “ideologia da virilidade”. Machado, escrevendo a partir da mesma pesquisa, utiliza a expressão “fraqueza masculina” para denominar “a disponibilidade absoluta do homem diante da atração que toda e qualquer mulher desperta”<sup>21</sup>. A virilidade enquanto categoria eminentemente sexual relaciona pelo menos duas características principais: a “fraqueza” da carne enquanto sinal de macheza, e a atividade e iniciativa sexuais enquanto lugares da masculinidade. A fraqueza espontânea viril que 'irrompe' em forma de sexualidade forçada, revela os extremos de uma prática socialmente legitimada dos atributos da masculinidade constantemente reificados em nossa sociedade.

Como corolário de um imaginário heterossexual hegemônico, que constrói como complementares as funções de masculinidade e da feminilidade, a 'fraqueza masculina', na violência sexual, utiliza-se da degradação do corpo feminino para fortalecer uma virilidade pautada pela

---

19 Bandeira, 1999: 374.

20 Morgan, 1974:146.

21 Machado, 1999:306.

hierarquia. Ao que parece, o 'ser homem' se constrói de maneira perversamente dependente daquilo que pode manter o feminino 'em seu lugar'<sup>22</sup>. Uma espécie de afronta se apresenta à masculinidade que não pôde manter a ordem hierárquica que prescreve lugares excludentes e fixos para homens e mulheres. É sobre o senso de uma masculinidade 'incapaz' que recai o peso das transgressões de papéis de gênero, e que precisa ser, violentamente, restaurado. “Em verdade, não se trata de afirmar que o homem *pode* estuprar, mas de uma inversão dessa hipótese: ele *deve* estuprar – se não pela via dos fatos, pelo menos de forma alegórica, metafórica ou fantasiosa (...) O estupro sempre aponta para uma experiência de masculinidade fragilizada (...) 'masculinidade' representa aqui uma identidade dependente de um status que envolve, sintetiza e confunde poder sexual, poder social e poder de morte”<sup>23</sup>.

A 'fraqueza masculina', que ressalta os sentidos compulsórios de uma virilidade centralizada na dominação, e numa heterossexualidade pautada sobre domínios rígidos de masculinidade e feminilidade hierárquicos; aparece de forma paradigmática na violência dos crimes sexuais, e acaba por apontar seus sentidos a uma experiência de 'masculinidade fragilizada'. Fraca e frágil, a masculinidade do estupro reestabelece as fortalezas normativas do status desigual entre os gêneros.

O estupro de Kika por Pablo em 'Kika' exemplifica essa situação. A personificação de um ator pornô orgulhoso de sua performance sexual e consumido por um desejo incontrolável por 'mulheres', ganha os significados de uma masculinidade que está à prova, e que se exhibe diante de seus pares. Ele precisa 'bater seu recorde', encarando o exercício de sua sexualidade como um labor. Pablo está tão concentrado em si mesmo e em seus referenciais fantasmáticos, que não ouve ninguém. Os policiais chegam e Pablo não pára, não os legitima enquanto autoridades. Os policiais o arrancam de cima de Kika, e Pablo segue para a sacada do quarto e continua se masturbando até ejacular. Seu sêmen cai sobre o rosto de Andrea Caracortada – numa alusão direta à semântica pornográfica --, que debaixo do prédio, ouvia a movimentação da polícia e tentava uma entrevista exclusiva com o estuprador.

Também em 'Matador' quando Angél tenta estuprar Eva, é a resposta à acusação de Diego

---

22 “Saber o nosso lugar é a mensagem do estupro”. Em Morgan, 1974: 146.

23 Segato, 1999: 410-11.

que o move. Para, ao mesmo tempo, provar sua heterossexualidade e negar a sugestão de seus desejos por Diego, Angél ritualiza o que seria sua passagem ao 'mundo dos homens'. Essa cena no filme é curiosa. Angél observa Eva pela janela, e antecipa o momento em que ela sai de casa. Na rua, ele a segue e depois de capturá-la a leva para cima de um automóvel, em um beco. Há uma preparação para o ato, o que atesta sua racionalidade. Com Eva sob a mira de uma faca, ele inicia o que seria uma penetração, mas acaba por “gozar entre as pernas”. Seu 'fracasso' é inclusive motivo de 'piada' entre Eva e sua mãe, e entre Angél e o delegado. Símbolo de uma virilidade 'malograda', Angél representa, no filme, a masculinidade fragilizada incapaz de afirmar seu poder perante 'as mulheres' e perante seus pares.

Em Dogville, o primeiro assédio sofrido por Grace é cometido por Chuck, catador de maçãs da vila, casado com Vera e pai de oito filhos. Chuck é a encarnação do trabalhador modesto e 'moral', representando os valores da honra e da tradição. Imagetivamente é somente o desfecho dessa primeira tentativa de beijá-la que é encenado, quando, admirado pela 'rejeição' de Grace, Chuck a chantageia emocionalmente transferindo a responsabilidade de seu ato aos sentimentos de desamparo e solidão que o abalam. Em outro momento, durante uma visita do FBI a Dogville, quando os agentes da polícia estão à procura de Grace, Chuck a mantém escondida em sua casa sob a chantagem de entregá-la à polícia se ela não ceder ao estupro. Ela tenta *esquivar-se*, ela sorri, diz que eles são “apenas amigos”, mas Chuck não a ouve. Ele diz que precisa “de seu respeito”. Ele arranca sua blusa, rasgando-a. Ela pede que não, que ele pare. Ele segue, a derruba no chão e a estupra.

Chuck reivindica 'respeito' de Grace numa clara menção ao que Segato nos reporta em termos de uma dialogia do estupro. O 'respeito' de Grace vem por meio de sua violação. Os fantasmas de Chuck se regozizam em sua possessão forçada de uma mulher 'fora de seu lugar'-- Grace é, ao mesmo tempo, mulher, rica, metropolitana, forasteira e estrangeira.

O filho de Chuck e Vera, Jason, também se 'encanta' com Grace e sempre que possível a assedia, seja insistindo para sentar-se em seu colo, seja pedindo-lhe que o dê algumas palmadas. Grace acaba por ceder a seu assédio e depois é traída por Jason perante a comunidade. O sádico

masoquismo de Jason retrata sua disposição narcísica para submeter os outros a seus desejos, com pouca ou nenhuma consideração a respeito de acordos, contratos ou contrapartidas. Seu auto-centramento encerra uma capacidade de relacionar-se somente a partir de prerrogativas vantajosas para si mesmo, numa perspectiva imediatista, inconsequente e de curto alcance. O personagem de Jason é o protótipo mirim do tipo cruel egoísta representado por Pitte, apresentando ambas atuações violadoras no âmbito familiar doméstico.

Também o velho cego Mckay, a quem Grace faz companhia durante longas conversas ao cair da tarde, assedia-a, progressivamente, com uma ‘mão boba’ que começa repousando ‘inocentemente’ sobre seu joelho e que chega, ao final, a encostar-lhe a virilha. O constrangimento silencioso e indefeso que envolve as situações de abuso de Grace por Mckay ecoa os poderes paternalistas e patriarcais que tradicionalmente encaram os corpos femininos enquanto *disponíveis*. Mckay não vê, mas imagina a beleza de Grace, lhe faz elogios e brinca com a distância de idade entre eles. Tal diferença etária exerce sobre ambos uma relação escalonar que é o que dimensiona a experiência de abuso perplexa e passiva de Grace.

Após o estupro de Chuck, Grace resolve fugir de Dogville. Segundo um plano de Tom, ela pagaria a Ben, o caminhoneiro que circulava mercadorias entre Dogville e a cidade mais próxima, para que este a levasse em segredo. No dia combinado, Ben pede seu dinheiro adiantado e a esconde na carroceria. Eles iniciam uma viagem longa, e com algumas horas de estrada, Ben pára o caminhão e se deita junto a Grace, ao lado da safra recém colhida de maçãs. Ela não entende porque ele parou o carro. Ele age de maneira pueril, quase mimada, demandando mais dinheiro de Grace. Ela não tem dinheiro, e como isso já estava implícito em seu acordo com Ben, a sugestão de que ela poderia pagá-lo com serviços sexuais se insinua. Ela treme com a insinuação. Ela pede que ele não a estupe “por favor”. Ele não a ouve. Se aproxima e abre o zíper da calça. Age como se sua ‘natureza’ tivesse falando mais alto, como se ele tivesse ‘necessidade’ de fazer algo para além de suas forças. Ela se paraliza. Enquanto seu corpo imóvel é penetrado asperamente, ela congela o olhar no horizonte.

Quando Ben, enquanto se aproxima para estuprar Grace, age como se estivesse fazendo algo

‘mais forte que ele’, sua virilidade não está-se esvaindo na fraqueza sexual que o faz ‘perder o controle’, está, ao contrário, justamente sendo legitimada na medida em que atesta sua disposição, enquanto macho, irrefreável para o sexo. É um descontrole que controla, que submete. É um descontrole (dele) que controla sua própria sexualidade, submetendo-o a uma suposta “natureza masculina”, sempre pronta para o sexo. É um descontrole (dele) que controla a sexualidade dela e que a submete enquanto objeto sexual, inerte. É na fraqueza sexual que está a fortaleza viril. É na fortaleza viril que está a masculinidade fragilizada. É desde a masculinidade fragilizada que se dá o crime sexual<sup>24</sup>.

O aspecto de mendicância presente nos personagens de Dogville representa, imagetivamente, a masculinidade fragilizada e dependente dantes assinalada. Em 'Antonia' Pitte também é retratado a partir de elementos decadentes, personificando uma figura ao mesmo tempo forte, isolada e temida por todos. Seu sadismo parece se inspirar no comportamento preconceituoso e autoritário de seu pai, que trata sua esposa e filha como fêmeas sob as quais tem a propriedade, oferecendo Dedee ao casamento como uma retardada mental feia, mas que 'trabalha pesado'. Pitte, dentre os personagens violadores em exame, retrata de maneira mais desconcertante a tragédia da violência sexual, isso, por apresentar sua versão incestuosa, mas especialmente, por mostrar que “as atitudes do racismo e do sexismo estão atadas no nó do estupro de maneira a constituir a expressão simbólica do pior em nossa cultura”<sup>25</sup>.

Segundo Machado “paradoxalmente, o ato de estupro marca não o masculino, mas o feminino com a impureza”<sup>26</sup>, o que permite aos homens saírem da cena do crime como se nada de extraordinário tivesse acontecido. Os atos de estupro “não marcam seus corpos porque a sexualidade masculina é a que metaforicamente é pensada como a que penetra, a que se apodera do corpo do outro (...) No imaginário modelar, o lugar do masculino na relação heterossexual é pensado como se fosse impenetrável e infiltrável, porque é o que penetra”<sup>27</sup>.

Em Dogville é com certa calma e leveza que os homens que estupram e/ou assediam

---

24 Isso parece responder à questão levantada por Morgan (1989) : “Se a violência é um sintoma de desespero e fraqueza, então porque homens poderosos tiram tanta satisfação nisso?”. Em Morgan, 1989:27.

25 Morgan, 1974:164.

26 Machado, 1999:299.

27 Machado, 1999: 304.

sexualmente Grace seguem suas vidas. Não há marcas de culpabilidade em seu comportamento, nem tampouco exames de auto-consciência e responsabilização pelos ocorridos. Ao contrário, é a partir de uma atribuição de culpa a Grace que eles lidam com a situação. Eles não estão ‘sujeitos’ pelo que fizeram, é Grace que perdeu algo, que foi *roubada*. Sua expressão aparenta uma mistura de culpa, incompreensão e raiva. Ela, inúmeras vezes ‘desculpa-se’ pelos ocorridos, e age de maneira passiva e resignada. Quase como lições<sup>28</sup>, os crimes dos quais é vítima, reificam sua condição de ‘fora da ordem’, imputando-lhe responsabilidade por sua própria violação. Numa trama de mentiras e desconfiança, inclusive as mulheres do vilarejo se voltam contra Grace, estabelecendo uma divisão entre nós (habitantes de Dogville) e outro (Grace).

Depois de estuprar Grace, Ben a traz novamente para Dogville, quebrando o acordo que haviam feito para que ela fugisse. Ela é então acorrentada e mantida sob a vigilância e o domínio de toda a comunidade para que não fuja novamente. A ela também é montado um pequeno quartinho, perto das montanhas, ao lado da rua principal, no qual passa a receber, todas as noites, “visitas sexuais” por parte de quase todos os homens da vila. Grace é estuprada sistematicamente, e com tal condescendência da comunidade, que até as crianças operacionalizam rituais admoestadores tocando o sino da igreja para cada ‘visitante’ noturno. Destas visitas o narrador afirma não serem atos de sexo por se tratarem, de fato, de instantes de alívio para aqueles homens. Grace é tida como “um animal de descarga” onde os fluidos seminais armazenados são depositados quando já não se podia mais segurá-los. *Ela* é o animal. Uma cadela (dog) estuprada na vila dos cães.

Quando quase todos os homens transformam Grace em escrava sexual, nenhum deles é tido pela comunidade como criminoso. O direito de dispor sexualmente do corpo de Grace, à sua própria revelia, vai, a cada vez, fortalecendo os laços da comunidade. Ao que parece, é exemplar (para o resto das mulheres e para a vila como um todo) o tratamento punitivo dispensado a Grace, porque sua presença acaba por atualizar os anseios relacionados à estabilidade da família nuclear, bem como, aos arranjos convencionais do gênero. Nesse sentido, Grace é sim como um ‘presente’. Ela permite que a comunidade de Dogville execute seu ‘teste moral’. No entanto, o que se revela moral e

---

28 “Lesson rapes”, ou seja, ‘estupros-lição’ é o termo cunhado por Morgan a respeito da característica normativa e moral dos crimes sexuais assim como justificados, muitas vezes, pelos perpetradores (e assimilado pelo imaginário social de homens e mulheres). Em Morgan, 1974:164.

eticamente, a partir de sua presença, são os mecanismos violentos de reparação reacionária da ordem hierárquica da vila.

O exorcismo masculino, a reparação masculina é conseguir fazer identificar o ato de estupro ao ato de uma relação sexual com uma vadia, uma prostituta (...) Aquela que é colocada fora das relações de parentesco é a que pode e deve ser apoderada <sup>29</sup>.

As representações sociais das prostitutas giram em torno da figura de uma mulher que é sempre acessível e cujos representantes familiares dela possuidores (pai, irmão, marido, filho) não atuam como interventores na relação sexual. Desde que afirmado, ou presumido, o reconhecimento da mulher violentada sexualmente, com a categoria da prostituta, o estatuto do ato criminoso passa a ser tão somente o de uma prática sexual corriqueira. Dessa maneira, os estupradores convencem a si mesmos, e a seus pares, de que se eximiram de qualquer responsabilidade.

A representação de Grace como prostituta aparece em pelo menos dois momentos do filme. Logo no início de sua estada, quando Ben a vê pela primeira vez, ele a chama de Laura, fazendo menção à prostituta que ele costumava encontrar numa cidade próxima de Dogville. Quando a analogia é a ela explicitada, Ben diz que tem vergonha de freqüentar um prostíbulo, mas Grace sorri e o conforta dizendo que ele não tem do que se envergonhar. No momento do estupro, meses mais tarde, Ben relembra esse diálogo, numa tentativa de justificar seu ato e enquadrar Grace na posição de cúmplice.

Analisando a misoginia na literatura francesa do fim do século XIX, especialmente, a imagem da “mulher fatal”, Mireille Dottin-Orsini estabelece uma relação entre a figura da cadela e a da prostituta, lembrando inclusive que “efetivamente era hábito chamar as prostitutas assoviando”<sup>30</sup>. Haveriam, nesse sentido, pelo menos dois significados passíveis de articulação entre mulheres e cadelas. Um primeiro as associaria à fidelidade e docilidade típicas deferidas pelos cães a seus/uas donos/as. Citando um autor francês, a autora exemplifica tal associação:

---

29 Machado, 1999:305-6.

30 Dottin-Orsini, 1996: 196.



A cadela pode ter aspectos positivos: Lombroso observava que o amor, na mulher, “consiste quase inteiramente em instintos de afeição como os adquiridos por seres inferiores” como “cães domésticos”; a célebre “intuição” feminina é também “um verdadeiro instinto, próprio das crianças e dos animais, como, por exemplo, o cão”<sup>31</sup>.

Como as cadelas fidedignas e as mulheres caprichosas, Grace tem sua diferença e mistério progressivamente transformados em fragilidade ludibriada. A domesticidade da cadela também pode ser representada pela imagem da ‘mulher do lar’, que, num arranjo matrimonial tradicional, perde os contatos sociais com o mundo do trabalho, da cidade.

Um segundo significado associaria as mulheres ao cio incontrolável e destruidor das cadelas. Explicitamente sexual, tal significado percorre o imaginário que gira em torno das prostitutas e ninfomaníacas. Nesse caminho, a mulher se torna indigna de confiança, capaz de qualquer coisa para satisfazer seus instintos –em uma palavra, fatal-- como os cães que atacam sem piedade ladrões noturnos e filés ensanguentados.

As relações representacionais entre mulheres e cadelas parecem, nesse sentido, estabelecer uma analogia com as imagens da mulher de família e da prostituta. De um lado, as cadelas amestradas como mulheres ‘do lar’, e de outro, as cadelas sexuais como mulheres ‘da vida’. Se por um lado, Grace pode ter sido violentada porque, enquanto ‘prostituta’, já não merecia mais o respeito de ninguém, era uma cadela; por outro, são como cães em sua vila que os homens a vão submetendo sexualmente, por terem sido ‘enfeitiçados’ pelo seu cio.

Uma outra categoria que representa um acesso irrestrito do desejo sexual masculino são as atrizes pornô. Na pornografia convencional, a nudez feminina representa a disponibilização de sua sexualidade à imaginação unilateral de quem a consome. A ilusão de controle proporcionada por tal prerrogativa abre os precedentes para fantasias nas quais os corpos se mostram em função da satisfação de quem os observa e deseja. A idealização dos corpos e da sexualidade pornográficos, ecoa a uma idealização de relações sexuais concretas nas quais as mulheres sempre desejam o

---

31 Dottin-Orsini, 1996: 197.

desejo masculino sobre elas. Elas 'provocam' esse desejo. Em 'Ata-me' o acesso de Ricky a Marina não se restringiu às cenas eróticas de seus filmes. Ricky sentiu que poderia 'possuí-la' sempre que desejasse, assim como possuía as fitas dos vídeos em que ela estrelara. Nesse ínterim saiu em sua busca e tinha a certeza de que o desejo era recíproco. A rendição de Marina e o despertar de sua paixão após o intercuro sexual, acaba por reafirmar a certeza inicial de Ricky, retificando os lugares do desejo masculino e da disponibilidade sexual de profissionais como Marina no imaginário hegemônico.

Há, na mitologia clássica ocidental, inúmeras histórias de perseguição sexual, captura, luta por escapar, estupro e casamento forçado. “O fato é que este motivo é um dos traços mais característicos da mitologia clássica, cuja totalidade nos oferece uma abundância prodigiosa, e às vezes monótona, de narrativas que relatam as apropriações (ou tentativas de apropriação) violentas de mulheres por homens, especialmente nas paisagens fora das fronteiras das cidades<sup>32</sup>”.

O repertório dos mitos greco-romanos não deixa dúvidas de que o corpo feminino é vulnerável ao assalto sexual, e constrói as narrativas que pormenorizam quais os contextos e significados que servem de cenário para tais violações. Histórias de violência sexual entre mortais e deuses, e entre deuses e deusas, povoam as grandes narrativas épicas de maneira desconcertantemente 'ordinária', e fazem ainda ecoar, no presente, o caráter muitas vezes ambíguo e dissimulado com que os crimes sexuais são representados na atualidade. A partir do desejo masculino despertado mas não correspondido, o que se dá é o encadeamento de uma trajetória de enalço e aprisionamento do feminino 'provocador'. Em raros casos, a vítima consegue escapar da violenta possessão por meio de uma metamorfose de seu corpo – em uma forma animal, vegetal ou monstruosa-- , mas na maioria das vezes é subjugada, em algumas, engravida, e, se seu violador tiver sido um deus, a criança que nasce se torna um herói<sup>33 34</sup>.

A história da figura mitológica de Perséfone (Prosérpina) narra a ocasião em que, numa

---

32 Zeitlin, 1992:125.

33 Zeitlin, 1992.

34 Os sentidos construído em torno da gravidez e da possibilidade de nascimento de uma criança fruto de um estupro são explorados por Almodovar na história de Alicia, em 'Fale com ela'. Um outro filme recente, “Em segredo” (2006), da diretora bósnia Jasmila Zbanic, narra a vida de uma adolescente nascida de um estupro de guerra, ocorrido no período de pós-repartição da ex-Iugoslávia, no contexto do conflito entre Bósnia e Sérvia.

manhã, enquanto brinca com outras jovens, a donzela sacerdotisa da Primavera é raptada por Hades (Plutão), deus do mundo subterrâneo e das profundezas da terra. Ele leva Perséfone para seu reino -- “o reino dos mortos”-- forçando-a casar-se com ele. Perséfone é filha de Zeus (Júpiter) e Deméter (Ceres) que é a deusa da terra, dos grãos e das sementes, representando a fertilidade e abundância na colheita. Seu sumiço deixa sua mãe preocupada, num desespero que a faz interromper todas as atividades nutritivas agrícolas das quais é responsável. O mundo terreno passa por um período de deserto gelado, sob o qual não há luz do sol e nada frutifica. Após descobrir o paradeiro de sua filha, Deméter a reencontra somente para saber do destino irrevogável ao qual Perséfone está sujeita. Por ter comido sementes de romã oferecidas por Hades, Perséfone, sem saber, acaba por selar uma união eterna com o deus. É assim que a jovem está destinada a passar o resto da vida alternando uma estadia com sua mãe, na estação da Primavera, sobre a superfície da terra; e outra com Hades, nas demais estações do ano, no submundo, aonde se torna a rainha dos/as mortos/as<sup>35</sup>.

Numa leitura alegórica, trata-se de um mito atemporal sobre a iniciação sexual, o casamento e a ruptura com o mundo infantil parental. Mais especificamente, trata da violência a partir da qual tais passagens são representadas, imaginadas e construídas em nossa sociedade. Em última instância, trata da relação erótica enquanto um desejo violador centrado na figura masculina, que tem como contrapartida a surpresa assustada e o descompasso inexperiente e desavisado da figura feminina. Ademais, endereça a questão do casamento em si como uma forma de rapto violento.

O erótico é em grande medida inseparável da noção de um poder coercitivo e de uma certa violência que, em sua versão típica, tende a polarizar atitudes masculinas e femininas, excitando o desejo imperioso do homem e instigando a fuga defensiva da mulher<sup>36</sup>.

O corpo feminino virginal é iniciado, à força, a partir de um desejo exterior a si, precoce e invasivo. A metáfora do 'roubo da flor' para caracterizar a 'perda' da virgindade em se tratando da iniciação sexual feminina, atualiza os sentidos de expropriação e delito presentes no imaginário

---

35 Abril Cultural, 1973.

36 Zeitlin, 1992:143.

social e mitológico. O roubo é não apenas da inocência e da espontaneidade de uma sexualidade ainda a ser descoberta, mas também da alegria e liberdade de um corpo vivido a partir da ludicidade.

Depois que o deus do mundo subterrâneo a levou embora, ela nunca mais foi a criatura alegre que brincava nos prados floridos sem pensamentos de cuidado ou perigo. De fato ela se levantava do mundo dos mortos a cada Primavera, mas ela trazia consigo a memória de onde ela estava vindo; junto a toda a sua beleza brilhante havia nela algo de estranho e assustador<sup>37</sup>.

Os traumas da perseguição, do rapto e do estupro se concretizam no corpo da vítima. A experiência de ser forçada a algo que depois há de ser experienciado socialmente como prazeroso, traz a ambiguidade desconcertante presente no entendimento que nossa sociedade produz sobre a sexualidade. “Talvez o patriarcado, por estabelecer a hierarquia no cerne da intimidade, seja inerentemente trágico; e, como todos os sobreviventes a traumas, não paramos de repetir a história que precisamos escutar e entender<sup>38</sup>”.

Em 'Ata-me' Marina vive uma trajetória semelhante a de Perséfone. Ela é capturada por um desconhecido e levada para um local no qual ficará presa. O desejo que desperta se volta contra ela mesma. Ela há de ser 'roubada' e forçada para que seu corpo e sua sexualidade não desestabilizem uma ordem centrada na satisfação dos desejos masculinos sobre si. Tudo se passa como se o intenso desejo do outro justificasse seu ato violador. Perséfone acaba por aceitar as sementes de romã oferecidas por Hades. Marina acaba por aceitar a insistência deslumbrada de Ricky. Elas participam na história de seus traumas, porque precisam entendê-la. Elas repetem o cenário da intimidade hierarquizada porque a ambiguidade violenta presente na experiência de sua sexualidade adquire os tons sociais da “naturalidade” e da convenção.

---

37 Hamilton, 1982:54.

38 Gilligan, 2003:19.

#### 4. Dom, Contratos e Consentimentos

A noção de dom na Antropologia foi inspirada por estudos etnológicos ainda em fins do século XIX. A obra de maior repercussão foi “Ensaio sobre a dádiva”, de Marcel Mauss<sup>39</sup>. Esse texto estabelece o dom segundo uma lógica da troca que, misturando obrigatoriedade e espontaneidade, compõe-se da tríade doação-adoção-retribuição, de maneira a instituir os laços propriamente sociais inter e intra grupais. Articulando os estudos de Boas<sup>40</sup> sobre o *potlach* entre os indígenas do noroeste dos EUA, e as observações de Malinowski<sup>41</sup> a respeito do *kula* praticado pelos trobriandeses do noroeste da Nova Guiné; Mauss inaugurou um fértil campo para pesquisas e debates posteriores.

A lógica da dádiva, entre as sociedades ditas tradicionais, se estabelece seguindo os preceitos da reciprocidade na circularidade de itens culturais, que são trocados em um sentido alheio ao utilitarismo moderno. Mais como símbolos de pertencimento e status, as trocas dadivosas operacionalizam a comunicação entre as pessoas, formando laços de aliança e fidelidade. Sob a

---

39 Mauss, 1988.

40 Boas, 2005.

41 Malinowski, 1976.

insígnia da reversibilidade, a dádiva atua num reconhecimento de pares, capazes de responder ou recusar suas oferendas. A solidariedade do grupo permanece na medida em que são respeitados e enaltecidos seus valores ancestrais, mas não garantem a ausência de conflitos e rupturas. A solidariedade se estabelece, ao que parece, de maneira correspondente, tanto em situações harmônicas, quanto em situações de quebra de vínculo. No cerne da lógica da dádiva circulam, portanto, as noções morais de dívida, honra, gratidão e vingança<sup>42</sup>.

Como código moral, a honra ensina uma afirmação pela força, no sentido de que o pertencimento legítimo ao grupo dependa de “(os homens *sic*) conquistarem o reconhecimento dos outros antes de assegurarem a sua segurança, (e) de lutarem até a morte para serem *respeitados*”<sup>43</sup>. Há o sentimento de honra envolvido em cada troca dadivosa, no que se pode entendê-las como expressões de uma “guerra pelo prestígio”<sup>44</sup>. Como corolário da honra, estabelece-se o código da vingança, que tem na reciprocidade de um malogro, uma ofensa ou rejeição; sua justificativa social. Como instrumento de socialização a partir de uma lógica da dádiva, a vingança estabelece-se como valor moral “tão indiscutível quanto a generosidade”<sup>45</sup>, e atua no reestabelecimento de um equilíbrio provisoriamente quebrado, trazendo a garantia de que a ordem do mundo não sofrerá alterações.

A vingança de sangue é contra a divisão dos vivos e dos mortos, contra o indivíduo separado, e por isso é um instrumento de socialização holista, do mesmo modo que a regra da dádiva, que institui menos a passagem da natureza à cultura do que o funcionamento holista das sociedades, a prêeminência do coletivo sobre o individual através da obrigação da generosidade, da dádiva das filhas e irmãs e pela proibição da acumulação e do incesto”<sup>46</sup>.

Lipovetsky estabelece uma espécie de história da violência, traçando uma perspectiva que compara os modos diferenciados da prática violenta entre as sociedades “primitivas” e as modernas.

---

42 Lipovetsky, 2005.

43 Lipovetsky, 2005: 163, grifo meu.

44 Lipovetsky, 2005:164.

45 Lipovetsky, 2005: 165.

46 Lipovetsky, 2005:164.

Para o autor, enquanto função holista de uma sociabilidade da dádiva, o uso da violência entre as primeiras, está vinculado à reciprocidade referente a um sistema entre pares subjugados ao coletivo; enquanto que na passagem à modernidade 'individualista', tal uso adquire novos significados, mais relacionados a um “espaço da dominação”<sup>47</sup>. A análise de Lipovetsky aproxima as noções de dádiva e violência, e atesta que, na modernidade, por estar desvinculada dos códigos morais da honra e da vingança, a violência afasta-se da dádiva e caminha em direção a uma ilegitimidade. De certa maneira, a análise de Lipovetsky confere complexidade às assertivas muitas vezes simplistas com relação à lógica da dádiva – atribuindo-lhe tanto competitividade e rivalidade quanto reciprocidade e gentileza.

Segato, num contexto teórico e conceitual distinto, reflete sobre “as estruturas elementares da violência”<sup>48</sup>. A autora sugere a inter-relação entre pelo menos dois eixos de um sistema único, capaz de articular diferentes dimensões da vida social, mas cujo equilíbrio é “instável”, de “consistência deficiente”. No eixo horizontal os vínculos se caracterizam pela aliança ou competição, cujo empreendimento –o contrato-- só pode ser estabelecido entre “iguais”, ou “pares”. No eixo vertical, por sua vez, os vínculos se caracterizam pela entrega ou expropriação, que, por serem signos de um diferencial de valor – o status—só podem ser estabelecidos com base na hierarquia e na desigualdade. Ambos os eixos se interconectam de maneiras variáveis, persistindo ainda traços diferenciadores de status em relações de contrato, e nuances contratuais em relações com a característica hierárquica do status.

Para a autora, as relações de gênero, em nossa sociedade, estariam sob a insígnia do eixo vertical, sendo parte de um sistema maior – a “pré-história patriarcal” – segundo o qual contrato e status por vezes se sobreporiam.

Nos sistemas em que a economia simbólica do status tem um peso predominante, tudo se passa como se a plenitude do *ser* dos semelhantes (...) dependesse de um *ser menos* dos que participam como *outros* dentro do sistema. Esse *ser-menos* – ou *menosvalia*—só pode ser resultado de uma exação ou

---

47 Lipovetsky, 2005:172.

48 Segato, 2003.

expropriação simbólica e material que reduz a plenitude desses últimos a fim de alimentar a daqueles. Poderia falar-se aqui de uma verdadeira extração de *maisvalia simbólica*, aonde o status, a diferença de uma classe baseada numa lógica puramente econômica, se fixa na cultura como categoria hierárquica e adquire marcas percebidas como indelévels.<sup>49</sup>

É por meio da noção de “tributo” que Segato articula a economia desigual segundo a qual o eixo vertical se estabelece. O tributo seria o bem extorquido como função da manutenção dos lugares hierarquizados do status, se apresentando como o dispositivo que retira valor da parte subjugada da relação, surrupiando parte de sua existência.

A análise comparativa de Lipovetsky apresenta algumas aproximações às reflexões de Segato ao mesmo tempo que revela distanciamentos. Se aproximam ambas na medida em que reconhecem estruturas de relações sociais com características diferentes. O 'eixo horizontal' de Segato parece conceituar bem o que Lipovetsky entende como sendo a dádiva 'primitiva', do mesmo modo, o 'eixo vertical' traduz o que o autor escreve sobre a violência individualista moderna, em suas respectivas proporções.

Por outro lado, há um distanciamento, em primeiro lugar, na descontinuidade que o autor atesta à transformação entre ambos os modos de violência, enquanto que em Segato, há uma observação à respeito de suas interconexões. Os vestígios de relações horizontais ainda se encontram em arranjos verticais e vice-versa. Talvez porque – em segundo lugar-- haja uma diferença de perspectiva segundo a qual a problemática de gênero esteja ausente nas análises dele e sejam, em contraponto, o foco das análises dela. Mesmo que a explanação de Lipovetsky a respeito da honra e da vingança esteja baseada nos exemplos etnológicos dos rituais de passagem violentos restritos aos homens das sociedades em pauta, e mesmo que sua aproximação teórica entre a dádiva e a guerra diga respeito a esta instituição predominantemente masculina; o autor parece querer estabelecê-las enquanto práticas e simbolismos que atingem de maneira semelhante todas as esferas e gêneros das sociedades.

Revisões feministas das análises sobre a dádiva, ao longo dos anos, enfatizaram a

---

49 Segato, 2003: 254-5.



desproporção de poder e status entre os gêneros no que diz respeito à dinâmica social. Noções como a “troca de mulheres”<sup>50</sup> e o 'estupro de guerra'<sup>51 52</sup> operacionalizaram críticas capazes de obnubilar qualquer tentativa de estabelecer uma equidade entre homens e mulheres na experiência mesma da dádiva, do parentesco e da guerra. Como conceito, a 'troca de mulheres' se estabeleceu como insígnia da dádiva, fenômeno primordial na formação de famílias, na estruturação de grupos e na relação entre comunidades. Ainda que a 'troca de mulheres' represente uma instituição que não está simplesmente pautada numa objetificação das mulheres como seres inertes – elas são tanto objetos quanto sujeitos da dádiva --, e ainda que os objetos dadivosos representem forças ancestrais irredutíveis à concepção moderna de coisas inanimadas; a diferença de poder e status entre doadores e doadas é relevante e significativa.

Utilizando um vocabulário psicanalítico, Rubin reflete sobre as microdinâmicas da 'troca de mulheres'. Aproximando a noção de status à de phallus, a autora operacionaliza um modelo teórico que enxerga na passagem intrafamiliar do phallus, a saber, do status masculino, os circuitos de aprendizagem sobre a diferença sexual. Para a autora, tal aprendizagem se estabelece enquanto um entendimento da alteridade como diferença desigual, na qual a díade mãe-pai representa, justamente, o eixo vertical.

No ciclo da troca manifestada pelo Complexo de Édipo o phallus passa por meio das mulheres, de um homem para o outro – de pai para filho, do irmão da mãe para o filho da irmã, e assim por diante. (...) as mulheres vão para um lado, o phallus para outro. Este está aonde nós não estamos. Nesse sentido, o phallus é mais do que uma característica que distingue os sexos: é a incorporação do status masculino, para o qual os homens ascendem, e no qual herdamos certos direitos – entre eles, o direito a uma mulher. É uma expressão da transmissão da dominação masculina. Passa por meio das mulheres

---

50 Lévi-Strauss, 2003.

51 Parece haver uma lógica da invasão nos estupros cometidos contra mulheres – às vezes meninas-- de grupos rivais em situação de guerra, o que nos coloca a questão da aproximação, no imaginário, entre mulheres e territórios a serem dominados. Outra lógica possível é a 'limpeza étnica' intencionada por tais crimes, quando é simbolicamente importante que as mulheres estupradas engravidem e gerem crias da etnia rival.

52 “Em mais de um livro, Claude Lévi-Strauss ocupou-se com sua complexa teoria sobre como os homens usam as mulheres como verbos através dos quais eles se comunicam entre si (eles mesmos são os nomes, é claro), o estupro sendo o meio de comunicação da derrota para os homens de uma tribo conquistada”. Em Morgan, 1974: 169.

e se acomoda nos homens<sup>53</sup>.

Em troca pela afirmação do menino do direito de seu pai para com sua mãe, o pai afirma o phallus em seu filho (não o castra). O menino troca sua mãe pelo phallus, o token simbólico que pode, mais tarde, ser trocado por uma mulher<sup>54</sup>.

Como nas trocas entre famílias, nas quais os homens preferem abdicar de suas irmãs para poderem ter cunhados; na família, os meninos precisam desinvestir afeto em suas mães para se estabelecerem como pares de seus pais. Num mesmo movimento, a criança parece aprender que há uma diferença de poder entre seu pai e sua mãe, e que é necessário filiar-se àquele, obedecendo suas regras. A circulação do status se dá entre os homens, de um lado, enquanto o tributo é extorquido das mulheres, por outro. Nesse sentido, na constituição mesma da família nuclear, estabelece-se já a imiscuidade dos eixos horizontal e vertical, denunciando como organizações sociais 'entre pares' revelam aspectos hierárquicos.

Em terceiro lugar, para Segato, enquanto “tributo”, a extração da ‘mais-valia simbólica’ opera, ao mesmo tempo, na manutenção dos eixos vertical e horizontal. Nesse sentido, o exercício do “tributo” não é incompatível com o cotidiano dito horizontal, porque ambos os eixos não são concebidos como puros quando o que está em questão é a diferença sexual.

Pelo eixo vertical, o tributo perpetua a diferença de status entre a díade hierarquizada. O tributo é dessa maneira, pago, na medida em que a exploração, humilhação ou extermínio de um grupo ou categoria social se dá por outro grupo, este, habilitado politicamente pelo status quo para fazê-lo, tanto em um nível simbólico como material<sup>55</sup>. Pelo eixo horizontal, o tributo fortalece as relações entre os pares que podem realizar tanto as trocas, quanto a circulação do status que essas posições encerram. Para que os privilégios e prerrogativas se concentrem e mantenham entre determinado grupo, é preciso que hajam sacrifícios por parte dos grupos com menos valia do

---

53 Rubin, 1975:192.

54 Rubin, 1975:193.

55 Para uma análise dos crimes de feminicídio -- ocorridos, ao longo dos anos, na Ciudad Juárez, México -- a partir da noção de tributo como pagamento sacrificial feminino em função da manutenção dos laços sociais entre os homens, ver Segato, 2004.

sistema. É por meio desses sacrifícios que o status pode circular de maneira ‘segura’, entre aqueles que o podem deter.

A trajetória de Grace em Dogville exemplifica algumas maneiras segundo as quais a lógica do dom, quando em situações hierarquizadas, entre não pares, adquire os signos da exploração via o sacrifício de uns em função da manutenção de outros. Sua chegada a Dogville não apenas traz ‘graça’ e ‘beleza’ à vila, mas também, desde o início, é indicada sob a marcação simbólica do dom, do presente, da doação (curioso é notar que ‘gift’ também pode ser traduzido por ‘dom’). Ela chega como um ‘presente’ para ilustrar as teorias éticas de Tom, e passa também a doar-se como presente enquanto mão de obra gratuita. Com o tempo, mais e mais trabalho foi aparecendo, e menos visível foi ficando seu esforço e cansaço. Logo Grace é mantida como uma escrava doméstica, realizando inúmeras tarefas de limpeza, cuidado e manutenção dos lares da vila.

Christine Delphy<sup>56</sup> entende que o sistema capitalista de trocas comerciais engloba não somente o modo de produção industrial segundo o qual os bens de consumo são fabricados, mas um “modo de produção doméstico” que, com os inesgotáveis trabalhos no domínio privado dos lares, possibilita a reprodução da força de trabalho. Por estarem, na divisão sexual do trabalho, os afazeres domésticos destinados às mulheres, e por terem, não obstante, o caráter de um trabalho gratuito, invisível e desvalorizado; Delphy sustenta que são o cerne da questão da opressão das mulheres no patriarcado capitalista. Além disso, frente ao modo de produção industrial, representariam o ‘extra’ da mais-valia retirada do trabalho feminino.

Operacionalizando uma transladação da noção de 'dom' para pensar as relações capitalistas atuais no contexto do “modo de produção doméstico”, a autora elabora a idéia de que a prestação de serviços domésticos das mulheres para sua família, enquanto trabalho não assalariado, opera segundo uma lógica que transforma essa obrigação em doação, e portanto, em algo do âmbito do cuidado, da bondade e da tradição femininas, passando a ser vivido, por parte de muitas mulheres, com dedicação e prazer. Como símbolo da feminilidade, o “dom feminino” atualiza uma representação de mulher que doa-se e sacrifica-se para o bem da família, da comunidade, dos

---

<sup>56</sup> Delphy, 1998.

grupos, do outro.

A unilateralidade desse preceito doador, para a autora, é apresentada a partir do paradigma do trabalho doméstico feminino gratuito, que, além de não remunerado e permanente, é tido como invisível.

Utilizo a noção de 'dom feminino' com algumas ressalvas. A transladação do conceito de 'dom' para situações atuais capitalistas, sob a perspectiva marxista, pode reter características específicas importantes de cada contexto. Nesse sentido, o 'dom feminino' é significativo sempre em relação a simbolismos e afetos que circulam num imaginário feminino contemporâneo, sendo um conceito que tenta dar conta de um certo gosto, de um desejo por parte de mulheres, em confirmarem a expectativa social segundo a qual elas, enquanto feminino, ocupam “o lugar de doador”<sup>57</sup>. Mais como uma díade doação-adoção, o trabalho doméstico se apresenta como via de mão única, num sistema que tem como premissa o eixo vertical.

Em Dogville, a doação de Grace funciona, em princípio sob a influência afetiva de um 'dom feminino'. No entanto, sua diferença de status determina que, quanto mais ela doa, mais sua doação é insuficiente para mantê-la na posição de doadora, segundo um status social ativo, econômica e simbolicamente, fazendo com que ela tenha que doar mais e mais. Como num casamento tipicamente patriarcal<sup>58</sup>, no qual o acordo estabelecido entre mulher e homem tem suas bases numa desigualdade de status, freqüentemente associando gratidão feminina e generosidade masculina (mas também vulnerabilidade dela e beneficiamento dele); se estabelece a relação entre Grace e Dogville, entre a graça e a animalidade, sob a insígnia do tributo.

Em 'Dançando no Escuro', Selma encarna o sacrifício exemplar da doação feminina. Sua devoção a um trabalho ingrato e a longas horas extras tem como razão o cuidado e proteção que doa a seu filho, com o intuito de gerar renda suficiente para submetê-lo a uma operação ocular que o salvará da cegueira. A maternidade dadivosa de Selma ecoa a servidão matrimonial de Bess em 'Ondas do Destino', outro filme de Lars Von Trier. Bess é uma interiorana devota à religiosidade que está casada com um homem que ama. Quando Jas sofre um acidente e se torna paralítico, as tensões

---

57 Segato, 1999: 402.

58 Para uma análise do contrato de casamento no sistema patriarcal enquanto produto de associações entre não-pares, ver Pateman, 1993.

relativas à vida sexual do casal os abalam. Seu marido pede que ela mantenha relações sexuais com outros homens e depois lhe conte detalhes. Bess sofre com a proposta, mas se sente coagida pela humilhação que sofre seu marido em não poder 'satisfazê-la'. Aos poucos Jas a convence, e Bess inicia encontros sexuais com desconhecidos. É como um sacrifício que Bess realiza o desejo de Jas, numa trama regada de sexualidade, tragédia e culpa. Grace, Selma e Bess reiteram assim, de maneiras distintas, mas interconectadas pelo imaginário de gênero, uma feminilidade pautada pela doação, que se constitui em direção ao outro, numa paisagem subjetiva que configura o 'dom feminino' como lugar de prazer, generosidade e servidão.

O uso sexual forçado do corpo das mulheres representa, de maneira mais concreta e gritante, a violência a partir da qual a exação do tributo se dá. Visto desde a perspectiva da circulação do status, o estupro funciona como um signo segundo o qual a violência do sistema desigual do gênero adquire sentido. Esse sentido parece inclusive se estender à violência de um modo geral. Como ato simbólico, o estupro significa a violência latente do eixo vertical, presente nas relações com aspectos do eixo horizontal.

No eixo vertical, o dos extratos marcados por um diferencial hierárquico e por graus de valor, as relações são de exação forçada ou de entrega de tributo, em sua forma paradigmática, de gênero, o tributo é de natureza sexual <sup>59</sup>.

O crime de estupro ocorre na passagem incerta do sistema de status para o sistema de contrato pleno entre iguais, no lusco-fusco de uma transição de um mundo para o outro sem associação com uma formulação discursiva satisfatória e ao alcance de todos <sup>60</sup>.

Em Dogville, assim como o trabalho doméstico de Grace é não pago, gratuito, doado; sua sexualidade passa a ser passível de tributação, abuso, usufruto enquanto bem *roubado*. Não bastou que ela fosse uma escrava doméstica, ela também havia de transformar-se em escrava sexual. Isso, discursivamente, parece aferir às indicações de que os trabalhos domésticos e os trabalhos sexuais

---

59 Segato, 2003: 254.

60 Segato, 1999: 401.

estão, no casamento patriarcal, ambos sob a insígnia do 'dom feminino', do 'dar(-se)' como obrigação que se forja prazer<sup>61</sup>.

Nos momentos em que ela é assediada, estuprada e depois, escravizada sexualmente, Grace é des-Grace, des-graça, desgraçada. Não só sua graça é raptada, como seu “dom” (gift), sua sexualidade e seu corpo, são tomados ‘de graça’, gratuitamente. O que se passa com Grace é significativo de um imaginário que acaba “tornando (...) os termos “conquistado”, “dominado”, “sujeitado” e “feminino” termos equivalentes”<sup>62</sup>.

Carole Pateman, escrevendo sobre as noções políticas presentes nas teorias clássicas sobre o surgimento da civilização moderna, desenvolve uma análise que tem como prerrogativa a experiência das mulheres. Segundo a autora, a história contratualista narra a trajetória a partir da qual o sistema político patriarcal paterno -- no qual o poder imperioso de um pai se exerce sobre toda a família-- fora destituído e em seu lugar, constituído um sistema no qual a igualdade entre todos perante uma lei comum, estabelecera as bases para a construção de uma esfera pública de liberdade civil. Após a derrota política do pai, um “contrato original” teria, pois, estabelecido o sistema político patriarcal fraterno, a partir do qual a fraternidade de irmãos não mais estaria sujeita à tirania paterna.

Pateman lembra que nesse arranjo, tanto as questões de gênero, como as questões relativas à esfera doméstica e privada da sociedade, são suprimidas – senão, negadas. Um contrato primordial, subsumido nos modelos de 'estado de natureza' e nas imagens do 'contrato original' precederia tais arranjos. Pateman denomina de “contrato sexual” o sistema que une uma mulher a um homem, sob os termos da disparidade de poder entre ambos, a partir do qual ela estaria protegida e a ele e sua cria, estariam garantidos cuidados e serviços – domésticos, afetivos, sexuais e reprodutivos.

Em termos psicanalíticos, o 'contrato original' foi pensado mitologicamente como tendo surgido a partir do parricídio executado pelos filhos e irmãos da horda primitiva. O pai, que tinha acesso irrestrito à todas as mulheres, teria sido assassinado e em seu lugar, o surgimento de um

---

61 “O casamento é uma relação social de longa duração entre os sexos, na qual, em troca da proteção do marido, uma mulher lhe presta obediência”. Em Pateman, 1993:165. Nesses termos, a relação entre Grace e Dogville pode ser alegoricamente entendida como um 'casamento'.

62 Segato, 1999: 395.

totem simbólico resguardaria as três primeiras leis da nova ordem fraterna. A proibição do parricídio, a instituição da igualdade entre os irmãos, e a proibição do incesto, instituindo a regra da exogamia; figurariam como as novas normas sociais<sup>63</sup>.

Inspirada pelas críticas de Zilboorg<sup>64</sup> a Freud, Pateman argumenta que antes do parricídio haveria de ter existido o crime do estupro, a partir do qual o pai primevo submetia sexualmente as mulheres da horda. A atenção se volta assim, à esfera doméstica e familiar que pressupunha – ainda que não explicitamente-- junto ao pai, uma mulher, uma mãe, que teria dado luz aos filhos que posteriormente lograram o assassinato triunfal. Antes do estabelecimento de uma tirania patriarcal paternal, houvera o abuso sexual do corpo feminino. Antes do contrato entre os irmãos para destituir o patriarcado paterno, o direito masculino do “contrato sexual” fora herdado, e tornado 'universal' no novo sistema fraternal.

As discussões sobre o direito político “originário” começam depois da gênese biológica, depois do nascimento do filho que transforma um homem (um marido) em pai. Mas um pai não pode se tornar pai a não ser que uma mulher se torne mãe, e ela não pode se tornar mãe sem um ato sexual (...) O direito sexual necessariamente precede o direito paterno, mas a origem do direito político reside num estupro<sup>65</sup>.

Gregor analisou material etnográfico dos Mehinaku do Rio Xingu focalizando a questão da violência sexual. Enfatizando a questão da diferença de poder entre os gêneros, o autor descreve os mecanismos através dos quais as mulheres são sistematicamente afastadas das instâncias sagradas e políticas de maior relevância para o grupo. Seguindo um padrão de exclusão, o “complexo da casa dos homens”<sup>66</sup> estabelece como tabu uma série de objetos, ritos e locais restritos a estes. A sanção que paradigmaticamente pune as mulheres transgressoras desse tabu é o estupro. Em especial, o 'estupro em grupo' representa, legitimadamente, um ritual que tem como ênfase a degradação da sexualidade feminina e uma afirmação reificadora da ordem masculina sobre o grupo.

---

63 Freud, 1997; 1999.

64 Zilboorg, 1944.

65 Pateman, 1993:156-7.

66 Gregor, 1990: 478.

Mais especificamente, é na fortificação dos laços entre os homens – o eixo horizontal – que reside a funcionalidade de tal sanção, por estar baseada em padrões de liderança e camaradagem segundo os quais a relação em destaque é entre os perpetradores, ficando a mulher em segundo plano. Para Gregor, ao mesmo tempo, o estupro em grupo expressa motivos homoeróticos e voyerísticos latentes; e revela, dramaticamente, a necessidade de cada homem de provar sua masculinidade perante o grupo, no que pode ser entendido como uma “psicodinâmica da insegurança masculina”<sup>67</sup>.

Isto (o estupro em grupo) expressa, ao mesmo tempo, o status subordinado das mulheres e a solidariedade dos homens. É a sanção através da qual os homens, como um grupo, mantém as mulheres, como um grupo, longe da participação nos sistemas político e religioso como iguais. Expressa a lealdade dos homens uns para com os outros e sua disposição para trair os laços de afeto, parentesco, e dependência econômica que os une a uma mulher <sup>68</sup>.

Em termos simbólicos, o estupro em grupo estabelece uma fusão entre sexualidade, violência, dominação das mulheres, e coesão do grupo. O tema do estupro em grupo, atravessando os tempos, a geografia e as escalas sócio-culturais, aparece em inúmeros filmes ocidentais, nos quais características semelhantes às descritas por Segato e Gregor se afirmam.

O filme “Acusados” (1988), dirigido por Jonathan Kaplan, por exemplo, trata do processo judiciário desencadeado por um estupro em grupo nos fundos de uma cervejaria. A cena do crime revela homens se revezando na violação de uma moça em cima de um fliperama. Ela é mantida presa pelas mãos e pés, e seu corpo é abusado repetidamente. Ao redor, mais de vinte homens assistem ao que se transforma num 'espetáculo', compartilhando com os perpetradores palavras de incentivo e gritos de euforia. O filme brasileiro “Cama de Gato” (2002), dirigido por Alexandre Stockler, também mostra uma cena de estupro em grupo na qual três adolescentes violentam a menina com a qual um deles estava iniciando uma relação. Há todo um planejamento para o ocorrido, segundo o qual dois deles se escondem no armário esperando o momento para abordarem

---

67 Gregor, 1990: 479.

68 Gregor, 1990: 493.



o casal que está tendo uma relação sexual. Vivido como um 'divertimento' entre pares, o abuso somente termina quando um deles, depois de vários minutos, a descobre inconsciente, e ela é tida como morta. Outro exemplo é o filme “Meninos não choram” (1999) dirigido por Kimberly Peirce que mostra o estupro de uma homossexual transgênero numa comunidade do interior dos EUA. O aspecto punitivo é explícito, mencionado em cena pelo estuprador que é amparado por amigos.

Citando uma fala nativa, Gregor nos revela os aspectos curiosamente declarados que norteiam a inteligibilidade do estupro enquanto ato moralizador pautado sobre a manutenção do status quo:

Uma mulher não pode ver *Kowka* (a flauta sagrada)! O espírito pode nos matar se uma mulher viu *Kowka* e nós não fizemos sexo com ela. Nós temos de fazer sexo com ela (...) Isto é bom, a tradição é boa, ela faz as mulheres terem medo de nós, terem medo de que façamos sexo com elas (...) É o pênis que faz todas as mulheres ficarem com medo de nós... Elas ficam com medo dos pênis dos homens! Então elas simplesmente ficam em suas casas.”<sup>69</sup>.

A ameaça que o membro sexual masculino apresenta à integridade do corpo das mulheres metaforiza a permanência destas em suas casas enquanto símbolo de uma manutenção destas 'em seus lugares', inertes, controláveis e atemorizadas. Aqui a face violenta da sexualidade revela seus aspectos persecutórios de destruição e aniquilamento daquilo que não obedece, não se entrega. Esse medo da sexualidade masculina, que pode, desde o prenúncio intimidador do pênis, manter as mulheres em suas casas, ecoa, aproximadamente, o pânico sentido pela maioria das mulheres ao percorrerem as ruas noturnas metropolitanas.

Em maior escala, no entanto, são os estupros individuais na comunidade Mehinaku que representam a coerção sexual que coloca em questão as fronteiras entre erotismo e agressão, sexualidade e violência. Gregor acentua que as motivações nativas para tais atos apresentam uma complexidade que abrange desde sentimentos de rejeição retribuídos como revanches punitivas, até excitação propriamente sexual que não foi satisfeita devidamente. A descrição de um estupro entre

---

69 Gregor, 1990: 487.

os Mehinaku se aproxima da ambiguidade muitas vezes característica das situações de coerção sexual analisadas em nossa sociedade, em especial, situações entre pessoas conhecidas com experiências sexuais prévias.

Ele escreve: “As mulheres se submetem porque uma resistência séria pode aumentar o grau de violência, e porque elas não estão inteiramente relutantes (*unwilling*). Um ato daquilo que nós chamamos de estupro é, portanto, uma mistura de consenso e recusa que não é facilmente categorizável em nossos termos legalistas”<sup>70</sup>. Similarmente, analisando os manuais de confessores dos séculos XVI e XVII no Brasil, Almeida afirma sobre o crime do estupro: “O nó da questão residia no estabelecimento do marco que dividia o consentimento explícito da virgem, da sua resistência pública, havendo seguramente entre os dois uma faixa furta-cor de episódios em que seria difícil definir onde terminava a sedução, onde começava a violência”<sup>71</sup>.

Esse espaço de dúvida e ambiguidade em relação a uma situação de violência sexual se define a partir de nosso entendimento coletivo a respeito da sexualidade, bem como seus sentidos, suas interações e as práticas que as definem. O imaginário hegemônico em torno da sexualidade se constrói de diversas imagens. Há, certamente, uma imagem da sexualidade baseada no desejo, consenso e prazer mútuos. Há, outrossim, uma imagem segundo a qual haveria um excesso na sexualidade que estabeleceria fronteira com a loucura, a violência e a morte. Aqui se enunciam os caminhos ambivalentes de desejos poucas vezes transparentes e plenamente acessíveis de nosso imaginário erótico.

Os filmes de Almodóvar costumam trabalhar a partir dessa segunda imagem. Em 'Matador' Diego encarna o fascínio pela morte. E o personagem de Diego encarna o erotismo. É sempre em relação à sexualidade que seu desejo mortífero é representado. Sua relação com os touros baseia-se em sua excitação no processo de observá-los, marcá-los, dominá-los e matá-los. Sua relação com as mulheres é semelhante. É na dominação e aniquilamento do outro que está sua gratificação sexual. Sua condição de assassino é o que atrai Maria. Ela, também assassina, já o estava perseguindo há muitos anos. Ela sabia que ele era o único homem capaz de corresponder seu desejo em matar e ser

---

70 Gregor, 1990: 485.

71 Almeida, 1993: 95.

morta logo após o clímax sexual simultâneo. Nos encaixos desse encontro amoroso fatal, as vítimas de ambos vão se sobrepondo. O matador sintetiza em si a loucura violenta de um desejo sexualizado pela morte.

Em 'Ata-me' Marina percorre uma trajetória. Ela é surpreendida, raptada, atada e mantida sob o domínio de um homem, a ela, desconhecido. Ela não reconhece Ricky. Ricky insiste para que eles fiquem juntos, porque a ama e sabe que ela também o ama(rá). Ela se enraivece, luta, resiste. Ele não respeita o não dela. Ele assume que sabe o que ela quer, melhor do que ela. A trajetória de Marina segue. Ela se resigna. Sua resignação se transforma em compreensão, simpatia e, finalmente, desejo e amor. Ela é trazida à força para a relação com Ricky, resiste, diz não, e no fim, cede e goza junto a ele<sup>72</sup>. Marina 'reconhece' Ricky quando ambos se engajam numa cena de sexo carregada de sensualidade e êxtase. Ela agora se lembra de ter tido um encontro sexual prévio com Ricky, e demonstra muita satisfação por tê-lo reencontrado eroticamente. A beleza estética do casal se mistura com um enredo carregado de sentimentalismo. O raptor de Marina é um tipo agradável (Antonio Bandejas), o que também o distancia de uma imagem de molestador estereotipado. Em suma, a trajetória de Marina encena muitos elementos de um imaginário heterossexual hegemônico. Não apenas as fantasias sexuais que alguns violadores simulam para si mesmos, engrandecendo sua excitação ao imaginar seu poder de burlar uma resistência feminina meramente 'convencional'; mas também encena fantasias eróticas femininas de serem objeto de desejo extremo, despertando uma espécie de obsessão num homem capaz de fazer qualquer coisa para 'possuí-las'. Nesse cenário, não há tempo para perguntas e respostas. Não há tempo, não há 'clima' para consentimentos.

Em termos não apenas conceituais, mas também experienciais, “a violência é o ato que impõe o ser sujeito de um no lugar do ser sujeito do outro”<sup>73</sup>. A violência pode ser entendida como um aspecto da relação entre sujeitos a partir do qual alguma das partes é privada de elementos de diversas naturezas para exercer suas potencialidades de acordo com seus desejos, sempre em função

---

72 A trajetória de Marina se apresenta, inquietantemente, de maneira semelhante às fantasias apresentadas por alguns estupradores quando (auto) justificam seu crime. A 'estória' apresenta sempre a ilusão de que as mulheres primeiro se recusam, resistem e que mais tarde, na medida em que o intercuro forçado se dá, acabam por ceder e ao final compartilhar de imenso prazer. Um dado interessante, é que alguns estupradores voltam a violentar as mesmas mulheres porque imaginam que elas de fato gostaram e que o desejam novamente. Em Gebhard (et. al), 1965.

73 Felipe e Philippi, 1996:8.

de referenciais compartilhados socialmente. “Violento é pois, o ato que aniquila ou elimina uma vida, um corpo, um interesse, uma vontade específica, quando poderia não ter sido praticado”<sup>74</sup>. A violência sexual estaria ligada a contextos em que há, em primeiro lugar, mas não somente, a quebra de limites do sujeito em relação ao corpo do outro. O corpo aqui é visto em sua acepção mais abrangente, não restringida por fronteiras físicas ou fisiológicas, e interceptado por relações imaginárias, representacionais, experienciais, eróticas e políticas com o mundo. Violência não tem necessariamente a ver com lesão, destruição. É no âmbito do consentimento que a questão da violação sexual têm sido posta por nossa sociedade. Nesse sentido, práticas coporais eróticas que envolvam o consenso podem apresentar características de subjugação, humilhação e dor, sem que representem uma violência interpessoal – sendo o caso exemplar, o sadomasoquismo. A noção de “estupro simbólico”<sup>75</sup>, por exemplo, representa uma instância na qual não há nem mesmo um contato físico entre violador e violada, e, no entanto, as marcas degradantes do terror instauram traumatismos.

A marcação do consentimento mútuo enquanto referencial a partir do qual a violência sexual pode ser delimitada é funcional na maioria dos casos. Entretanto, há pelo menos dois registros imaginários de nossa heterossexualidade – que inúmeras vezes também informam práticas homossexuais afins-- que obnubilam tal expectativa. Um deles diz respeito à objetificação. Já é clássica a crítica feminista que enxerga a disposição do desejo heterossexual de colocar as mulheres no lugar de objeto. Não somente a cultura pornográfica, mas também os aparatos midiáticos, cinemáticos e artísticos, têm tido o costume de representar a beleza e a nudez femininas enquanto signos a serem disponibilizados, admirados e apropriados. Também noções práticas como a “troca de mulheres”, o casamento forçado, a venda de filhas, o estupro no casamento, e o incesto; exemplificam, no contexto familiar, o controle característico que o poder patriarcal dispensa ao feminino. O corpo, a sexualidade, a vida e a mente de mulheres são tornados objetos passíveis de posse legítima de seus supostos proprietários.

A objetificação instaura seus corolários no campo dos desejos. Ser possuída, estar sob

---

74 Felipe e Philippi, 1996:40.

75 Segato, 1999.

controle e render-se, exemplificam os atributos eróticos do lugar dos objetos sexuais. O desejo de sujeitos objetificados sexualmente parece não ser o da insígnia comunicacional do consenso<sup>76</sup>. Se perguntadas a respeito de seus desejos erótico-sexuais, muitas vezes encontrarão dificuldade em conectá-los e assumí-los. Há uma espécie de alívio moral quando o desejo está posto a partir do outro, ao ponto que este desejo precise ser excessivo para que abarque a ambos e libere a mulher da responsabilização de sua pequena 'transgressão'<sup>77</sup>. Nesse contexto, muitas mulheres desejam ser observadas, escolhidas e capturadas pelo desejo de um sujeito capaz de lhes confirmar sua desejabilidade, autorizando-lhes uma existência erótica.

O outro registro diz respeito ao imaginário que instala a diferença sexual segundo o par binário passividade-feminilidade e atividade-masculinidade. Na passividade, as práticas de sedução são constituídas de um movimento que oscila entre disponibilidade e esquiva<sup>78</sup>, performatizando um ritual que tem como figuração a instância do artifício<sup>79</sup>. A artificialidade da esquiva --um querer que não se mostra por inteiro, um querer que só se apresenta na aparência -- marca os desígnios sedutores da re-ação do feminino imaginário. É sobre o instrumental da ambiguidade que se estabelece a prática passiva heterossexual. Quando a sedução é esquiva e vice-versa, os sentidos de um querer se confundem com aqueles de um não querer. Tal ambiguidade atualiza as palavras e as expressões corporais das mulheres como sendo fluidas, contraditórias, enganadoras de suas intenções. É nesse contexto que o “não” perde seu potencial comunicacional. O “não” feminino nas situações de envolvimento erótico é tido como incapaz de traduzir suas reais motivações e desejos, entorpecendo possíveis foros de consenso.

As posições dos gêneros, no imaginário hegemônico da sexualidade ocidental, colocam, de um lado, o homem como o agressivo na conquista, o viril (...) De outro lado, a mulher não agressiva, a que

---

76 “De fato, algumas mulheres se queixam que seus parceiros são 'gentis demais' ; “Porque você sempre tem que me perguntar? Porque você simplesmente não me pega, às vezes?”. Em Gebhard (et. al), 1965:177.

77 Não é infrequente a menção a fantasias sexuais femininas de estupro. Ao que parece, esse elemento de desculpabilização frente a um imaginário que lhes restringe a atividade sexual, desenha os contornos de um desejo de simplesmente sofrer a ação desejosa de outrem. Em minha pesquisa de filmes sobre o assunto, duas das colaboradoras me relataram ter tido sonhos em que eram estupradas por diversos homens desconhecidos, e de obterem, não obstante, grande gratificação sexual.

78 Machado, 1998.

79 Baudrillard, 1991.

não pode ser ativa na conquista, a que não pode conquistar abertamente, a que inevitavelmente estará sempre confundindo o sim e o não, pois sua própria forma de seduzir é dizer não<sup>80</sup>.

(Há um) padrão socialmente aceito para o comportamento feminino segundo o qual se espera, da mulher, que estabeleça uma resistência ao menos simbólica, murmurando “Não, não” ou “Nós não devemos! ”. Qualquer homem razoavelmente experiente aprendeu a ignorar tais protestos menores, e o homem ingênuo que obedece às injunções de sua parceira para que pare e desista, fica, frequentemente, intrigado quando ela se mostra inexplicavelmente irritada por sua complacência (para com seus pedidos)”<sup>81</sup>.

Em 'Dogville' Grace, com seu jeito frágil, acoado, demonstra corporalmente que não deseja as abordagens sexuais de McKay, mas ele ignora sua tentativa de comunicação. Ela reluta em ceder ao jogo sádico de Jason, mas ele a vence e depois a trai perante a comunidade. Ela recusa a aproximação de Chuck, verbaliza uma negação em relação a seus investimentos sexuais invasivos, mas ele lhe rouba beijos e a estupra secamente. Ela pede “por favor” para que Ben não a viole, mas ele 'precisa' fazê-lo. Em 'Matador', Eva se debate contra o corpo de Angél e grita por socorro, mas ele ignora seus suplícios. Em 'Kika', Kika é mantida sob a ameaça de uma faca por Pablo, grita durante vários minutos, o soca, o ridiculariza, mas ele não lhe dá ouvidos, ele se mantém em seu mundo, em busca de seu orgasmo récorde. Em 'Fale com Ela', Alícia está inerte, seu corpo mortificado parece não ser suficiente para comunicar a Benigno sua ausência, sua impossibilidade de consensuar. Ele, ainda assim, imagina que ela o quer, e que ela sente seu prazer. Em 'Antônia', Dedee sangra as mãos, é mantida amordaçada, se debate contra o corpo de Pitte, mas este segue seu estupro anal como continuação de seu tratamento violento para com a irmã. Perséfone, quando é raptada por Hades, tenta se desvencilhar, grita em socorro e é ouvida por Hécate (Trívia), que, mais tarde descobre aonde a donzela está e relata a Deméter.

Na constituição imaginária da heterossexualidade, parece que o não da mulher indica o caminho aberto para a atividade masculina, para a iniciativa e a persistência da abordagem

---

80 Machado, 1999:307.

81 Gebhard (et. al), 1965:177.

masculina. Nesse contexto, a palavra feminina não deve ser levada em conta, a súplica feminina merece desconfiança, e o desinteresse sexual da mulher pede para ser violado. A constelação que articula, hegemonicamente, atividade, masculinidade, e virilidade; torna inteligíveis práticas de violência sexual às quais a passividade e a feminilidade estão sujeitas<sup>82</sup>.

## 5. **Corpos, Olhares e Falas**

A teoria feminista de cinema se estabelece numa intersecção entre a Semiologia, a Psicanálise e o Movimento de Mulheres em meados dos anos 1960/70<sup>83</sup>. Uma das intuições desses estudos foi erigir leituras da linguagem do cinema a partir dos sentidos sociais que atravessam sua produção. Em especial, os filmes que figuram como alvo de análise são aqueles que funcionam segundo as preocupações formais e políticas típicas do estilo narrativo clássico (filmes hollywoodianos da primeira metade do século XX) que ainda são vastamente encontradas nas produções contemporâneas.

Com a intenção de articular as questões de gênero, representação, diferença sexual e experiência<sup>84</sup> às questões da teoria do cinema, tais estudos possibilitaram a construção de um aparato teórico pertinente para o entendimento dos produtos audiovisuais de massa. Enquanto

---

82 “A psicóloga disse que eu parecia ser uma mulher acostumada a estar no controle. Como o estupro me fez sentir sem poder, eu poderia ter uma recuperação mais difícil do que uma mulher mais passiva”. Em Rushing, 1999: 372.

83 Johnston, 1985; Rich, 1985; de Lauretis, 1987; Mulvey, 1989; Kaplan, 1995.

84 Joan Scott estabeleceu uma reflexão sobre a categoria ‘experiência’ que pôde, ao mesmo tempo, reconhecer sua materialidade enquanto construto social, e criticar um certo caráter fundacionalista e universal em algumas de suas abrangências. Aplicada à realidade das mulheres, a ‘experiência’, segundo a autora, não deveria fundar processos identitários excludentes e homogêneos, mas sim, apontar para o caráter processual das subjetividades. Em Scott, 1999.

representação (e construção) de experiências sociais, o cinema tradicional apresenta uma ausência escandalosa de mulheres em sua concepção, direção e produção. Nesse sentido, a teoria de cinema feminista enfatizou-o enquanto produção cultural desde um ponto-de-vista masculino, pautado por um imaginário de gênero hegemônico. Para além de tal ausência na autoria e nos processos técnicos do cinema clássico, as *imagens* e os contextos narrativos veiculados -- tanto das relações de gênero, como das mulheres -- são alvo de reflexão e crítica dessas teorias.

A situação delicada de por um lado gozar das reafirmações e garantias que a forma clássica do cinema apresenta -- tanto em termos estéticos quanto identificatórios --, e, por outro, rejeitar e ressentir suas limitações e conformismos; figura como o pano de fundo de boa parte das injunções feministas ao cinema<sup>85</sup>. Os prazeres cinemáticos e seus desdobramentos às vezes contraproducentes parecem anunciar, para a crítica feminista de cinema, outra versão do “sujeito ex-cêntrico” <sup>86</sup> <sup>87</sup>.

Pensar os prazeres do cinema constituiu assim, um projeto político que tentava tornar público aquilo que era tido como privado. O cinema como arte masculina, a divisão sexual do trabalho artístico, os ‘filmes de mulher’ e a divisão de gênero dos gostos estéticos, os padrões de beleza, a construção dos heróis, entre outras; foram questões inicialmente levantadas e ainda em debate.

Para fins analíticos, haveriam pelo menos duas vias de investigação crítica do aparato de deleite cinemático efetuado pela teoria de cinema feminista.

Uma via, mais ligada à crítica literária, almeja formular as estruturas propriamente narrativas que conseguem -- por meio de sua lógica interna, sua organização dramática, seus padrões conflito-clímax-desfecho, sua escolha de personagens, seus temas preferidos -- mobilizar audiências. Uma vertente mais sociológica busca apontar, por exemplo, como o cinema clássico oferece modelos monolíticos de gênero e organização familiar, em especial, imagens reificadoras de mulheres relegadas à esfera do doméstico, da tradição, da dependência financeira e da

---

85 Em conversas com mulheres negras sobre os filmes de Hollywood, essa foi uma das respostas que a autora bell hooks relata em seu livro: “Eu poderia sempre ter prazer com os filmes, contanto que eu não os olhasse com olhos muito profundos”. Em hooks, 1996:203.

86 A autora forjou a noção de sujeito ex-cêntrico para significar a posição paradoxal da feminista enquanto estando, ao mesmo tempo, dentro e fora das representações de gênero hegemônicas. O lugar da crítica (e auto-crítica), num sentido amplo, parece ter de responder a circunstâncias delicadas como estas, estando a ex-centricidade no cerne de sua prática.

87 De Lauretis, 1990.



maternidade<sup>88</sup>. Em outros estudos, a ênfase é dada ao conteúdo da trama -- em especial, melodramas e comédias românticas, os chamados 'filmes de mulher'. Para algumas autoras há uma exploração de questões edípicas que é central na forma do drama. Relações de amor ilícito, traições, conflitos de geração, infidelidades conjugais e vinganças, são encenados explicitando prerrogativas ético-morais maniqueístas e fatais<sup>89 90 91</sup>.

A outra via quis pensar o prazer visual a partir do dispositivo óptico da câmera. Com uma ênfase nas teorias sobre o olhar, forjou noções como a do 'gaze masculino' e da 'espectação', concentrando-se nos processos de produção e distribuição de posições nos contextos de criação e apreciação fílmicos<sup>92</sup>. As reflexões sobre o olhar se ampliam para a natureza genérica da visão, da visualidade e das minúcias dos processos que tornam algo visível. Numa cultura na qual o sentido da visão tem prerrogativa sobre os demais sentidos, o cinema ocupa um lugar singular na produção dos significados sociais.

A noção de 'gaze' se estabelece no entendimento de um olhar pautado sobre a diferença sexual, e que confere para si os poderes que garantem que tal diferença mantenha-se e reproduza-se enquanto poder e dominação. A análise da dinâmica dos olhares na experiência cinematográfica abrangeu-se, não obstante, das observações sobre os olhares encenados nos filmes, para as análises que enfocam o próprio exercício espectador. A questão da identificação psíquica se complexifica pois, na intersecção com a espectação entendida como gaze, o que constrói o cenário para que as análises feministas do cinema desenvolvam narrativas teóricas tendo como aporte as noções de voyeurismo, fetichismo e exibicionismo.

Paradigmaticamente, ambas as correntes se imiscuem na produção e apreciação fílmicas, articulando, para as análises teóricas, elementos escópicos específicos a tal aparato midiático, e conteúdos social ideológicos veiculados através deste.

---

88 Kaplan, 1995; Tarr & Rollet, 2001.

89 Molly Haskell subdividiu o gênero drama nas categorias de: sacrifício, segredo, ultimatum e competição (Haskell, 1974). Para a autora tais temas têm em comum a característica de colocar de maneira muito próxima "o prazer do sofrimento e a dor do prazer", (in)formando a auto-representação de sua audiência.

90 Haskell, 1974; Kaplan, 1995; Rich, 1998.

91 "Com seu enredo e sua retórica orientados para tornar visível a moral cristã, às vezes ativando paradigmas de renúncia e sacrifício redentor, às vezes distribuindo recompensas (...) Em verdade, o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização". Em Xavier, 2003:93.

92 Studlar, 1985; Mulvey, 1989; Kaplan, 1995; Doane, 1991; hooks, 1996.

A tradição teórica psicanalítica de análise de cinema, reformulou os conceitos de identificação primária e secundária, aplicando-os ao aparato fílmico. Entende-se que a identificação primária estaria ligada à fase pré-edípica da formação do sujeito, e que, como vínculo afetivo originário, apresentaria certa confusão, uma espécie de indiferenciação em relação ao objeto ao qual se dirige (no caso, a figura materna). Experienciada imagetivamente, tal identificação se estabelece no âmbito do Imaginário, e precede, portanto, o acesso ao Simbólico. Já a identificação secundária estaria ligada à crise da fase edípica, na qual o sujeito estabelece vínculos afetivos que constantemente rearticulam a estrutura triangular formada por si, sua figura materna e paterna. Tal identificação se dirige a sujeitos já constituídos e opera no âmbito do Simbólico<sup>93</sup>.

No cinema, as experiências identificatórias secundárias são diegéticas, ou seja, se estabelecem a partir da interação entre participantes em um enredo. As experiências de espectação se conectam com personagens, suas histórias de vida, suas afeições pessoais e personalidades, construindo uma identificação que tem como foco os desejos afetivos do/a espectador/a. Em termos estruturais, a espectação tende a se identificar com posições. Apreciamos a rede dramática apresentada pela estória e localizamo-nos nos lugares que seriam nossos se dela participássemos. Não se trata de preferências psicológicas ou de sentimentos de simpatia para tal ou qual personagem. Ao que parece, as identificações secundárias no cinema operam menos como analogias e mais como homologias<sup>94</sup>, ou seja, como efeitos de estruturas de relações, efeitos esses que ecoam as funções, posicionamentos e arquiteturas de paisagens subjetivas particulares que seguem lógicas simbólicas ordenadas coletivamente. Cada situação que surge no curso do filme redistribui os lugares, propõe novas redes, novas posições nas relações intersubjetivas no interior mesmo da estória. A espectação tende a refazer os sentidos do filme organizando-os de maneira a recobrar suas coerências e continuidades.

Em termos da identificação cinematográfica primária, a espectação a estabelece como aquela entre o espectador ou espectadora, e seu próprio olhar<sup>95</sup>. Esse movimento se dá com a ilusão

---

93 Puppo, 1998.

94 Barthes, 1971.

95 Metz, 1980.

proporcionada pelo “aparelho de base”<sup>96</sup> do cinema, que é metaforizado pela câmera, a partir do qual o espectador ou espectadora se identifica com quem não lhe é visível, mas lhe faz ver, operando os mesmos movimentos de câmera que ele ou ela (supostamente) fazem. O olhar espectador goza da centralidade e da transcendência de uma visão atuante, que 'ajuda' a dar vida a uma estória que ninguém está aparentemente contando, mas que ainda assim, toma corpo frente a si. Essa posição lhe afere os significados de onipotência e privilégio para com as projeções da sala escura. Aqui nos identificamos com o sujeito que olha.

A cineasta e teórica inglesa Laura Mulvey escreveu, ainda nos anos 1970, sobre o prazer visual cinematográfico<sup>97</sup>, e influenciou profundamente os debates, feministas ou não, posteriores sobre a questão. Tendo como referência teórica tanto a Psicanálise Freudiana quanto o Feminismo, articulou um modelo de interpretação que pudesse dar conta da economia dos olhares fílmicos. Baseada num entendimento das relações de gênero como compartilhamentos sociais de um imaginário hegemônico, a autora utiliza um esquema binário oposicional para endereçar as relações entre homens e mulheres. Dessa maneira a noção do par atividade-passividade, por exemplo, e sua consequente associação com o masculino e o feminino, figurará como central na elaboração de seus argumentos.

O projeto político de Mulvey envolve não apenas um diagnóstico crítico dos posicionamentos ideológicos presentes na produção e conteúdo do cinema estadunidense convencional; mas também a renúncia aos prazeres visuais proporcionados por essa mídia, no que a autora pautou como sendo uma lógica inexorável da objetificação feminina a partir de construtos masculinistas que perpetuariam dominações patriarcais. A voz dissonante e pioneira de Mulvey despertou inúmeras críticas e considerações tanto fora como dentro dos círculos de reflexão feminista sobre cinema. A própria autora revisitou seus escritos na década de 1980 e expôs novas reflexões, mas manteve o cerne de suas questões, reificando alguns posicionamentos mais marcantes.

Com Mulvey o cinema passa a ser interpretado a partir da diferença sexual. Para isso,

---

96 Baudry, 1983.

97 Mulvey, 1989.

noções psicanalíticas como a escopofilia e o narcisismo são retomadas e inseridas no contexto do aparato cinematográfico, tendo como foco a subjetividade feminina.

A escopofilia representa o prazer em olhar e o fascínio com as formas humanas, estando associada com a tomada de outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar (gaze) controlador e curioso, numa atuação essencialmente ativa. O cinema funcionaria como catalisador desse prazer de olhar porque ilustra um mundo fechado, que se realiza indiferentemente da presença da audiência, produzindo nos/as espectadores/as um senso de separação, uma distância, que age sobre suas fantasias voyerísticas. Até mesmo o contraste de luz entre a sala escura e a tela dão a impressão de um acesso especial a um mundo privativo que está sendo projetado como realidade. O/a voyer do cinema ocupa uma posição que tem ingresso na vida psicológica dos personagens e na simultaneidade dos acontecimentos dentro da narrativa.

Para esse modo de voyerismo o mecanismo de satisfação repousa sobre a minha consciência de que o objeto que estou vendo não está ciente de estar sendo olhado. 'Ver' não é mais uma questão de mandar algo de volta, mas de capturar algo desavisado<sup>98</sup>.

O cinema proporciona também, por veicular imagens antropomórficas, a possibilidade de desenvolver a escopofilia a um nível narcisístico. A curiosidade e a vontade de olhar se interligam com a reconhecimento típica do processo de identificação, que coloca a imagem das personagens da narrativa como ideais de ego para os/as espectadores/as<sup>99</sup>.

Os dois mecanismos de produção de sentido cinemático – escopofilia e voyerismo-- se entrelaçam a um terceiro, que é o contraponto da escopofilia: o exibicionismo. Como as análises de gênero na Economia, que tomaram a divisão sexual do trabalho como índice da diferença desigual entre homens e mulheres; Mulvey pretende fazer uma análise de gênero do Cinema que toma a divisão sexual do prazer -- e do desejo-- enquanto signos de um inconsciente patriarcal. O prazer proporcionado pela escopofilia voyerística dá-se numa *atividade* masculina. O prazer

---

98 Metz, 1985:547.

99 Mulvey, 1989.

proporcionado pelo exibicionismo objetificável dá-se numa *passividade* feminina.

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo. Em seus tradicionais papéis exibicionistas as mulheres são, simultaneamente, olhadas e exibidas numa aparência codificada em função de um forte impacto erótico, para que conotem o para-serem-vistas (*to-be-looked-at-ness*). A mulher exibida como objeto sexual é o leitmotif para o espetáculo: (...) ela prende o olhar, significando e jogando com o desejo masculino <sup>100</sup>.

Os filmes que seguem uma construção estilística clássica combinam espetáculo e narrativa sob os moldes da diferença sexual. Às mulheres cabe a disposição enquanto objetos eróticos, inspirando fascinação e contemplação num movimento de quebra do andamento da estória, como tempo e espaço da desconexão do momento fílmico: espetáculo. Aos homens cabe a disposição enquanto sujeitos do olhar, responsáveis pelo andamento da trama e propulsores da ação na estória: narrativa.

Mulvey estabelece três olhares presentes na experiência cinematográfica. Em primeiro lugar está o olhar da câmera, na figura de quem filma e constrói as imagens que serão veiculadas. Em segundo lugar está o olhar de dentro do filme, que dispara a ação narrativa e se apresenta como registro dramático capaz de inspirar os processos de identificação secundária na audiência. Em terceiro lugar está o olhar espectador, que se identifica com os dois primeiros, e que voyeuristicamente aprecia o filme. Segundo a autora, nas produções cinematográficas convencionais, esses três olhares adquirem prerrogativas masculinas. Isso porque a imensa maioria de filmagens é idealizada e realizada por homens; porque a propulsão narrativa protagonista se baseia em 'heróis' que ativamente constroem suas histórias – e que, em paralelo, estabelecem relações amorosas/sexuais com as mulheres-espetáculo; e porque o lugar espectador é experienciado como gaze.

O prazer visual proporcionado pelo cinema, no modelo interpretativo de Mulvey, tem dois gêneros. Para as mulheres, o prazer se reveste dos aspectos sedutores de uma passividade que se mostra ao outro, encontrando no espetáculo de si o olhar confirmador de uma existência que agrada

---

100 Mulvey, 1989:19.

e ofusca. A beleza imprescindível das atrizes, as preferências por retratá-las a partir de close-ups, e o lugar de 'troféu' a elas reservado; reificam e alimentam tal disposição.

Para os homens, o prazer cinematográfico se regozija em identificações secundárias privilegiadas, pois se sustentam sobre as personagens masculinas – vilões ou mocinhos-- a partir das quais a ação narrativa se estabelece<sup>101</sup>. O gaze masculino da estória se coaduna com o gaze espectador masculino, numa justaposição que, através de uma ilusão de onipotência, transforma o objeto a ser olhado em uma exibição para seu gozo.

Questões com relação à espetação feminina fomentaram interessantes debates entre as teóricas do cinema. Mulvey estabeleceu uma visão um tanto determinista e, em vários aspectos, cega para as diferenças entre o grande grupo de mulheres espectadoras, bem como, para o grupo de homens 'não convencionais' da audiência<sup>102</sup>. Além disso, sua análise parece encadear, de maneira por demais coerente, corpo, sexo, gênero, desejo e subjetividade. Tais arranjos acabam por qualificar sujeitos idealizados teoricamente e exemplares normativamente. Nesse ínterim, a espetação feminina, para Mulvey, vislumbra duas soluções: resignar-se no lugar masoquista objetificado da mulher espetáculo, ou identificar-se, masculinamente, com o gaze voyerista controlador. Em concordância, Kaplan escreve:

A menina é obrigada a afastar-se da unidade ilusória com a mãe na esfera pré-linguística e tem que entrar no mundo simbólico que envolve sujeito e objeto. Designada ao lugar de objeto (ausência), ela é depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo. Nessa posição seu prazer sexual só pode ser construído em torno de sua objetificação. Além do mais, devido à estruturação masculina em torno do sadismo, a menina pode adotar o masoquismo correspondente<sup>103</sup>.

Mary Ann Doane assume o diagnóstico de Mulvey, e o complexifica, apontando para o caráter contextual e ambíguo segundo o qual a espectadora ora se identifica com a ação/voyerismo

---

101 Vale lembrar que a identificação masculina também abrange as figuras de concepção, produção e realização cinematográfica, em sua imensa maioria, homens brancos. Os 'filmes de autor', como são conhecidas as obras da vanguarda européia de a partir da década de 1960, estabeleceram, entre outros, os sentidos e as prerrogativas de quem, como e onde o cinema como sétima arte é produzido e apreciado.

102 Sobre a especificidade da espetação de mulheres negras da periferia dos Estados Unidos, ver hooks, 1996.

103 Kaplan, 1995:47.

masculinos, ora com a exposição espetacular feminina, de acordo com o momento fílmico. A autora aponta tanto para a angústia, como para um certo privilégio de tal condição<sup>104</sup>. Interessante notar que a angústia deste lugar espectador não apenas diz respeito ao reconhecimento de aspectos masoquistas no fazer-se notar de personagens femininos da ficção transformados em ideais de ego; diz respeito também à nuance lesbiana na construção visual de desejos direcionados às figuras femininas, desde um olhar voyer (secreto).

Kaja Silverman revisita os escritos de Lacan sobre a diferença entre o olhar e o gaze, estabelecendo mais complexidades para o debate. Na formação do sujeito, a presença de imagens – de outros, de si--, e, mais especificamente, de olhares que o afirmem enquanto imagem, permanece como centro a partir do qual sua existência ganha sentido. Os efeitos desse olhar externo, que operacionaliza a experiência de ver, ser vista/o, e logo, ver-se sendo vista/o; se internaliza num processo que reverte o olhar para si, e permite um ver-se vendo a si mesma/o, ainda que não haja um par de olhos presente. O gaze seria então esse olhar que, ao mesmo tempo, dirige-se enquanto investimento libidinal que sustenta a existência do sujeito, e opera como uma espécie de vigilância social difusa, impessoal. O gaze estaria, inclusive, fora do cenário voyerístico, sendo o olhar que, no momento preciso em que o olho atravessa o buraco da fechadura, recorda ao sujeito voyer o seu ver-se sendo visto. Nesse sentido, o gaze é pensado pela autora como estando à par com a autoridade da Lei, representando, em contraponto ao olhar, uma relação semelhante àquela estabelecida entre o phallus e o pênis. É quando o olhar se imagina (se faz de) gaze, que o sujeito masculino se alinha ao modelo sádico de Mulvey. Assim como 'ninguém possui o phallus', Silverman afirma que ninguém é possuidor/a do gaze, ele é inapreensível.

Se a teoria feminista tem razão para lamentar esse sistema de representação, não é porque a mulher tão frequentemente funciona como o objeto do desejo (nós todos funcionamos simultaneamente como sujeito e objeto), mas porque o olhar masculino, ao mesmo tempo, transfere sua própria falta para o sujeito feminino, e pretende se passar por gaze. O problema, em outros termos, não é que os homens dirijam seu desejo às mulheres nos filmes hollywoodianos, mas que o desejo masculino está

---

104 Doane, 1991.

tão consistente e sistematicamente imbricado com projeção e controle<sup>105</sup>.

Nós, inúmeras vezes, imaginamos que o regime escópico dominante no cinema poderia ser reformulado conferindo às mulheres o gaze, ao invés de expormos a impossibilidade de qualquer pessoa em 'possuir' essa agência visual, ou de escapar à especularidade<sup>106</sup>.

Fazendo-se de gaze, o olhar toma a forma de uma “arma”<sup>107 108</sup>, forcluindo a falta e 'ameaçando', através de um controle curioso e amedrontado, o outro em sua diferença. Diferentemente do gaze, o olhar se coloca a partir de uma subjetividade desejante “que circula em torno da falta, sabendo-se a si mesma ou não”<sup>109</sup>. O olhar reconhece e procura por alguma reciprocidade, deixando-se entrever no seu desejo. Aqui atividade e receptividade são intercambiáveis, relacionais, de maneira a que a agência visual esteja em circulação<sup>110</sup>.

Outro debate acerca da especiação gira em torno da afirmação de Mulvey a respeito do sadismo voyerístico que, segundo a autora, marca predominantemente a experiência cinematográfica. O feminino enquanto falta, seria sempre uma lembrança e uma ameaça às ilusões de completude do sujeito. Na imagem de seu corpo sendo projetada haveria um sentido latente de castração. Tal ameaça de castração agiria sobre os espectadores masculinos de maneira a causar-lhes vacilante angústia. Como uma maneira de lidar com esta angústia, o voyerismo sádico cinematográfico permite ao inconsciente masculino uma contínua reencenação do trauma original, com a diferença de que seu desenrolar está sob o controle da ação diegética. A mulher, que representa o objeto castrado, passível de culpa, sofre as consequências de sua condição e, narrativamente, é punida e depois salva pela atuação heróica do protagonista<sup>111</sup>. O sadismo advém pois, de um complexo movimento que procuraria “prazer em atribuir culpa (imediatamente associada à castração), direcionar controle, e

---

105 Silverman, 1992: 144-5.

106 Silverman, 1992:152.

107 “A masculinidade requer muitas coisas, mas um dos requisitos mais subreptícios é este treinamento dos olhos (e também dos ouvidos, dos narizes), esta colonização pela mentalidade do caçador”. Em Bensusan, 2004:133.

108 “O desejo sexual masculino é culturalmente separado da caça e da guerra, mas estas são também suas metáforas”. Em Zeitlin, 1992:128.

109 Silverman, 1992:143.

110 de Bolla, 1996.

111 Pode-se pensar nesse esquema em relação à trajetória de Alícia em 'Fale com ela'. Alícia é estuprada e depois 'salva' do coma a partir de sua gravidez.



subjugar a pessoa culpada através de punição e perdão”<sup>112</sup>. A fantasia sádica é uma em que o sujeito vive a posição controladora de seus pais, não alinhando-se à criança e sua rede fraterna de pares, mas à diferença de poder entre si e o outro, exercendo um desejo de controle sobre a trajetória de uma vítima. A autora continua:

O sadismo demanda uma estória, depende de fazer algo acontecer, força uma mudança em outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória ou derrota, tudo isso acontecendo num tempo linear, com começo e fim<sup>113</sup>.

Outra maneira de lidar com tal angústia, é a escopofilia fetichista, que segundo Mulvey, opera numa negação da castração, substituindo-a por um objeto reconfortante, ou transformando o objeto castrado num fetiche em si mesmo. A mulher fetiche é, pois, um mito de beleza que encarna não mais o assombro, mas o espetáculo ofuscante de uma figura endeusada, que oferece, no mascaramento de sua falta, uma via para o restabelecimento da ilusão de completude e estabilidade masculinas. A figura feminina pode assumir, assim, dois lugares dentro do imaginário cinematográfico masculino espectral: como portadora de culpa, e como produto perfeito.

Gaylyn Studlar apresenta uma análise da experiência cinematográfica que contrapõe as asserções de Mulvey sobre o gaze sádico, o feminino como representação da falta, e o entendimento da diferença sexual a partir da lógica da castração. Baseado-se na estética do masoquismo<sup>114</sup>, e aplicando-a à espectação, a autora reconhece nas representações de imagens femininas não os sentidos de um desejo de possessão e controle, mas de submissão e entrega.

No masoquismo, a mãe não é definida como falta, nem como fálica, como uma simples transferência do símbolo masculino de poder. Ela é poderosa por si mesma porque ela possui o que falta aos homens – os seios e o útero. Nutridora ativa, a primeira fonte de amor e objeto de desejo, primeiro ambiente e agente de controle, a mãe oral do masoquismo assume todas as funções

---

112 Mulvey, 1989: 133.

113 Mulvey, 1989:133.

114 Deleuze, 1983.

simbólicas. Paralela a sua idealização há uma recusa degradante do pai (...) Desembaraçando-se das demandas do taboo do incesto, do complexo de castração, e do progresso a uma sexualidade genital, o masoquismo é um desejo “subversivo” que afirma o poder pré edipiano da mãe como uma atração mais poderosa que a força “normalizadora” do pai que ameaça a aliança entre mãe e criança<sup>115</sup>.

Haveria, nesse sentido, um prazer filogeneticamente anterior ao prazer de comando e diferenciação típicos da falicidade, um prazer que estaria em consonância com a dependência simbiótica pré-edípica, o “prazer da subordinação”<sup>116</sup>. A promessa de união e plenitude representada pela figura feminina sob o ideário do masoquismo, seria muito mais poderosa que o posterior conflito edipiano que tem, no sadismo, sua solução primordial. “A onipotência narcisista do espectador é como a onipotência narcisista infantil do masoquista, que, finalmente, não pode controlar o parceiro ativo. Imóvel, rodeado de escuridão, o espectador se torna o objeto passivo que recebe, mas que é também sujeito. O espectador tem que compreender as imagens, mas estas não podem ser controladas”<sup>117</sup>.

As inversões propostas pela análise de Studlar recuperam as noções psicanalíticas utilizadas por Mulvey e as confere novos significados. A tentativa de perceber a diferença sexual imagética do cinema sob a insígnia do privilégio feminino sobre as fantasias e prazeres espetatoriais reconhece lugares outros para homens e mulheres na platéia. No entanto, a autora nada afirma sobre as dinâmicas diegéticas de gênero de dentro da narrativa, e nem tampouco, sobre a particularidade da especiação feminina -- frente às imagens de mulheres agora dotadas de poder.

De certa maneira, quando Mulvey endereça a questão do fetichismo escopofílico, ela está, a meu ver, tratando da complexidade a partir da qual o feminino é apresentado imagética e imaginariamente. Tal complexidade reconhece a ambiguidade presente no tratamento ora hostil, ora deslumbrado que é dispensado à figura feminina. A distância admirada que a especiação masoquista estabelece em relação ao que está sendo representado, acaba por reorganizar aquilo que Silverman chamou de 'forclusão da falta'. Ademais, no esquema de Studlar, a dicotomia do poder – submissão

---

115 Studlar, 1985:609.

116 Studlar, 1985:610.

117 Studlar, 1985:613.

e subordinação-- permanece enquanto signo de um entendimento do desejo como a erotização de hierarquias.

A mulher-fetice de Mulvey e a mulher-mãe-pré-edípica de Studlar se encontram num arranjo deveras familiar do imaginário hegemônico de gênero. Tais figuras poderosas expressam um contraponto às representações de mulheres fragilizadas, 'domesticadas', sagradas; e a suspeita é que só possam 'existir' se derem vida a esse contraponto dicotômico. Há uma espécie de moralização que incide sobre as fantasias psíquicas usuais sobre o gênero e que estabelece imagens femininas nas quais “a mãe perdida se torna uma figura imaginária cindida, a infinitamente desejável, a garota má que oferece prazer infinito; e a mãe e esposa seguras, que servem como uma substituta inócua da mãe fálica”<sup>118</sup>.

Tal dicotomia faz menção ao que havia proposto em relação à divisão, no imaginário, entre 'mulher do lar' e 'mulher da vida', no contexto das atribuições 'caninas' ao feminino, em referência às menções de Dottin-Orsini<sup>119</sup>. As 'mulheres fatais' (*femmes fatales*) são as representantes mais clássicas do fetichismo voyerista. Usualmente retratadas como mulheres extremamente belas e sedutoras, guardam ainda um aspecto distante e impossível. Inúmeras vezes, são mulheres que desencadeiam conflitos dentro da narrativa – concorrência entre homens que a desejam, inveja e competição entre suas antagonistas femininas – e não raro, são o alvo mais fácil de destinos trágicos por representarem ameaças aos arranjos familiares estabelecidos. Nesse sentido, estão também próximas das retaliações quase misóginas do funcionamento diegético da escopofilia sádica.

A figura de Perséfone também agrega sentidos para tal imagem dicotômica em relação às mulheres. A trajetória da sacerdotisa revela as duas 'fases' de sua vida. No começo, enquanto brincava despreocupadamente, e era a filha fiel de sua mãe, apresenta seu lado *Koré* (jovem), de garota vulnerável que é violada por Hades. Após ser mantida presa no reino profundo das trevas, desenvolve, aos poucos, afeição por sua nova vida, no que se estabelece então como a Rainha dos/as mortos/as, recebendo e direcionando as almas que adentram no submundo. Também a alternância entre períodos em que passa sob a superfície, e outros em que acompanha as atividades

---

118 Cornell, 1995:89.

<sup>119</sup> Dottin-Orsini, 1996.

primaveris junto a sua mãe, revela a ambivalência de sua representação feminina. Koré, é a donzela ligada aos ritos de fertilidade das sementes, representando a figura juvenil e inocente. A Rainha do submundo, por outro lado, ligada às nuances obscuras e sinistras da existência, representa a imagem poderosa e atraente da mulher que tem domínio sobre os segredos da vida e os mistérios da morte

120

Em Dogville, Grace é uma mulher espetáculo. Desde a primeira vez que é vista, sua beleza destoa do resto dos/as habitantes de Dogville. Os olhares de dentro da narrativa marcam tal diferença, sendo ela alvo do desejo escopofílico voyerista dos homens, e de uma certa inveja competitiva por parte de algumas mulheres. A “linda fugitiva” tem todos os olhares voltados para si, num misto de encantamento, curiosidade e hesitação. Também o olhar da comunidade retém um aspecto de Lei, quando é quem recebe, julga e pune Grace por sua condição feminina, estrangeira e foragida.

Em “Ata-me” Marina é o espetáculo que encanta e desestabiliza Ricky a ponto deste transformar-se em seu sequestrador. Sua profissão enquanto atriz pornô é ser olhada, é mostrar-se para o gaze espectador masculino. Como um fardo, isso passa a ser sua senha de ingresso no desejo masculino, que está expresso na atuação violadora de Ricky, mas também no assédio insistente e desrespeitoso do diretor de seu novo filme.

Em “Fale com Ela” Alicia é constantemente colocada na posição de objeto estético, aparecendo diversas vezes nua na cama do hospital, como uma escultura, em coma profundo. O sono imóvel de Alicia não a tira –muito pelo contrário-- da posição de espetáculo. A sua condição de ‘para-ser-vista’ vai além de sua vontade de se exhibir. Parece não ser por acaso que seu nome indica que é ela quem alicia, é ela quem seduz. As cenas nas quais Benigno limpa, massageia e toca Alícia, são irresistivelmente erotizadas, ocorrendo várias vezes durante o filme e culminando num ato de estupro justificado pelo desejo ‘incontrolável’ e ‘bem-intencionado’ de um homem que a ‘ama’ e quer que ela ‘sinta prazer’; transformando obsessão platônica em amor, e violação em desejo. Durante o filme, o acesso à imagem, ao corpo e à sexualidade de Alícia se colocam como

---

120 Bolen, 1990.

uma trajetória espectral, fazendo com que a cena de estupro (que é apenas sugerida) não carregue tanto peso frente ao abuso visual sistemático de seu corpo.

Entre outras coisas, as informações passadas por Benigno a Marco sobre como cuidar das mulheres, operam numa centralização da associação destes corpos às prerrogativas da 'feminilidade', vista como uma combinação acabada e coerente entre jovialidade, beleza, disponibilidade e sedução. A 'feminilidade', nesse sentido, reitera o status "eterno" de representações femininas estereotipadas<sup>121</sup>. Benigno, por exemplo, fazia questão de cortar e pintar os cabelos de sua mãe (da qual cuidou por muitos anos, em estado terminal) tanto quanto de suas pacientes. E de aplicá-las camadas diárias de maquiagem no intuito de 'apresentá-las melhor' à sociedade. A manutenção estética dessas mulheres representa a tentativa de que elas possam continuar a ser reconhecidas socialmente, ainda que estejam 'fora de si'. Seus corpos bastam na simbolização do que representam imagetivamente, sua ornamentação indica uma alegoria de sua função social enquanto mulheres-espetáculo.

Como se fizessem da necessidade uma virtude, as mulheres se arrumam como podem para acomodar-se à cultura fetichista, utilizando instrumentalmente suas virtualidades a serviço de seus próprios interesses como pessoas: não tanto porque querem parecer provocativas ou sedutoras, mas por saberem que, sem relação alguma com sua própria sexualidade, necessitam resultar atraentes para poder ocupar com competência as posições que lhes foram socialmente designadas<sup>122</sup>.

A composição de personagens do filme de Almodóvar trabalha a partir da idéia da formação de casais. Nos momentos em que dois dos quatro principais personagens contracenam, uma legenda com seus nomes aparece em amarelo, indicando sua conexão romântica. Assim, primeiro surge a inscrição Marco&Lidia e mais tarde Benigno&Alicia. Mais que encontros, no sentido dialógico do termo, tais relacionamentos acontecem desde a construção de um olhar e de um desejo dos personagens masculinos sobre os femininos. Em ambos os casos as mulheres são, antes de qualquer contato, observadas inadvertidamente.

---

121 Kaplan, 1995.

122 Calvo, 1998:27.

No caso de Lídia, Marco a vê pela televisão dando uma entrevista, depois da qual a procura imediatamente. No caso de Alícia, Benigno a observa desde a janela de seu apartamento, que dá de frente para o estúdio de dança que ela frequenta, acostumando-se a ter sempre essa facilidade em seu 'acesso'. Os dois homens são fascinados pela imagem dessas mulheres que desconhecem. Seu fascínio é o suficiente para que produzam, em termos narrativos e discursivos, relacionamentos com essas mesmas mulheres, ainda que elas nem mesmo o imaginem. Consegue Benigno por uma vez apenas dirigir a palavra a Alícia quando, ao vê-la derrubando sua carteira no chão da rua em frente ao estúdio, a recupera e devolve. Alícia se mostra agradecida, eles conversam um pouco, mas ela não demonstra interesse algum por ele. Não obstante isso, ele a segue e descobre onde mora, chegando a surpreendê-la semi-nua em sua própria casa. Todas essas cenas carregam forte apelo sentimental, e investem na figura de Benigno as características de um herói romântico.

Tudo se passa como se o 'encontro' heterossexual se desse numa imagem de complementariedade entre a passividade e a atividade. Por serem espetáculo, alvo do gaze masculino, as mulheres não precisariam autorizar-lhes a aproximação, o 'investimento' erótico-afetivo. Nesse cenário o desejo dos homens prescinde o das mulheres.

Em 'Matador', numa cena de sexo entre Diego e sua namorada Eva, ele lhe pede para que finja-se de morta para que ele goze. A cena é forte, trabalhando com a materialidade da morte em consonância com a sexualidade, e com a posição passiva feminina frente à atividade sádica masculina. A cena em que Diego erotiza as imagens dos filmes misóginos noir carrega significados semelhantes. Diego expressa um desejo voyerístico necrofílico que se aproxima ao desejo de Benigno por Alícia, e que informa a experiência espectatória em ambos os filmes, por parte da platéia. O mito de Perséfone é também a estória que mistura sexualidade e mortalidade. Metaforicamente, seu rapto pelo deus da morte e sua iniciação sexual forçada, significam a mortificação de sua capacidade para a sementeira e a frutificação da vida, e que depois adquirem os sentidos de uma maturidade feminina na indicação de esposa fiel e zelosa do reino das almas desesperadas.

Em "Kika" a protagonista é estuprada enquanto um voyer a observa. É o voyer que denuncia

o crime à polícia e que faz com que esta visite a casa de Kika. Com o desenrolar da trama descobrimos que o voyer é na verdade, seu marido, que costumava observá-la da sacada de um prédio em frente ao seu. “Cúmplice das sombras” é o nome do filme que o marido de Kika assiste enquanto conversa com Nicholas sobre o corrido com a esposa. O nome aparece em detalhe, mas em evidente referência à atitude de Ramón frente ao abuso do corpo de Kika. O voyerismo de seu esposo se coaduna à ação indiferente e oportunista da polícia e ao interesse sensacionalista e exploratório de Andrea Caracortada frente ao crime. Num entrecruzamento significativo, a trama parece querer enumerar as diversas instâncias que, de maneiras imprevistas, participam de um entendimento social sobre a violência sexual que tende a naturalizá-la, justificando sua cotidianidade. Em resposta à tentativa invasiva e insensível de Andrea Caracortada em ter respostas a uma entrevista exclusiva com Kika, logo após seu estupro, a vítima comenta, mais tarde com seu marido: “Não quero que esse estupro venda mais leite”.

O cenário de Dogville também endereça a questão da visão, ao propor muros invisíveis à espectação. A acessibilidade voyerística da audiência se potencializa, numa provocação que a coloca praticamente 'em cena'. A experiência de observar os personagens em sua intimidade estabelece uma metalinguagem com o aparato cinemático, fazendo confluência com o vouyerismo sádico de Ramón. A cena em que Grace é estuprada por Chuck se passa dentro da casa dele, enquanto outras cenas se desenvolvem na rua e nas demais residências. A cena em que Grace é estuprada por Ben também só é vista pelo/a espectador/a porque a lona que cobre a caçamba do caminhão aonde o crime ocorre é feita transparente por alguns minutos. As questões relacionadas à privacidade e à publicidade estão postas. Os olhares que invadem a privacidade dos lares, também invadem Grace e também testemunham a violência que é perpetrada contra ela.

A representação de estupros no cinema expõe um voyerismo que olha não apenas algo que é 'privado', mas que é, também, violento, secreto e criminoso. De certa maneira, estabelece-se uma cumplicidade da platéia para com tal crime. Temos acesso à violência e à vitimização, mas não podemos, como audiência, interferir na ação diegética. Tal frustração pode ser traduzida, em especial para a experiência da espectação feminina, como a sensação de “mãos atadas” diante de um

crime que, endereçado às personagens femininas da narrativa, muitas vezes se passa como um crime a si mesmas, tão alto é o grau de identificação secundária acionado. Como 'cúmplices das sombras', a platéia do cinema assiste aos estupros, suas motivações e o contexto de seu desenrolar; menos como atuais responsáveis sobre o ocorrido, e mais como testemunhas de suas próprias imagin-ações sociais<sup>123</sup>.

O estupro tende a ser uma dupla violação das mulheres, primeiramente no ato e em segundo lugar no que as correntes sociais têm frequentemente feito do estupro ao representá-lo<sup>124</sup>.

Em 'Dogville', o velho solitário e saudosista Mckay torna-se cego, e, para ocultar sua doença, se mantém dentro de casa o dia todo. Ninguém pode referir-se à cegueira de McKay em sua presença, pois que os/as habitantes de Dogville se tornam cúmplices da (auto) ocultação desesperada de Mckay. Sua vulnerabilidade é, portanto, negada, num movimento que parece querer manter ilusões narcísicas.

Os olhos cegos de Mckay se fazem de sadios. O desejo unilateral de Benigno se faz de um desejo recíproco. Os desejos violadores de Hades, Ricky, Chuck e Paul Bazzo se fazem de desejos satisfatórios também para as mulheres que os inspiram. Como mecanismo psíquico que busca reter uma auto-imagem narcisista, a ilusão falocêntrica da completude 'faz de conta' que não precisa do Outro<sup>125</sup>. A performance masculina que acredita que seu desejo prescinde da autorização e da mutualidade do outro, na verdade, se estabelece a partir de uma simulação de inteireza e potência que procuram forcluir a falta<sup>126</sup>. São desejos que pretendem 'possuir o phallus', ou ainda, que pretendem exercer o gaze sobre o outro, numa (auto) simulação de controle. Poderíamos nesse sentido, modificar a afirmação acima pelo seguinte dizer: O desejo no masculino faz de conta que prescinde do desejo do outro.

Assim como o aparato cinematográfico proporciona uma posição voyerística que ilusiona

---

123 O filme 'Irreversível' (2002) de Gaspard Noé, que expõe uma cena de estupro de mais de dez minutos, com impressionante aspecto verídico, inspirou debates polêmicos a respeito do realismo da violência no cinema atual.

124 Bryson, 1992:153.

125 Birman, 1999.

126 Silverman, 1992.



uma onipotência, tais arranjos ilusionam, para a espetação masculina, uma inteireza, uma completude narcísica capaz de desejar (e obter) sem pedir permissão. Nessas tramas, o desejo masculino pode tudo, e ‘faz de conta’ que a realidade –muitas vezes adversa-- das relações de gênero, não importa. Há uma espécie de transposição de “um espaço imaginativo de poder falocêntrico”<sup>127</sup> característico da espetação cinematográfica, para a ação diegética em si.

Tal disposição narcísica se fortalece a partir de prerrogativas de gênero hegemônicas que atualizam seus sentidos. “As mulheres serviram durante todos esses séculos enquanto lentes oculares, possuindo o mágico e delicioso poder de refletir a imagem do homem como duas vezes seu tamanho natural.<sup>128</sup>”. Assim, enquanto olhar refletor, a presença feminina reafirma as ilusões masculinas, como um espelho. Dessa maneira pode-se entender melhor o dito psicanalítico de que, enquanto o masculino ‘possui o phallus’, o feminino ‘é o phallus’, na medida em que é pela presença e exibição de uma mulher que o homem se constitui na posição em que pode acionar sua simulação de inteireza. No cinema, essa parece ser uma maneira de solucionar, diegeticamente, a ameaça da castração trazida na imagem feminina – em especial, da femme fatale. Ao transformar a participação das protagonistas em ‘troféus’ a serem recebidos pelo herói, as tramas convencionais reificam essa espécie de divisão sexual dos trabalhos afetivos.

---

127 hooks, 1996.

128 Woolf, Virginia (trecho citado em Haskell, 1974).

## **6. Representações**

As representações de gênero no cinema constituem importante foco para as análises feministas. A maneira com que o gênero --suas fronteiras, suas aproximações, suas subversões--, é endereçado, representa as construções imaginárias que (re) formulam seus arranjos sociais.

Lars Von Trier, nos filmes analisados, conferiu a homens e mulheres papéis relativamente convencionais. Autor de narrativas fortes que usualmente se centralizaram nos dramas de personagens femininos, construiu estórias a partir de situações-dilema com desfechos muitas vezes

inesperados. Bess, Selma e Grace são as personagens a partir das quais os enredos se desenvolvem, tematizando as questões do sacrifício feminino, da doação de si como meio de reverter conflitos em família e na comunidade. Em termos gerais, as funções de gênero, no que dizem respeito aos trabalhos e às disposições afetivas e sociais, são retratadas de maneira a sustentarem uma divisão sexual hegemônica.

As mulheres prevalecem como representando aspectos de fragilidade, desamparo e submissão, e sofrem desenvolvimentos narrativos que culminam numa transformação drástica dessa figuração geral. Ao que parece, o interesse do diretor é mostrar o efeito desnorteante que uma certa 'condição feminina' assume quando levada às últimas consequências. E, ao trabalhar diegeticamente com tais limites, apresenta as circunstâncias a partir das quais lados desconhecidos e surpreendentes de suas personagens vêm a aflorar. Em 'Dançando no Escuro' Selma, depois de lutar bravamente contra sua doença e em prol de seu filho, acaba por sofrer violentamente um destino irreduzível nas mãos do sistema Judiciário, compondo um trágico – e pouco convencional-- fim para um musical esperançoso e dançante. Em 'Dogville' Grace, ao final, numa reação tardia, é auxiliada pelos capangas de seu pai – os mesmos capangas dos quais estava fugindo-- para reverter radicalmente as posições hierárquicas às quais é submetida junto à comunidade, e desencadeia um extermínio frio e calculista como solução para sua vingança<sup>129</sup>. Em 'Ondas do Destino' Bess, após submeter-se a um acordo que vai contra seus princípios, parece adaptar-se às atividades da prostituição e deixa entrever a complexidade de seu desejo e das consequências das dinâmicas de poder entre si, seu marido e a moral vigente.

Os filmes analisados de Almodóvar, em contraponto, parecem partir de premissas representacionais nada tradicionais com relação ao gênero e a sexualidade. De fato, sua propensão à 'marginalidade' traz importantes questionamentos no que diz respeito às escolhas comumente feitas, ao privilegiar protagonistas homossexuais e transgêneros, e tendendo a apresentar homens e mulheres em situações não usuais com respeito a suas atividades profissionais e dimensão

---

129 Beatrix Kiddo, a protagonista dos filmes 'Kill Bill I e II' (2003) de Quentin Tarantino, volta de seu coma para vingar-se, entre outras coisas, dos estupros que sofreu no hospital. Assassina sangrenta e habilidosa, desencadeia uma série de mortes espetacularizadas em função de sua fúria. Em grande medida, a saga de Beatrix Kiddo oferece uma interessante representação de uma mulher (com os atributos de gênero típicos) capaz de utilizar-se de uma violência 'fállica' para fazer-se respeitada.

psicológica. As mulheres nos filmes de Almodovar remetem a um imaginário 'latino' que exacerba sua propensão à dramaticidade, estando, a maioria de seus conflitos, voltados à família, às questões amorosas do (des) encontro heterossexual, e ao âmbito do privado. No limite, o que Almodóvar parece fazer, é apresentar uma paródia desse arranjo de gênero, exagerando os aspectos de uma feminilidade dramática, e sugerindo sua comicidade.

Kika é uma mulher em seus trinta anos, que exerce atração em função de sua presença alegre e descontraída. Os predicados de beleza cristalizados em torno de um ideal jovem, esguio, de traços finos, dão lugar a uma sensualidade colorida e descompromissada. A personagem comove ao mesmo tempo que inspira uma leveza. Os apetrechos e vestimentas tipicamente femininos exibem os elementos que distanciam mulheres e homens, numa divisão clássica do espaço visual. Mais especialmente, Kika é uma mulher forte, experiente, capaz de tomar decisões sem esconder os afetos envolvidos. Como maquiadora e cabeleireira, Kika assume uma profissão tipicamente feminina, sendo responsável pela manutenção da beleza estética para o espetáculo do gênero.

Em 'Matador' Maria, a assassina amante de Diego, personifica a mulher fatal. O poder de sua presença enquanto atração erótica se intensifica com a exploração de seu desejo pela morte, estabelecendo-se uma relação entre sua fatalidade erótica e a fatalidade de seu erotismo.

Em 'Fale com Ela' aparentemente apresenta-se um arranjo de gênero inovador, especialmente a partir das escolhas profissionais dos personagens. Um primeiro contraponto se colocaria entre Alícia e Lídia. Alícia é bailarina, uma atividade hegemonicamente pensada como feminina, na qual os elementos da beleza, delicadeza, leveza e graça se destacam. Sua fragilidade é encenada de maneira simbólica por incidentes que representam desproteção, desrespeito e violabilidade. Em um primeiro momento a bailarina perde sua carteira ao deixá-la cair na rua. Num outro momento, tem seu apartamento invadido por Benigno, que inspeciona seu quarto, seus pertences, e rouba seu prendedor de cabelos enquanto ela toma banho. Ao sair do chuveiro, ainda enrolada numa toalha, é surpreendida pelo invasor, que a deixa paralisada. É por meio de suas frágeis fronteiras, que, não só objetos, mas o próprio corpo e a pessoa de Alícia são perdidos e abusados.

Por contraste, nas cenas em que Lúdia aparece -- seja dominando os touros, seja bebendo whisky no balcão do bar-- suas características de vigor, astúcia e coragem figuram em primeiro plano. De alguma maneira essas representa es do feminino parecem ser ambas ainda reféns de uma categoriza o binária e oposicional entre masculino e feminino.

No caso de Lúdia fica mais claro quão superficiais podem ser esses atributos diferenciais de gênero, na medida em que o que se mantém   uma validade profunda do binarismo. O encontro entre Marco e Lúdia pode exemplificar melhor esse argumento. Marco a conhece pela televisão, dando uma entrevista na qual a apresentadora do programa, de maneira sensacionalista, se aproveita da presença de Lúdia para dar vazão   curiosidade midiática sobre o romance intenso e comprometedor entre a toureira e seu ex-marido. Lúdia se sente constrangida diante das perguntas/acusa es do programa, e recusa-se a falar. A entrevista se acaba com Lúdia sendo segurada   força pela apresentadora que se arrasta pelo chão do estúdio na tentativa de manter sua audiência. A cena   c mica, mas exemplifica bem o tormento de Lúdia como uma dor (feminina) do abandono, que, apesar de ser uma mulher forte e de sucesso, parece nunca deixar de estar desamparada.

Fascinado pela imagem vulnerável de Lúdia, Marco vai   sua procura e se apresenta com a seguinte afirma o: “Não entendo nada de touros, mas muito de mulheres desesperadas”. E, logo após dar-lhe uma carona para casa, atesta sua afirma o diante da cena de histeria de Lúdia quando se depara com uma cobra no chão de sua cozinha. Sua fobia mais uma vez revela a constru o “feminina” da toureira destemida. A personagem de Lúdia   construída durante o filme na ambiguidade de uma mulher forte e débil, sensual e triste, famosa e inacessível. Ademais, Lúdia simboliza a insegurança e o desassossego de uma mulher ciumenta e atormentada pelo medo da infidelidade. Sua carreira bem-sucedida de mulher que desafia a desigualdade de gênero se contrapõe   infelicidade e ao desalento de sua vida afetiva privada. Com a personagem Lúdia o que se passa   a mitiga o de sua potencial transgressão de gênero por meio de uma estereotipia que atrela seu caráter de exce o   regra do imaginário hegemônico.

Uma outra pseudo inversão, logo neutralizada pela estória, diz respeito ao enfermeiro-

esteticista Benigno. Por exercer as funções do cuidado, higienização, nutrição, embelezamento e amparo; é vítima de preconceito quanto a um comportamento supostamente homossexual por parte das demais enfermeiras do hospital. Benigno parece embaralhar as fronteiras de gênero, por escolher atividades 'femininas', e, ainda, desejar heterossexualmente. No entanto, o desenvolvimento desse personagem inverte essa condição, ao transformá-lo em homem viril e mais tarde, perigoso, capaz de violar e engravidar uma mulher inconsciente.

Na trama de 'Fale com Ela' há pouco espaço para uma multiplicidade das diferenças intragênero, e para similitudes intergênero que obnubilem fronteiras. Nesse sentido, a narrativa termina por assegurar a estabilidade das categorias masculino e feminino. A questão da fala no título do filme traz uma descontinuidade entre os gêneros. Enquanto os homens falam, as mulheres atuam como espelhos. Em coma, ambas servem de depositárias das falas monológicas enunciativas de um desejo que parece se confirmar indefinidamente. Não há comunicação. Elas refletem aquilo que é dito por sua presença surda, e reafirmam as convicções masculinas. Eles falam sim com elas, mas isso não permanece enquanto diálogo.

A esse propósito, poucas horas antes do acidente no qual é violentamente golpeada por um touro, Lídia tenta falar com Marco, mas este não a dá espaço, estando ele mesmo absorto na narrativa sobre seu passado amoroso e a superação de seu ex-relacionamento. No desenrolar da história fica mais clara a importância desse momento (talvez o único) no qual a personagem tentou falar sobre si (queria contar-lhe que havia retomado o romance com o ex-marido) com o companheiro, e, significativamente, não foi ouvida, apenas *falaram com ela*. Num outro contexto fílmico, Marco e Benigno passam a estabelecer entre si uma relação de proximidade e cumplicidade, por estarem ambos no hospital, acompanhando as duas mulheres. Muitas das conversas entre os dois giram em torno do tratamento terapêutico dispensado a elas. Marco se queixa ao amigo Benigno de não sentir estar ao lado de Lídia –em seu coma. Este, seguindo os preceitos de uma Psicologia popular, vai contra o discurso médico desencorajador, e o aconselha para que 'fale com ela'. Segundo Benigno, tudo o que elas precisam é de um pouco de carinho e algumas horas de escuta do cotidiano de seus acompanhantes. É pela fala, dos outros, que as

mulheres se conectarão com o mundo. Um evento sintomático dessa condição é quando, na última cena do filme, Marco, depois de vários anos, encontra com Alicia num teatro. Acompanhada de sua professora de dança, Alicia aparenta ainda muita fragilidade. Marco troca olhares com a bailarina, mas é com sua professora que troca palavras. Alicia se mantém no silêncio, ‘protegida’ do mundo comunicacional agora por sua acompanhante.

Em uma passagem do filme, Marco pergunta porque deve falar com ela (Lidia), se ela não o ouve, e Benigno responde que as mulheres “são um mistério”, nunca se sabe o suficiente sobre elas. Então, Marco lhe pergunta que tipo de experiência Benigno teve com as mulheres, e este responde: “Toda! Passei mais de sete anos cuidando de minha mãe e agora mais quatro cuidando de Alicia”. A ironia dessa afirmação está em que ambas as mulheres nunca puderam *interagir* com Benigno. Este esteve durante todos esses anos falando com mulheres que não o puderam ouvir, responder, contestar. E no costume de ouvir-se falar sozinho, decidir sozinho, amar sozinho, Benigno não teve dificuldade em alimentar um romance ilusório e absurdo com Alicia, desde mesmo antes de conhecê-la pessoalmente.

O detalhe de que Alicia não poderia (por estar “ausente”) sentir prazer algum, nem tampouco ‘compartilhar o momento’ com Benigno, se junta a um outro silenciamento na trama, o de um desejo necrofílico estetizado ao disparate. Em outras palavras, a reinscrição de um imaginário do gênero que separa e determina, no sexo, a ‘atividade’ da ‘passividade’, é levada, no filme, até suas últimas consequências em função de um desejo masculino em uma atividade que age por si só.

Não passa pela cabeça de Benigno (e o nome muito sugere) ‘falar com ela’ nessa hora? De que comunicação se está falando quando o que importa é que apenas um fale e a outra escute? Não estiveram a escuta, a reclusão e a resignação muito mais ligadas, cultural e ideologicamente, às mulheres, desde que a memória social nos permite lembrar? De que maneira “falar com ela” rearranja, muda ou transforma as relações afetivas entre homens e mulheres? Tais questões de fato apontam para uma ambigüidade na mensagem central do filme: falar com elas é trazê-las para o discurso, é dar-lhes atenção e espaço na esfera pública; mas com a ressalva de que continuem, as

mulheres, a ocupar o lugar da escuta, do silêncio.

As mulheres deveriam ser vistas, mas não escutadas (...) As mulheres são mais amáveis sem as dimensões de disputa, ego-definidoras, do discurso (...) A concepção das mulheres como ídolas, objetos de arte, ícones, e entidades visuais, é, afinal, o primeiro princípio da estética do filme como meio visual <sup>130</sup>”.

Tal silenciamento reverbera nas experiências de violência sexual indicando uma maneira de lidar com o trauma que muitas vezes não adquire um caráter verbal. Seja por uma impossibilidade traumática, seja por uma atribuição de culpa (auto) inflingida às mulheres, seja por uma 'vontade de esquecer'; o silêncio em torno do estupro ecoa ao silenciamento cinematográfico da possibilidade de fala feminina, e coloca em pauta a ausência de espaços representacionais nos quais tal experiência possa ser endereçada pelas agredidas.

Pior não é ser violentada, é ter de contar isso à todo mundo <sup>131</sup>.

Não haviam palavras em minha mente quando estava sendo estuprada <sup>132</sup>.

O 'silêncio' que cerca as experiências pessoais de violência sexual pode não resultar apenas da 'abstenção deliberada de falar', mas ainda da ineficácia de sua nomeação ou, dito de outra forma, das deficiências das figuras sociolinguísticas que existem para falar sobre elas <sup>133</sup>.

Pouco ou nenhum espaço diegético é dado ao desenrolar psíquico e social do 'acontecimento' do estupro nos filmes analisados. A ausência de falas, relatos, expurgos que reflitam, no interior dos filmes, sobre a violência sexual, aparece como um sintoma de um imaginário despreparado para lidar com traumas individuais e coletivos, e altamente acostumado a

---

130 Haskell, 1974:7.

131 Fala de Eva para sua mãe, em 'Matador' quando está na delegacia para testemunhar contra o estuprador Angél.

132 Rushing, 1999: 372.

133 Suarez (et. al) 1999:35.



sua ocorrência perturbadora. As questões de gênero, e mais especialmente, as questões de uma sexualidade complexamente entrelaçada com as imagens da hierarquia, da violência, da assimetria na diferença; são transformadas em paisagem natural, dando lugar a uma exploração 'realista' das relações sociais que não se reconhece como também construtora de sentidos. No entanto, parece ser justamente na representação fictícia de histórias 'verídicas', que as possibilidades de suas reinvenções têm lugar. Toda tentativa diegética de se furtar a essa facticidade carrega traços de uma 'inocência' em limite com o cinismo, numa atitude autoral que se mascara como representante imparcial da 'realidade', num compromisso estreito de retratá-la 'como ela é'.

O traço cínico de muitas interpretações feministas também se expressa numa suposta 'exterioridade' do sujeito feminino quando pensado como estando 'fora' do imaginário social. Parte da experiência de elaboração do trauma está na atribuição coletiva das construções de sentido que são compartilhadas socialmente e projetadas no cinema. Nas experiências femininas a dificuldade parece ser a de compreender, para além da culpa, “a complexa interrelação entre medo e desejo com a qual as mulheres respondem a imagens de estupro<sup>134</sup>”. No sentido em que “as nossas resguardadas fantasias de estupro, sadismo, submissão, liberação e sexo anônimo; são chaves tão importantes para a nossa emancipação, nosso auto-entendimento, quanto o são os mais avançados e admiráveis esforços de autodefinição<sup>135</sup>”.

A assimetria inerente da coerção sexual cria dois mundos feminino e masculino diferentes. Uma mulher que amadurece numa sociedade aonde a coerção prevalece, enxergará a si mesma como simultaneamente sexual e vulnerável. O auto-conceito de um homem também refletirá uma relação alternadamente agressiva e protetora para com as mulheres. Em última instância, nesse cenário, as relações de gênero serão erotizadas de maneiras que enlacem sexualidade, controle interpessoal e políticas em nível comunitário<sup>136</sup>.

A pedagogia disseminada pelo aparato cinematográfico nas dimensões da questão da violência

---

134 Haskell, 1974:32.

135 Haskell, 1974:32.

136 Gregor, 1990:477.

sexual como apresentada pelos filmes analisados, revela, muitas vezes, um pano de fundo que tem nos valores do moralismo cristão, suas prerrogativas interpretativas. “Na era cristã (...) o estupro se torna, entre outras coisas, um crime muito mais terrível<sup>137</sup>”. Pautada a partir da condenação da vítima, da demonização do agressor, e da fatalidade de ambas as condições; a violência sexual, sob esse contexto, adquire aspectos de inevitabilidade, tendo como solução final um silenciamento que perpetua a incompreensão e a ignorância sociais. Como um crime contra a honra e a pureza, se mantém um enfrentamento 'entre pares', dos homens violadores contra os homens 'feridos' através de suas mulheres. À estas, cabe o retiro ao privado e a marcação simbólica da 'perda'.

Kika, em certo sentido, reage a seu estupro de maneira a ridicularizar a normatividade moralista presente no imaginário em torno da violência sexual. O tratamento risível e impaciente que dispensa a Paul Bazzo acaba por reduzir o efeito devastador de sua violação, retirando do estuprador os poderes 'de vida e morte' sobre sua vítima. Também em 'Matador' há uma certa ironia na representação de um violador (Angél) que não pode consumir seu ato. Seu gozo precoce e descontrolado, parece fazer menção à fragilidade de sua masculinidade 'à prova'. Nesse sentido, há uma dinâmica interessante nos trabalhos de Almodóvar, que projeta e reifica um imaginário hegemônico, e ao mesmo tempo, subverte, marginalmente, algumas de suas asserções.

Nesse contexto de silêncio alguns ruídos dissonantes ainda se fazem ouvir. Em 'Uma questão de Silêncio', é a alternativa do riso que revela outras possibilidades de contestação. “Rir pelo absurdo de uma razão masculina que é incapaz de compreender as mulheres<sup>138</sup>”. Afinal, Andrea declara à advogada Janine: “Não admira que tenha parado de falar, não havia ninguém ouvindo!”. Nesse filme a questão do silêncio se apresenta a partir de insinuações a respeito das opressões do gênero. As mulheres se retiram dos lugares de fala tradicionais, e pautam suas experiências a partir de seus corpos. Corpos escandalosos que, como suas gargalhadas, comunicam por meios aparentemente incompreensíveis e irracionais.

Em “Dançando no Escuro” Selma se torna cega. O olhar de Selma é destituído de sua função comunicacional com o mundo. Ela lida com sua condição de maneira a voltar seu olhar para si

---

137 Bryson, 1992:159.

138 Williams, 1993:147.

mesma, como uma metáfora para o auto conhecimento, e encontra no canto, ou, na música, outro caminho de comunicação. Seu corpo descobre, portanto, novos usos. A resistência cantante de Selma ecoa às risadas coletivas das mulheres de Gorris, e recobra os sentidos desconcertantes do enfrentamento de Antônia a Pitte.

A representação de Gorris do acontecimento do estupro, em ‘A excêntrica família de Antônia’, estabelece contrapontos interessantes ao viés paródico-cômico de Almodóvar, bem como à alternativa pessimista quase cínica de Lars Von Trier. Não apenas uma reação conjunta de mulheres se apresenta como sendo efetiva na interrupção do ato, mas também o enfrentamento coletivo do trauma é explorado diegeticamente. A passividade feminina frente ao crime da violência sexual é trabalhada de maneira a rejeitar seu caráter de naturalidade, estando as mulheres em busca de resoluções – de maior ou menor eficiência-- que impliquem na reflexão do estupro como um evento social e violentamente familiar.

Como grupo heterogêneo, as mulheres do filme buscam, em conjunto, apoio na superação de um trauma que adquire aspectos mais ‘irreversíveis’ e normativos quanto menos compreendidos forem suas motivações morais e estruturais. Ambas as vítimas de estupro (Dedee e Therese) se recuperam, e desenvolvem os contextos de sua recuperação diegeticamente, num cenário bastante diferente da solidão e isolamento apresentados no drama de Kika, e da resolução dependente e ‘invertida’ de Grace em ‘Dogville’. Suas vidas sexuais, amorosas e sociais encontram novas veredas, atestando que o efeito do ato punitivo do estupro pode adquirir novos sentidos no imaginário social do gênero. A ‘banalidade’ do estupro se apresenta assim somente sob um olhar feminino que encontra sua vocação para a “norma”. Ao entenderem que a violência sexual, entre outras coisas, funciona no sentido de colocar as mulheres ‘em seu lugar’, e restituir os arranjos hierárquicos do gênero, as mulheres de Gorris choram e riem entre si, procurando lugares outros para seus corpos e sua subjetividade.

## Referências Bibliográficas

- Abril Cultural. *Mitologia: Plutão. Enciclopédia Semanal de Lendas e Mitos Grego-Romanos*. no 10. São Paulo: Editora Abril, 1973.
- Almeida, Ângela Mendes de. *O gosto do pecado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993 (1ª edição em 1992).
- Almeida, Tânia Mara Campos de. "Uma reflexão sobre a casa como lugar de violência inocente". In *Violência, Gênero e Crime no Distrito Federal*. Brasília D.F : Paralelo 15: Editora Universidade de Brasília, 1999 (pp 239-276).
- Barthes, Roland. *Análise estrutural da narrativa: Pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1971.
- Baudrillard, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.
- Baudry, Jean-Louis. "Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" In: Xavier, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983 (pp 383-399).
- Bensusan, Hilan. "Observações sobre a libido colonizada: tentando pensar ao largo do patriarcado". In: *Revista de Estudos Feministas* vol 12 n.1. Florianópolis, SC, 2004 (pp 131-155).
- Birman, Joel. *Cartografias do Feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- Boas, Franz. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- Bolen, Jean Shinoda. *As Deusas e a Mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.
- Bryson, Norman. "Duas Narrativas de Estupro nas Artes Visuais: Lucrecia e as Mulheres Sabinas" In: Tomaselli, Sylvana e Porter, Roy (orgs) *Estupro*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992 (pp 151-168).
- Butler, Judith. Entrevista em: Prins, Baukje e Meijer, Irene. "Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler" In: *Revista Estudos Feministas* vol.10 n.1. Florianópolis, SC, 2002 (pp 155-168).
- Calvo, Enrique Gil. *La mujer cuarteada*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Cleage, Pearl. *Mad at Miles*. New York: Cleage Group, 1990.
- Cornell, Drucilla. "What is ethical feminism?" In: Benhabib, Seyla (et al.) (orgs) *Feminist Contentions. A philosophical Exchange*. New York and London: Routledge, 1995.
- de Bolla, Peter. "The visibility of visibility" In: Brennan e Jay. *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge, 1996 (63-82).
- De Lauretis, Teresa. "Eccentric Subjects: Feminist Theory and historical consciousness". In *Feminist Studies* 16 no 1, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch. O frio e o cruel: com o texto integral de "A venus das peles"*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.
- Delphy, Christine. *L'ennemi principal*. Paris: Éditions Syllepse, 1998.

Doane, Mary Ann. *Femme Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

Dottin-Orsini, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal. Textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Felipe, Sônia T. e Philippi, Jeanine Nicolazzi. *O corpo violentado: Estupro e atentado violento ao pudor. Estudos sobre a violência 1*. UFSC Núcleo Interdisciplinar sobre a Violência. Florianópolis S.C: Ed. das Autoras, 1996.

Freud, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

----- . *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

Gebhard, Paul (e colaboradores do Institute for Sex Research). *Sex Offenders. An analysis of types*. New York, Toronto, London: Bantam Books, 1965.

Gilligan, Carol. *O nascimento do Prazer*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2003.

Godbout, Jacques, T. *O espírito da dádiva*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

Gregor, Thomas. "Male dominance and sexual coercion" In: Stigler, James W. ; Schweder, Richard A. & Herdt, Gilbert S. *Cultural Psychology. Essays on Comparative Human Development*. Cambridge University Press, 1990 (pg 477-495).

Hamilton, Edith. *Mythology. Timeless tales of Gods and Heroes*. U.S: Mentor, 1982 (1ª edição 1940).

Haskell, Molly. *From reverence to rape*. Canadá: Holt, Rinehart & Winston, 1974.

hooks, bell. *Reel to real. Race, sex and class at the movies*. New York, NY: Routledge, 1996.

----- . *Feminist Theory. From margin to center*. U.S: South End Press, 1984.

Johnston, Claire. "Towards a Feminist Film practice : Some Theses" In: Nichols, Bill (org). *Movies and Methods Volume II*. Los Angeles: University of California Press, 1985 (pp 315-326)(1ª edição 1975).

Kaplan, E. Ann. *A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995 (1ª edição 1983).

----- . "Feminismo/Édipo/Pós-modernismo: O caso da MTV" In: Kaplan, E.A (org) *O mal-estar no Pós- Modernismo. Teorias, Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 (pp 45-63).

Lévi-Strauss, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. 3. ed. Petropolis: Editora Vozes Ltda, 2003.

Lipovetsky, Gilles. *A era do vazio*. Portugal: Manole, 2005.

Machado, Lia Zanotta. "Sexo, estupro e purificação" In: Suárez, Mireya e Bandeira, Lourdes (orgs). *Violência, Gênero e Crime no Distrito Federal*. Brasília D.F : Paralelo 15: Editora Universidade de Brasília, 1999 (pp 297-352).

------. “Masculinidade, Sexualidade e Estupro. As construções da virilidade” In: *Cadernos Pagu (11)* . Campinas, S.P ,1998 (pp 231-273).

Malinowski, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da nova guiné melanesia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Maluf, Sônia Weidner. “Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe* e o gênero na margem” In: *Revista Estudos Feministas* vol.10 n.1. Florianópolis, SC, 2002 (pp 143-155).

Mauss, Marcel. *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

------. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

------. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Ed 70, 1988.

Metz, Christian. *Linguagem e cinema*. São paulo: Perspectiva, 1980.

------. “Story/Discourse: Notes on two kinds of voyeurism” In: Nichols, Bill (org). *Movies and Methods Volume II*. Los Angeles: University of California Press, 1985 (pp 543-548)(1ª edição 1975).

Morgan, Robin. *Going too Far. The personal chronicle of a feminist*. New York: Random House, 1974.

------. *The Demon Lover. On the sexuality of terrorism*. New York – London: W.W. Norton & Company, 1989.

Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana Univ Press, 1989 (1ª edição 1975).

Pateman, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1993.

Puppo, Flavia. *Mercado de desejos. Una introducción en los generos del sexo*. Buenos Aires: Colección cuadernillos de géneros. La marca editora: 1998.

Rich, Ruby B. “In the Name of Feminist Film Criticism” In: Nichols, Bill (org). *Movies and Methods Volume II*. Los Angeles: University of California Press, 1985 (pp 340-356)(1ª edição 1978).

------. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham: Duke University Press, 1998.

Rubin, Gayle. “The traffic in women”. In: Reiter, Rayna. *Toward an anthropology of women*. New York and London: Monthly Review Press, 1975.

Rushing, Andrea Benton. “Surviving Rape: A Morning/Mourning Ritual” In: Price, Janet & Shildrick, Margrit (eds). *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999.

Scott, Joan. "Experiência". In: Silva, Alcione ; Lago, Mara ; Ramos, Tânia . *Falas de gênero*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999. (p. 21-55).

Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Argentina: Paidós Ibérica, 2003.

------. Território, Soberania y Crímenes de Segundo Estado: La escritura em el cuerpo

de las mujeres asesinadas em Ciudad Juarez. Brasília, DF: Série Antropologia, Departamento de Antropologia Universidade de Brasília, 2004.

-----, “A estrutura de gênero e a injunção do estupro” In: Suárez, Mireya e Bandeira, Lourdes (orgs). *Violência, Gênero e Crime no Distrito Federal*. Brasília D.F : Paralelo 15: Editora Universidade de Brasília, 1999 (pp 387-430).

Silva, Vânia S. Vaz da. “As excêntricas de Antonia's Line” In: Adelman, Miriam e Lopes, Sabrina Bandeira (orgs) *Representações de gênero no cinema*. Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero/UFPR no 2. Curitiba, PR:UFPR, 2003 (pp 147-161).

Silverman, Kaja. *Male subjectivity at the margins*. New York and London: Routledge, 1992.

Studlar, Gaylyn. “Masoquism and the Perverse Pleasures of the Cinema” In: Nichols, Bill (org). *Movies and Methods Volume II*. Los Angeles: University of California Press, 1985 (pp 602-624)(1a edição 1984).

Suarez, Mireya; Silva, Ana Paula; França, Danielli; Weber, Renata. “A noção de crime sexual” In: Suárez, Mireya e Bandeira, Lourdes (orgs). *Violência, Gênero e Crime no Distrito Federal*. Brasília D.F : Paralelo 15: Editora Universidade de Brasília, 1999 (pp 29-56).

Tarr, Carrie e Rollet, Brigitte. *Cinema and the Second Sex*. New York: Continuum, 2001.

Trier Lars Von. *Entrevista*. Folha de S.Paulo pg E4 ilustrada Domingo, 30 de Julho de 2006.

Xavier, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Williams, Linda. “Um júri de seus pares: *Uma questão de silêncio* de Marleen Gorris” In: Kaplan, E.A (org) *O mal-estar no Pós- Modernismo. Teorias, Práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 (pg 139-148).

Zeitlin, Froma. “Configurações do Estupro na Mitologia Grega” In: Tomaselli, Sylvana e Porter, Roy (orgs) *Estupro*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992 (pp 125-150).

Zilboorg, Gregory. “Masculine and Feminine. Some Biological and Cultural Aspects”. In: *Psychiatry*, VII, 1944 (pp. 257–296).

Site consultado:

Almodovar

[http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli\\_matador.htm](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_matador.htm)