

UNIOESTE - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON

PEDRO HENRIQUE MIRANDA

**DE SARA WATERS A JOSEY AIMES: REPRESENTAÇÕES SOBRE A
VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM NARRATIVAS FÍLMICAS (FINAL
DO SÉCULO XX – INÍCIO DO SÉCULO XXI)**

MARECHAL CÂNDIDO RONDON – PR

2017

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGH**

PEDRO HENRIQUE MIRANDA

**DE SARA WATERS A JOSEY AIMES: REPRESENTAÇÕES SOBRE A
VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM NARRATIVAS FÍLMICAS (FINAL
DO SÉCULO XX – INÍCIO DO SÉCULO XXI)**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História, linha de pesquisa Práticas Culturais e Identidades da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Moisés Antiqueira.

Co-orientadora: Prof. Dr^a Ivonete Pereira.

MARECHAL CÂNDIDO RONDON - PR

2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M672d

Miranda, Pedro Henrique

De Sara Waters a Josey Aimes: representações sobre a violência contra as mulheres em narrativas fílmicas (final do século XX – início do século XXI). / Pedro Henrique Miranda.— Marechal Cândido Rondon, 2017.
119 f.

Orientador: Prof. Dr. Moisés Antiqueira
Coorientadora: Profª. Drª. Ivonete Pereira

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná,
Campus de Marechal Cândido Rondon, 2017.
Programa de Pós-Graduação em História

1. Historiografia. 2. Mulheres. 3. Violência. 4. Cinema - Representação. I. Antiqueira, Moisés. II. Pereira, Ivonete. III. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. IV. Título.

CDD 20.ed. 907.2
CIP-NBR 12899

Ficha catalográfica elaborada por Helena Soterio Bejio – CRB 9º/965



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - http://www.unioeste.br

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.



PARANÁ

GOVERNO DO ESTADO

Programa de Pós-Graduação em História

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE PEDRO HENRIQUE MIRANDA, ALUNO(A) DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE, E DE ACORDO COM A RESOLUÇÃO DO PROGRAMA E O REGIMENTO GERAL DA UNIOESTE.

Ao(s) 31 dia(s) do mês de março de 2017 às 14h00min, no(a) UNIOESTE - CAMPUS DE MARECHAL CÂNDIDO RONDON, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação do(a) candidato(a) Pedro Henrique Miranda, aluno(a) do Programa de Pós-Graduação em História - nível de Mestrado, na área de concentração em História, Poder e Práticas Sociais. A comissão examinadora da Defesa Pública foi aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História. Integraram a referida Comissão os(as) Professores(as) Doutores(as): Moisés Antiqureira, Carla Cristina Nacke Conradi, Tânia Regina Zimmermann, Danilo Ferreira da Fonseca. Os trabalhos foram presididos pelo(a) Moisés Antiqureira, orientador(a) do(a) candidato(a). Tendo satisfeito todos os requisitos exigidos pela legislação em vigor, o(a) candidato(a) foi admitido(a) à Defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, intitulada: De Sara Waters a Josey Aimas: representações sobre a violência contra as mulheres em narrativas fílmicas (final do século XX – início do século XXI). O(a) Senhor(a) Presidente declarou abertos os trabalhos e em seguida, convidou o(a) candidato(a) a discorrer, em linhas gerais, sobre o conteúdo da Dissertação. Feita a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) sucessivamente, pelos(as) professores(as) doutores(as): Carla Cristina Nacke Conradi, Tânia Regina Zimmermann, Danilo Ferreira da Fonseca. Findas as arguições, o(a) Senhor(a) Presidente suspendeu os trabalhos da sessão pública, a fim de que, em sessão secreta, a Comissão expressasse o seu julgamento sobre a Dissertação. Efetuado o julgamento, o(a) candidato(a) foi **aprovado(a)**. O(A) CANDIDATO(A) FARÁ JUS AO TÍTULO DE MESTRE(A) EM HISTÓRIA APÓS CUMPRIR TODOS OS REQUISITOS DO REGULAMENTO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA. A seguir, o(a) Senhor(a) Presidente reabriu os trabalhos da sessão pública e deu conhecimento do resultado. E, para constar, o(a) Coordenador(a) do Programa de Pós Graduação em História, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - Campus de Marechal Cândido Rondon, lavra a presente ata, e assina juntamente com os membros da Comissão Examinadora e o(a) candidato(a).

Moisés Antiqureira

Moisés Antiqureira (Orientador)
UNIOESTE – Campus de Mal. Cdo. Rondon

Tânia Regina Zimmermann
Tânia Regina Zimmermann
UEMS

Carla Conradi

Carla Cristina Nacke Conradi
UNIOESTE – Campus de Mal. Cdo. Rondon

Daniilo Ferreira da Fonseca
Danilo Ferreira da Fonseca
UNIOESTE

Pedro H. Miranda
Pedro Henrique Miranda
Candidato

Marcos Antônio Balthazar
Marcos Antônio Balthazar
Coordenador(a) do Programa de Pós-Graduação em História



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Campus de Marechal Cândido Rondon - CNPJ 78680337/0003-46

Rua Pernambuco, 1777 - Centro - Cx. P. 91 - <http://www.unioeste.br>

Fone: (45) 3284-7878 - Fax: (45) 3284-7879 - CEP 85960-000

Marechal Cândido Rondon - PR.



PARANÁ

GOVERNO DO ESTADO

**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
- Mestrado e Doutorado - UNIOESTE**

PARECER DESCRITIVO

Título da Dissertação: *De Sara Waters a Josey Aimes: representações sobre a violência contra as mulheres em narrativas filmicas (final do século XX – início do século XXI).*

Nome do concluinte: **Pedro Henrique Miranda**

Integrantes da Banca: Prof. Dr. Moisés Antiqueira (orientador) (UNIOESTE), Profª Drª Tânia Regina Zimmermann (UEMS), Prof. Dr. Danilo Ferreira da Fonseca (UNIOESTE), Profª. Drª Carla Cristina Nacke Conradi (UNIOESTE)

Parecer:

O TRABALHO CUMPRE COM OS REQUISITOS FORMAIS PARA UMA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO. A BANCA RESSALTA A RELEVÂNCIA SOCIAL DA PROPOSTA E A BOA QUALIDADE DO TEXTO. FAZ-SE NECESSÁRIO, NO ENTANTO, QUE UM CONJUNTO DE MODIFICAÇÕES SEJA REALIZADO, I) QUE O TÍTULO SEJA MAIS BEM EXPLICITADO; II) QUE SE ESCLAREÇA E PROBLEMATIZE DE QUAL CONCEPÇÃO SOBRE REPRESENTAÇÃO ACERCA DAS FEMINILIDADES O TRABALHO PARTE; III) QUE SE ASSINALE NA INTRODUÇÃO A ESTRUTURA DO TRABALHO COMO UM TODO; IV) QUE VÁRIAS CONTRADIÇÕES QUANTO À ARGUMENTAÇÃO DESEMPOLVINA SEJAM SANEADAS; V) QUE SE EXPLIQUE MELHORE AS IMAGENS INSERIDAS NO TEXTO; VI) UMA REESTRUTURAÇÃO DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS; VII) E, POR FIM, UMA CORREÇÃO GRAMATICAL, ORTOGRÁFICA E ESTILÍSTICA DO TEXTO.

Marechal Cândido Rondon, 31 de março de 2017.

Às mulheres da minha vida: minha
avó, Dona Isolda (*in memoriam*) e
minha mãe, Dona Vana.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar a pesquisa e tornar possível essa jornada acadêmica.

Agradeço de coração à Prof.^a Dr.^a Ivonete Pereira pelas primeiras orientações sobre o tema, pelas reflexões e questionamentos realizados dentro e fora da sala de aula.

Agradeço ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), pela fundamental contribuição em minha formação, por meio dos novos textos, autores, debates e perspectivas apresentados. Em especial à Prof.^a Dr.^a Geni Rosa Duarte e o Prof. Dr. Marcos Nestor Stein.

Agradeço aos professores da banca de exame de qualificação, Dr. Danilo Fonseca e Dr.^a Carla Conradi por aceitarem o convite para a leitura do trabalho e apontar importantes considerações a serem realizadas. Também agradeço à Prof.^a Dr.^a Tânia Regina Zimmermann por ter aceito o convite para participar da banca de defesa.

Agradeço imensamente o Prof. Dr. Moisés Antiqueira pela importante e valiosa orientação, sem a qual esta pesquisa não seria possível. Agradeço por ter tido a oportunidade de ser seu aluno no PPGH e trabalhar com um professor e historiador que me inspira na profissão. Obrigado pela grandiosa paciência ao longo desta jornada, pelas orientações, sugestões, leituras, pela convivência e fonte de aprendizado.

Agradeço os amigos do mestrado que convivem comigo desde a graduação em História, que contribuíram para que essa etapa da vida acadêmica fosse menos árdua em muitos momentos, Gabriel Barbosa por ter uma visão de mundo tão parecida com a minha, Raiane Ramirez por sempre estar alegre e contagiar todos a sua volta com sua energia e Diego Santos por sempre apontar uma saída para os problemas. Também agradeço às amizade da universidade, que contribuíram de alguma forma no trabalho ao longo desse tempo: Rodrigo Cândido, Roger, Nicole, Roberto, Angélica, Babosa, Mariah, Nayara, Diogo, Dan, Léo, Bet, Hugo, Anna, Luana, Paulinho, Márcio e Elionay.

Agradeço ao meu amor, Daiane Pagnoncelli, por todo apoio ao longo desse tempo, pelo companheirismo desde o começo da graduação até o presente momento. Por ser minha revisora pessoal, por ser essa pessoa maravilhosa e incrível. Obrigado por aparecer em minha vida e a deixar mais feliz. Por me confortar nos momentos estressantes e frustrações do dia-a-dia e por compartilhar inúmeros filmes, séries, memes e conversas.

Agradeço também os amigos de longa data: Ana, Dani, Ton, Rafa, Juzi, Léozin, Ellen, Bibs, Camis, Doug, Sakata e Cechet por todo apoio e motivação durante esta etapa e principalmente pelos papéis da vida.

Agradeço à minha família, e as mulheres que formam ela, em especial a minha mãe, Dona Vana, pelos seus sacrifícios, por sempre apoiar meus estudos, por me fazer sorrir em meus momentos mais tristes, por cuidar de mim. Agradeço à ela pela paciência e sabedoria em me ajudar no dia-a-dia, por sempre mostrar o lado bom da vida. Também agradeço à minha irmã, Laís, que apesar do tempo e da longa distância, sempre me apoiou do seu jeito.

Agradeço à Deus, ou o que quer que a sua figura represente, pela dádiva da vida e por ser meu primeiro e último recurso nos momentos de desespero, talvez se eu não acreditasse em algo, a minha impotência me engoliria vivo.

"O cinema é a única forma de arte em que o autor pode se considerar como o criador de uma realidade não convencional, literalmente, o criador do seu próprio mundo. No cinema, a tendência inata do homem para a autoafirmação encontra um dos seus meios de realização mais completos e diretos. Um filme é uma realidade emocional, e é assim que a platéia o recebe — como uma segunda realidade."

Andrei Tarkovski

DE SARA WATERS A JOSEY AIMES: REPRESENTAÇÕES SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES EM NARRATIVAS FÍLMICAS (FINAL DO SÉCULO XX – INÍCIO DO SÉCULO XXI)

RESUMO

O propósito do presente trabalho é analisar o modo como o cinema hollywoodiano constrói representações sobre violência contra as mulheres em suas produções fílmicas no final do século XX e começo do século XXI. Sendo assim, o nosso estudo tem o seu foco na relação entre o cinema e representação, ou seja, buscamos refletir sobre a natureza representacional do cinema. Para tanto, inicialmente, nos pautamos na perspectiva de Roger Chartier ao apontar que a representação é o produto resultante de uma prática. Os longas-metragens escolhidos para análise estão inseridos na configuração estética da Nova Hollywood pós 1975, com suas narrativas que decorrem do final da década de 1980 até meados dos anos 2000. Nessas películas, a violência contra as mulheres acontece em diferentes espaços, tanto no meio privado como no público, sendo perpetrada principalmente por companheiros matrimoniais, estranhos e colegas de trabalho. Os longas-metragens apresentam, ainda, as marcas da violência física, psicológica e sexual no cotidiano dessas mulheres que procuram meios para tentar pôr um fim a essas relações abusivas. Os filmes pertencem a dois estilos cinematográficos de Hollywood: os *Stalker Movies* e os *Courtroom Movies*. Este primeiro estilo é caracterizado por ter como temática a perseguição de vítimas em suas histórias, enquanto, o segundo, são produções que abordam narrativas relacionadas ao sistema judiciário dos Estados Unidos. São quatro as fontes escolhidas para a análise do trabalho, sendo elas: Os Acusados (*The Accused* – 1988), Dormindo com o Inimigo (*Sleeping with the Enemy* – 1991), Nunca Mais (*Enough* – 2002) e Terra Fria (*North Country* – 2005).

Palavras-chave: Violência contra as mulheres; Hollywood; Cinema; Representação.

FROM SARA WATERS TO JOSEY AIMES: REPRESENTATIONS ON VIOLENCE AGAINST WOMEN IN FILM PRODUCTIONS (END OF THE 20th CENTURY – BEGINNING OF THE 21st CENTURY)

ABSTRACT

The main purpose of this work is to analyse the way hollywood film industry builds representations on violence against women in their productions from the end of 20th century to beginning of 21st century. Therefore, our study focus on the relation between cinema and representation, it means that we tried to reflect about the representational nature of cinema. For this purpose, initially we guided ourselves mostly in Roger Chartier's perspective that points to representation as the product resulting from the practice. The full-length films are inserted in the esthetic configurations of the New Hollywood post 1975, with narratives that run from the late 1980s through the mid-2000s. In these productions, violence against women takes place in different spaces, both in the private and in the public environment, being committed mainly by marital partners, strangers and co-workers. The feature films also present the physical, psychological and sexual violence marks in the daily life of these women who seek ways to end up these abusive relationships. The presented films belong to Stalker Movies and Courtroom Movies, two different Hollywood film styles. Stalker Movies are characterized by having the victims persecution in their stories, while the Courtroom Movies approach narratives related to the United States judicial system. Four sources were chosen for the analysis intention: *The Accused* – 1988, *Sleeping with the Enemy* – 1991, *Enough* – 2002 and *North Country* – 2005.

Keywords: Violence Against Women; Hollywood; Cinema; Representation.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 – Cartaz do filme Dormindo com o Inimigo.....	59
FIGURA 2 – Cena do Dormindo com o Inimigo.....	62
FIGURA 3 – Cartaz do filme Nunca Mais.....	73
FIGURA 4 – Cena do Nunca Mais.....	77
FIGURA 5 – Cartaz do filme Os Acusados.....	87
FIGURA 6 – Cena do Os Acusados.....	95
FIGURA 7 – Cartaz do filme Terra Fria.....	100
FIGURA 8 – Cena do Terra Fria.....	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1: O cinema como fonte da história: perspectivas e possibilidades nos estudos sobre a representação feminina	31
CAPÍTULO 2: “Parece que você é uma das que tem sorte”: Uma análise de Stalker Movies da década de 1990 e 2000	55
2.1 “Run, Baby, Run”: Os Stalker Movies	55
2.2 Um olhar sobre o cartaz do filme Dormindo com o Inimigo (Sleeping with the Enemy, 1991).....	59
2.3 “Aquele foi a noite em que eu morri, e que outro alguém foi salvo.”: Narrativa fílmica de “Dormindo com o Inimigo” (Sleeping with the Enemy, 1991)	60
2.5 “There is someone, walking behind you”: Uma Análise do cartaz do filme Nunca Mais (Enough, 2002)	73
2.6 “É muito tarde, ninguém pode te ajudar”: Narrativa fílmica de Nunca Mais (Enough – 2002)	74
CAPÍTULO 3: Courtroom Movies: Juiz, Júri e Carrasco	85
3.1 “Você jura dizer a verdade, somente a verdade, nada além da verdade, em nome de Deus?”: os Courtroom Movies de Hollywood	85
3.2 Análise do cartaz do filme Os Acusados (The Accused – 1988).....	87
3.3 “O que estava vestindo? Estava com roupa provocante?”: Narrativa fílmica de Os Acusados (The Accused – 1988).....	89
3.4 “O Cinza e o Frio”: Análise do Cartaz do filme Terra Fria (North Country – 2005).....	100
3.5 Sobrevivendo em um ambiente hostil: Narrativa fílmica de Terra Fria (North Country – 2005)	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
FILMOGRAFIA	113
FONTES	117
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o modo como o cinema hollywoodiano constrói representações sobre violência contra as mulheres em suas produções fílmicas. São quatro os filmes escolhidos para a análise no presente trabalho, sendo eles: Os Acusados (*The Accused* – 1988)¹, Dormindo com o Inimigo (*Sleeping with the Enemy* – 1991)², Nunca Mais (*Enough* – 2002)³ e Terra Fria (*North Country* – 2005)⁴.

Nestes filmes somos apresentados a diversas situações de violência inseridos no cotidiano de mulheres, seja no âmbito privado/familiar ou público; as agressões psicológicas e físicas sofridas, bem como as possíveis alternativas encontradas para quebrar o círculo de violência também são observadas nessas películas.

Duas experiências do ano de 2014 contribuíram para que a proposta deste trabalho fosse confeccionada. A primeira fez-se a partir da utilização do cinema como fonte para pesquisa do meu trabalho de conclusão de curso de História na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), quando trabalhei com o filme Jogos Vorazes (*The Hunger Games* – 2012)⁵. No decorrer da pesquisa estive diante dos desafios e perspectivas em trabalhar o cinema como fonte para a história. O filme escolhido para o TCC é uma obra cinematográfica recente, sem trabalhos publicados no campo historiográfico até então.

A segunda experiência está relacionada a minha participação como bolsista em um projeto da UNIOESTE, coordenado pela historiadora Prof.^a Dr.^a Ivonete Pereira, “Gênero: mulheres e políticas públicas no Oeste do Paraná”. A

¹ OS Acusados (*The Accused*). Direção de Jonathan Kaplan. Roteiro por Ton Topor. Produção por Sherry Lansing e Stanley R. Jaffe. Dist. Paramount Pictures, EUA, 1988. 111min., son., colorido.

² DORMINDO com o Inimigo (*Sleeping with the Enemy*). Direção de Joseph Ruben. Roteiro por Ronald Bass e Bruce Joel Rubin. Produção por Leonard Goldberg. Dist. Fox Films, EUA, 1991. 97min., son., colorido.

³ NUNCA mais (*Enough*). Direção de Michael Apted. Roteiro de Nicholas Kazan. Produzido por Rob Cowan e Irwin Winkler. Dist. Columbia Pictures. EUA, 2002. 116 min., son., colorido.

⁴ TERRA Fria (*North Country*). Direção de Niki Caro. Roteiro de Michael Seitzman. Produzido por Nana Greenwald, Jeff Skoll e Nick Wechsler. Dist. Warner Bros. EUA, 2005. 126 min., son., colorido.

⁵ JOGOS Vorazes (*The Hunger Games*) Direção de Gary Ross. Roteiro por Gary Ross, Suzanne Collins e Billy Ray. Produção por Jon Kilik, Nina Jacobson, Suzanne Collins. Dist. Lions Gate Entertainment, EUA, 2012. 142m. son., colorido.

pesquisa inicial foi feita dentro da central de arquivos do batalhão da Polícia Militar na cidade de Marechal Cândido do Rondon-PR. Lá, tive a oportunidade de ler diversos Boletins de ocorrência registrados sobre a violência contra as mulheres, entre os anos de 2001 a 2011. Os boletins foram primeiramente sistematizados e posteriormente analisados. Ao longo do projeto, atividades ligadas à orientação de combate a violência contra as mulheres foram realizadas.

Ao juntar as experiências expostas, percebemos como o tema – violência contra as mulheres – está tão presente em nossas vidas que, deste modo, se insere em diferentes manifestações artísticas, as quais provocam um profundo impacto por meio do audiovisual, como é o caso do cinema. Assim sendo, Segato aponta que “o tema das mulheres é central, pois é um termômetro da sociedade. É ele que nos permite diagnosticar o grau de violência que está sendo perpetrado”⁶.

Para termos uma noção da relevância social em pesquisar a violência contra as mulheres, segundo os registros brasileiros do Sistema de Informações de Mortalidade (SIM), entre os anos de 1980 e 2013, de forma crescente ao longo de tal período, 106.093 mulheres foram mortas, vítimas de homicídio. De 1353 mulheres mortas em 1980, o número subiu para 4.762 em 2013, tendo um aumento de 252%. O que significa dizer que, em 1980 havia 2,3 vítimas para cada 100 mil habitantes, alcançando 4,8 em 2013, equivalendo a um crescimento de 111,1%⁷. É importante dizer que meios de combate à violência contra as mulheres nesse período foram criadas, possibilitando denunciar tais práticas de violência, por meio da Delegacia da Mulher criada em 1985 e outras políticas públicas de amparo social, como a efetivação da Lei Maria da Penha em 2006.

De acordo com o mapa, os meios utilizados pelos agressores, nos casos que levaram ao óbito das agredidas, variam. Em 48,8% dos casos, a morte da mulher decorreu de ferimentos por arma de fogo; 6,1% por meio de sufocamento ou estrangulamento; 25,3% por meio de objetos cortantes ou penetrantes; 8,0% por objeto contundente, ou seja, por socos e pontapés, pedradas ou pauladas; 11,8% decorre de outros meios. Os últimos números evidenciam uma maior

⁶ MACHADO, L. A Matriz de todas as desigualdades é a heterossexualidade. Entrevista com Rita Laura Segato. *Revista Andes*. N. 58, p. 148-149. 2016.

⁷ WAISELFISZ, Julio J. *Mapa da violência 2015 - Homicídio de mulheres no Brasil*. 1ª Edição, Brasília – DF – 2015, p. 11.

presença dos crimes de ódio⁸. Os principais lugares que marcam a ocorrência dos crimes contra as mulheres são as ruas (31,2%) e os seus domicílios (27,1%), demonstrando a grande domesticidade dos homicídios femininos⁹.

Em 2014, segundo o Sistema Nacional de Atendimento Médico (Sinam), foram registrados 223.796 agressões, nos diversos tipos de violência. Duas a cada três pessoas (147.691) eram mulheres que necessitavam de atendimento médico decorrente da violência doméstica, sexuais e outras. Em outras palavras, no ano de 2014, a cada dia, 405 mulheres precisaram de atendimento em unidades de saúde por algum tipo de violência sofrida¹⁰.

De acordo com os dados do SIM, em 2013, dos 4.762 homicídios femininos registrados, 2.394, ou seja, 50,3% do total, foi cometido por um familiar da agredida. Logo, esse número representa uma média de 6,5 mulheres diariamente assassinadas ao longo do ano de 2013 por causa de um crime cometido por um familiar. Dentro desse universo, 1583 mulheres foram assassinadas por companheiros e ex-companheiros, representando 33,2% do número total de feminicídios. Deste modo, 4,3 mulheres morreram diariamente no referido ano devido à violência perpetrada pela figura masculina com que conviviam¹¹.

Do ano de 2014 para o ano de 2015, aconteceu um considerável aumento nas violências registradas pela Central. A Central também computou os dados referentes aos tipos de violência sexual, sendo de 3.478 o número de relatos de violência sexual no ano de 2015. Desse total, 2.731 são referentes aos casos de estupro (78,52%); 530 casos de exploração sexual (15,24%) e 217 são relatos de assédio sexual no trabalho (6,24%)¹².

Os dados também apontam que a violência contra as mulheres não ocorre apenas uma vez: os relacionamentos com o tempo de duração maior do que cinco anos somam 49,54% dos registros¹³. Conforme os relatos das agredidas, a frequência da violência ocorre diariamente em 39,73% dos casos; para

⁸ Ibidem, p. 39.

⁹ Idem.

¹⁰ Ibidem, p. 42.

¹¹ Ibidem, p. 70.

¹² Idem.

¹³ Idem.

34,36%, ocorre semanalmente. Deste modo, notamos que em 74,09% dos casos a frequência com que a violência acontece é extremamente elevada¹⁴.

Nos casos registrados pela Central, referentes a questões econômicas, apenas 34,67% das mulheres que estavam em situação de violência são dependentes financeiramente dos seus agressores, 65,33% não possuem nenhuma dependência. Deste modo, percebemos como esses dados contrapõem os discursos que permeiam a sociedade, sobre a mulher não largar o companheiro por dependência econômica. Assim sendo, a violência contra as mulheres precisa ser entendida a partir de diversos fatores culturais e sociais¹⁵.

Pode-se pensar que tais produções cinematográficas hollywoodianas acabaram por tratar de assuntos que refletem os problemas da sociedade ou de temas que estão inseridos no cotidiano das pessoas. Trata-se de uma ferramenta utilizada para aproximar o filme com o público alvo que o assiste. O cinema de Hollywood, apesar de ter suas temáticas voltadas para o mercado nacional (norte-americano), demonstra como o tema – violência contra as mulheres – não é um problema que ocorre somente nos Estados Unidos, mas também no Brasil.

Para pensar e principalmente problematizar como tais representações fílmicas são realizadas pelo cinema, utilizamos como suporte analítico a categoria gênero para nos auxiliar em nossa análise, sendo as contribuições da autora estadunidense Joan Scott fundamentais para tanto. Gênero então é entendido como: “...um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”.¹⁶ Lembramos que a categoria gênero nos serve apenas como um apoio, uma categoria secundária. Nossa preocupação, assim como aparece no título da pesquisa, é em trabalhar com a narrativa fílmica e as suas representações. Não é a intenção do trabalho fazer um aprofundamento sobre gênero ou então instrumentalizar a pesquisa a partir desse viés.

¹⁴ Ibidem, p. 15.

¹⁵ Idem.

¹⁶ SCOTT, J. *Gênero, uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, 16(2) 5-22, jul/dez. 1990, p. 14.

Mais importante para os nossos propósitos, portanto, são as reflexões sobre o conceito de “representação”, a fim de compreendermos as relações socioculturais ligadas ao cinema. Segundo Ginzburg, no campo das ciências humanas, a discussão sobre o conceito de “representação” ocorre há muito tempo, devido à ambiguidade do próprio termo. Um dos vieses da representação se dá por meio da realidade representada: sendo assim, evoca-se uma ausência, mas também torna-se visível a realidade representada e, assim, sugere-se a presença. Ginzburg diz, porém, que essa dualidade do conceito é um aborrecido jogo de espelhos, afirmando que a imagem é ao mesmo tempo presença e substitui algo que não está presente¹⁷.

Outros historiadores, como Falcon, defendem que o termo representação parece estar no centro de uma constelação de noções e definições variadas como ideologias, memórias, imaginários, mitologias¹⁸. A recente expansão da história cultural difundiu entre os historiadores o termo; no entanto, essa divulgação da noção de representação, como aponta Chartier, é uma importante peça para a historiografia, a qual não se fez acompanhar por reflexões profundas sobre os seus diferentes significados¹⁹.

Neste sentido, para Chartier as representações nos fazem ter um melhor entendimento do mundo social do que o próprio conceito de mentalidades, permitindo uma maior compreensão da sociedade, como as práticas de grupos e sua constituição de identidade social, permitindo visualizar os discursos construídos que estão dentro de tais representações²⁰. Segundo Chartier, as representações são feitas em volta das relações de poder de determinados grupos interessados na construção de sua representação e imagem, demonstrando o poder que os mesmos possuem no mundo social²¹.

Conforme Chartier aponta, a representação é o produto resultante de uma prática²². Por exemplo, a literatura é uma representação, pois é o produto de uma prática simbólica a qual se transforma em outras representações. Outro

¹⁷ GUINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85.

¹⁸ FALCON, F. História das idéias. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997, p.91-94.

¹⁹ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, Rio de Janeiro, n.11(5), 1991.

²⁰ CHARTIER, op. cit., p. 173-191.

²¹ Idem.

²² Idem.

exemplo são as artes plásticas, uma representação de um produto de uma determinada prática simbólica. Sendo assim, o fato nunca é o fato.

Deste modo, a análise formulada pelo historiador sobre a maneira como os homens apresentam a realidade através de seus discursos, imagens e práticas, torna-se primordial para o entendimento das representações no mundo social, as quais fazem parte do espaço social²³. Para Rossini, a sociedade que se apresenta ao final do século XX é preponderantemente visual e com o passar dos anos e a evolução tecnológica, tal perspectiva só tem aumentando²⁴. Deste modo, existe uma tentativa do cinema em se passar enquanto realidade; assim, em nossa pesquisa, o enfoque recai sobre a representação feita nas produções hollywoodianas acerca da violência contra as mulheres.

No filme *Dormindo com o Inimigo*, a história é centrada em Laura (Julia Roberts) casada há quatro anos com Martin (Patrick Bergin), em um relacionamento que parece estar tudo bem. No entanto, Martin é um homem completamente violento, que espanca a sua esposa regularmente e, por conta das agressões, Laura vive amedrontada. Para quebrar o ciclo da violência, ela acaba simulando a própria morte e se muda para outra cidade, assume uma nova identidade e, passado algum tempo, se apaixona por outra pessoa. Martin, seu ex-marido, descobre indícios de que ela pode estar viva e decide encontrá-la a qualquer custo²⁵.

Na trama do filme *Nunca Mais*, Slim (Jennifer Lopez) é uma dedicada garçonete que tem sua vida transformada por completo após se casar com Mitch (Bill Campbell), um empresário milionário²⁶. Com o passar dos anos, o casal têm uma filha, Gracie (Tessa Allen). Slim descobre que é traída e quando finalmente questiona Mitch, é espancada. Ao procurar pela ajuda do Estado, através da polícia e advogados, percebe que não estará protegida. Cansada dos abusos e da situação na qual se encontra, Slim decide partir, com sua filha, para um lugar onde possa recomeçar sua vida. No entanto, Mitch segue em sua busca e volta

²³ Idem.

²⁴ ROSSINI, M. S. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. *Anos 90* (UFRGS), Porto Alegre, v. 12, n.12, p.118, 1999.

²⁵ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0102945/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em: 26 dez.2016.

²⁶ ADOROCINEMA. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-28999/#>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

a ameaçá-la, fazendo com que a protagonista tenha que se preparar fisicamente e mentalmente para confrontá-lo e pôr um fim às ameaças²⁷.

A película *Os Acusados* apresenta o caso de estupro sofrido por Sarah Tobias (Jodie Foster) nos fundos de uma cervejaria. A protagonista teve seu corpo violado diversas vezes por vários homens e, para impedi-la de reagir, suas mãos e pés foram amarrados. A promotora Kathryn Murphy (Kelly McGillis), responsável pelo caso judicial, busca colocar os criminosos na prisão²⁸.

No filme *Terra Fria*, somos apresentados a Josey Aime (Charlize Theron), uma mulher que volta para a sua cidade natal em Minnesota, nos Estados Unidos, com seus dois filhos, após fugir do seu marido violento que a agredia regularmente. Agora em novos ares, ela arruma emprego na mina de ferro da cidade. No local de trabalho, Josey precisa enfrentar o preconceito e assédio dos homens que trabalham com ela. Após sofrer várias humilhações e uma tentativa de estupro, reclamar do tratamento recebido aos seus superiores e ter sua reclamação ignorada, ela decide levar à justiça o caso²⁹.

Os quatro filmes selecionados para a análise oferecem, como veremos na sequência do texto, diferentes modos de se representar a questão da violência contra as mulheres. Tais filmes se inserem em um formato estético-industrial corrente, relacionados a um contexto de produção que se refere ao pós 1975, período que marca o cinema hollywoodiano por meio das produções cinematográficas *Tubarão*³⁰, de Steven Spielberg e *Guerra nas Estrelas*³¹, de George Lucas. Essa fase do cinema estadunidense é chamada de Nova Hollywood³².

²⁷ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0278435/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em 26 dez. 2016.

²⁸ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0094608/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em 26 dez. 2016.

²⁹ ADOROCINEMA. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-56284/>>. Acesso em 26 dez. 2016.

³⁰ TUBARÃO (*Jaws*). Direção de Steven Spielberg. Roteiro por Peter Benchley e Carl Gottlieb. Produção por Richard D. Zanuck e David Brown. Dist. Universal Pictures, EUA, 1975. 124min., son., colorido.

³¹ GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*). Direção de George Lucas. Roteiro por George Lucas. Produção por Gary Kurtz. Dist. 20th Century Fox, EUA, 1977. 121min., son., colorido.

³² MASCARELLO, F. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 334.

Após uma forte crise na história de Hollywood³³, no final da década de 1960, a grande presença hollywoodiana na contemporaneidade acontece através de uma reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster*, com início em 1975, no período de junção horizontal dos maiores estúdios e também dos outros segmentos da indústria de entretenimento e mídia estadunidense³⁴.

Gostaria de deixar claro que, apesar dos filmes analisados no presente trabalho não serem caracterizados tipicamente como *blockbusters* (alta tecnologia e efeitos especiais) é de suma importância apresentar a fase da Nova Hollywood, período de produção contemporânea em que as películas estão inseridas. Não sendo caracterizados como *blockbusters*, mas dialogam com essa estética, na medida em que são filmes produzidos da Nova Hollywood.

A Nova Hollywood é marcada, em primeira instância, pela sua referência ligada ao *American Art Film* característico dos anos 1960 e começo da década de 1970, o qual fora feito por cineastas que distanciavam-se do clássico para debater com o modernismo europeu³⁵. A partir daí o termo Nova Hollywood serve para indicar a produção *mainstream*, a qual se inicia em 1975 com os *blockbusters* de Lucas e Spielberg³⁶.

A Nova Hollywood busca expressar as convergências econômicas e estéticas do cinema contemporâneo em relação a Velha Hollywood. Ao modo que o longa-metragem pós-clássico hollywoodiano, simultaneamente, procura explicar “como uma ultrapassagem do classicismo cinematográfico americano”³⁷. Desta forma, precisamos ter em mente duas noções ao pensarmos as dimensões e mudanças trazidas e experimentadas pelo cinema hollywoodiano. São elas: a perspectiva estética que engloba a narrativa, técnica

³³ “Nesse momento da história do cinema norte americano frequentar as salas de filmes já não era algo tão corrente, dessa forma, percebe-se um conjunto de fatores que levaram as empresas à crise. Milhões deixaram de ir aos cinemas e o principal vilão apontado foi a televisão. Ter um aparelho de TV em sua casa na época se tornava mais cômodo e barato do que se deslocar até o cinema, algo considerado “perda de tempo”, além de caro. Porém, como aponta Gomery, apenas 1/3 da população americana tinha o aparelho em suas casas na década de 1940/50”. MIRANDA, P.H. *Um espetáculo voraz: democracia e conflitos do século XXI no filme Jogos Vorazes*. Marechal Cândido Rondon, 2014. 62f. Trabalho de Conclusão de Curso em História. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, p. 13.

³⁴ MASCARELLO, op. cit., p. 336.

³⁵ Cineastas como Robert Altman, Arthur Penn, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, entre outros.

³⁶ MASCARELLO, op. cit., p. 336.

³⁷ Idem.

e estilo fílmico; a econômica, que se refere ao sistema de produção, marketing, distribuição e exibição³⁸.

Na década de 1960, as *majors*, ou seja, os grandes estúdios de Hollywood passaram pela primeira onda de fusões e aquisições, posteriormente, na década de 1980 e 1990 aconteceu o mesmo processo. A partir de então, as *majors* são responsáveis por diversos meios midiáticos e de entretenimento, como por exemplo, a televisão aberta e fechada, gravadoras, editoras, empresas jornalísticas. Conforme aponta Mascarello, esses mercados operam uma profunda “sinergia”: se organizam e reforçam seu *marketing*, dobram ou triplicam espaços de exibição fílmica; trabalham em paralelo como amparo econômico para um eventual fracasso de seus produtos e mercadorias³⁹.

No final da década de 1960, dois fenômenos relacionados desenrolam-se: a crise da indústria cinematográfica e o surgimento do *American Art Film*. É neste momento que surgem os filmes que irão caracterizar o termo de uma Nova Hollywood e também as discussões sobre a eventual manifestação do pós-classicismo⁴⁰.

A partir da superação da crise, se resulta a “descoberta” da estética e mercado do *blockbuster high concept*, sendo *Tubarão* e *Guerra nas Estrelas* os principais filmes desse período, que aparecem no contexto de solidificação dos maiores conglomerados midiáticos atuais, e então surge a segunda Nova Hollywood pós-1975⁴¹ (embora já em 1967, *Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas*⁴² de Arthur Penn, aparecesse em Hollywood como um tipo de filme que alia os procedimentos clássicos e modernos e também explora as temáticas norte-americanas de uma perspectiva crítica, por meio da representação sobre violência e sexualidade⁴³).

As películas produzidas pela Nova Hollywood mostravam, nas palavras de Mascarello, um “olhar liberal” que concebiam uma rejeição a afirmação, assim propusera um “ceticismo radical”. Para Smith, os filmes apresentam

³⁸ Ibidem, p. 337.

³⁹ Ibidem, p. 338.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ibidem, p. 343.

⁴² BONNIE & Clyde – Uma Rajada de Balas (*Bonnie and Clyde*). Direção de Arthur Penn. Roteiro por David Newman e Robert Benton. Produção por Warren Beatty. Dist. Warner Bros. – Seven Arts, EUA, 1967. 111min., son., colorido.

⁴³ MASCARELLO, op. cit., p. 343.

"protagonistas indecisos, contra culturais e marginais, de objetivos frequentemente mal definidos e, em última análise, inalcançados, contrastando com as figuras heroicas e tipicamente bem-sucedidas" dos filmes clássicos⁴⁴.

Dois fatores importantes são fundamentais para pensar na estratégia de produção e sucesso do *blockbuster*. O primeiro foi o audiovisual (cinematográfico), diante da concorrência com a televisão, mostrar ser diferente dela, deste modo, apostar na utilização do *widescreen* e a cor em novas produções fílmicas. O segundo é a transição do *studio system* para o modelo de produção independente, assim, o novo modelo faz a terceirização do filme no processo de produção, em consequência, as produtoras independentes se responsabilizam pela maior parte dos riscos que a película oferece⁴⁵.

O sucesso em bilheteria dos filmes *blockbuster* catástrofe, como *O Destino do Poseidon*⁴⁶ de Ronald Neame de 1972, *Terremoto*⁴⁷ de Mark Robson em 1974, até meados da década de 1970 foi economicamente favorável para a indústria, mas, como dito anteriormente, foi através dos filmes *Tubarão* em 1975 e *Star Wars* e *Embalos de Sábado à Noite*⁴⁸ em 1977 que marcam essa fase da Nova Hollywood e a estabilidade econômica de Hollywood. Conforme apontado por Kramer, a Nova Hollywood de 1975 passa a ser um período da história do cinema norte americano favorável comercialmente e viável à produção de um cinema progressista que competia com os filmes conservadores⁴⁹.

Deste modo, os *blockbusters* produzidos por Spielberg e Lucas tiveram importância econômica para Hollywood, com o lucro desses longas-metragens novas produções puderam ser realizadas. Com a expansão do mercado cinematográfico hollywoodiano para o mundo, em 1975, Hollywood faturava 2 bilhões de dólares. Na década de 1980, esse número foi para 2,75 bilhões de dólares e no final da mesma década e início de 1990 os números chegavam aos

⁴⁴ SMITH, 1998 apud MASCARELLO, op. cit., p. 344.

⁴⁵ MASCARELLO, op. cit., p. 345.

⁴⁶ O DESTINO do Poseidon (*The Poseidon Adventure*). Direção de Ronal Neame. Roteiro por Wendell Mayes e Stirling Silliphant. Produção por Steve Broidy. Dist. 20th Century Fox. EUA, 1972. 117min., son., colorido.

⁴⁷ TERREMOTO (*Earthquake*). Direção de Mark Robson. Roteiro por George Fox e Mario Puzo. Produção Mark Robson. Dist. Universal Pictures. EUA, 1974. 123., son., colorido.

⁴⁸ EMBALOS de Sábado à Noite (*Saturday Night Fever*). Direção de John Badham. Roteiro por Norman Wexler. Produção por Robert Stigwood. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1977. 118min., son., colorido.

⁴⁹ MASCARELLO, op. cit., p. 346.

5 bilhões de dólares⁵⁰. Os anos 80 foram um importante período para o crescimento de Hollywood através dos mercados secundários como a televisão paga e o videocassete. Estima-se que dois terços dos lares estadunidenses possuíam aparelho videocassete em casa⁵¹.

Entre as décadas de 1980 e 1990 novos blockbusters fizeram um grande sucesso nos Estados Unidos, tais como: *Dança com Lobos*⁵², *O Vingador do Futuro*⁵³, *A Pequena Sereia*⁵⁴ e *Uma Linda Mulher*⁵⁵, este último estrelado por Julia Roberts, protagonista do filme analisado em nosso trabalho *Dormindo com o Inimigo*⁵⁶.

Deste modo, a escolha para protagonizar a película *Dormindo com o Inimigo* não foi à toa: Julia Roberts vivia um momento ascendente em sua carreira após o sucesso alcançado por *Uma Linda Mulher*. Temos, assim, um exemplo do funcionamento do chamado *star system*, ou seja, o mecanismo de colocar atores famosos para protagonizar os longas-metragens, sendo esta uma característica recorrente da Nova Hollywood, utilizado para a promoção e divulgação das películas. É na mesma perspectiva que os filmes *Os Acusados*, *Nunca Mais* e *Terra Fria* estão inseridos.

Os Acusados tem como sua protagonista central Jodie Foster, atriz participou dos filmes *Taxi Driver*⁵⁷, *Quando as Metralhadoras Cospem*⁵⁸, *A*

⁵⁰ SCHATZ, T. The New Hollywood. In: COLLINS, J.; RADNER, H.; COLLINS, A. (Org.). *Film theory goes to the movies*. London; New York: Routledge: 1993, p. 2.

⁵¹ Idem.

⁵² DANÇA com Lobos (*Dances with Wolves*). Direção de Kevin Costner. Roteiro por Michael Blake. Produção de Jim Wilson e Kevin Costner. Dist. Orion Pictures. EUA, 1990. 181min., son., colorido.

⁵³ O VINGADOR do Futuro (*Total Recall*). Direção de Paul Verhoeven. Roteiro por Dan O'Bannon, Ronald Shusett e Gary Oldman. Produção por Buzz Feitshans e Ronald Shusett. Dist. Universal Pictures. EUA, 1990. 113min., son., colorido

⁵⁴ A PEQUENA Sereia (*The Little Mermaid*). Direção de Ron Clements e John Musker. Roteiro por Ron Clements e John Musker. Produção por John Musker e Howard Ashman. Dist. Walt Disney Pictures. EUA, 1990. 85min., son., colorido.

⁵⁵ UMA LINDA Mulher (*Pretty Woman*). Direção de Garry Marshall. Roteiro por J. F. Lawton. Produção por Arnon Milchan, Steven Reuther e Gary W. Goldstein. Dist. Buena Vista Pictures. EUA, 1990. 119min., son., colorido.

⁵⁶ SCHATZ, 1993, op. cit., p. 2.

⁵⁷ TAXI Driver – Motorista de Táxi (*Taxi Driver*). Direção de Martin Scorsese. Roteiro por Paul Schrader. Produção por Julia Phillips e Michael Phillips. Dist. Columbia Pictures. EUA, 1976. 113min., son., colorido.

⁵⁸ QUANDO as Metralhadoras Cospem (*Bugsy Malone*). Direção de Alan Parker. Roteiro por Alan Parker. Produção por Alan Marshall e David Puttnam. Dist. Rank Organisation e Paramount Pictures. Reino Unido, 1976. 93min., son., colorido.

*Menina no Fim da Rua*⁵⁹, *Vingança Tardia*⁶⁰ e muitos outros. Em *Nunca Mais*, a personagem central é interpretada pela cantora e atriz Jennifer Lopez, conhecida internacionalmente pela sua carreira musical e por atuar em filmes como *O Casamento dos meus Sonhos*⁶¹, *Anaconda*⁶² ou *A Cela*⁶³. Na película *Terra Fria*, a protagonista da trama é Charlize Theron, conhecida nos filmes *Monster – Desejo Assassino*⁶⁴, *Uma Saída de Mestre*⁶⁵, *Doce Novembro*⁶⁶ e *O Advogado do Diabo*⁶⁷.

Voltemos agora para a questão comercial da Nova Hollywood, que a partir do grande aumento no consumo, tanto no cinema quanto em vídeo de suas produções audiovisuais, a indústria hollywoodiana estava cada vez mais consolidada. Os *blockbusters* foram fatores cruciais para tal consolidação. No entanto, nos anos 1980 apenas um ou outro filme se tornava um grande sucesso, o sucesso referido aqui são bilheterias que ultrapassavam os 100 milhões de dólares.⁶⁸

Destarte, a Nova Hollywood não se caracteriza apenas pela produção de *blockbusters* mas também de filmes que possuem “*negative cost*” ou seja, películas com um custo médio de produção e também de divulgação as quais

⁵⁹ A MENINA no Fim da Rua (*The Little Girl Who Lives Down the Lane*). Direção de Nicolas Gessner. Roteiro por Laird Koenig. Produção por Zev Braun. Dist. Astral Films e C.I.C. Canadá e França, 1976, 91min. son., colorido.

⁶⁰ VINGANÇA Tardia (*Fiver Corners*). Direção de Tony Bill. Roteiro por John Patrick Shanley. Produção por George Harrison, Michael McDonell, Forrest Murray e Denis O'Brien. Dist. Cineplex Odeon Films. EUA e Reino Unido. 1987. 90min., son., colorido.

⁶¹ O CASAMENTO dos meus Sonhos (*The Wedding Planner*). Direção de Adam Shankman. Roteiro por Michael Ellis e Pamela Falk. Produção por Peter Abrams, Deborah Del Prete, Jennifer Gibbot, Robert L. Levy, Gigi Pritzker. Dist. Columbia Pictures. EUA, 2001. 103min., son., colorido.

⁶² ANACONDA. Direção de Luis Llosa. Roteiro por Hans Bauer, Jim Cash e Jack Epps Jr. Produção por Verna Harrah, Carol Little e Leonard Rabinowitz. Dist. Columbia Pictures. EUA e Brasil, 1997. 89min., son., colorido.

⁶³ A CELA (*The Cell*). Direção de Tarsem Singh. Roteiro por Mark Protosevich. Produção por Julio Caro e Eric McLeod. Dist. New Line Cinema. EUA, 2000. 107min., son., colorido.

⁶⁴ MONSTER – Desejo Assassino (*Monster*). Direção de Patty Jenkis. Roteiro por Patty Jenkis. Produção por Charlize Theron, Marl Damon, Clark Peterson, Donald Kushner e Brad Wyman. Dist. Media 8 Entertainment e Newmarket Films. EUA e Alemanha. 2003. 109., son., colorido.

⁶⁵ UMA Saída de Mestre (*The Italian Job*). Direção de F. Gary Gray. Roteiro por Troy Kennedy Martin. Produção por Donald De Line. Dist. Paramount Pictures. EUA, 2003. 110min., son., colorido.

⁶⁶ DOCE Novembro (*Sweet November*). Direção de Pat O'Connor. Roteiro por Paul Yurick e Kurt Voelker. Produção por Elliot Kastner, Steven Reuther, Deborah Stoff e Erwin Stoff. Dist. Warner Bros. EUA, 2001. 119min., son., colorido.

⁶⁷ O ADVOGADO do Diabo (*The Devil's Advocate*). Direção de Taylor Hackford. Roteiro por Jonathan Lemkin e Tony Gilroy. Produção por Anne Kopelson, Arnold Kopelson e Arnon Milchan. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1997. 144min., son., colorido.

⁶⁸ SCHATZ, 1993, op. cit., p. 26.

conseguem cobrir os gastos de sua produção⁶⁹. Em 1980 as *majors* gastavam aproximadamente 9.4 milhões em publicidade, esse número na década de 1990 passou a ser de 26,8 milhões de dólares⁷⁰. Dois fatores, segundo Schatz, foram responsáveis por esse aumento, sendo eles os efeitos especiais e a contratação de estrelas da mídia⁷¹ – ponto este que já destacamos nas páginas anteriores.

No início da década de 1990, três películas obtiveram grande sucesso em bilheteria nos Estados Unidos: *Esqueceram de Mim*⁷², *Ghost – Do Outro Lado da Vida*⁷³ e novamente, *Uma Linda Mulher*. Isso demonstra como Hollywood necessita dos filmes chamados de “*calculated blockbusters*”, os quais possuem um nível de produção menor comparado aos *blockbusters* típicos, em relação ao uso de alta tecnologia, divulgação, e grandes custos de produção. Os *calculated blockbusters* popularizam através das opiniões de seus espectadores e do famoso “boca a boca”⁷⁴.

No entanto, para Schatz, o cinema da Nova Hollywood demonstra uma repetição de narrativas fílmicas na qual a repetição multimídia do filme alcança e consegue redefinir novas fronteiras textuais, ela cria uma relação de intertexto comercial o qual se torna mais produto do que o processo e, por isso, cerca as audiências no processo criativo, não apenas como espectadores e consumidores, mas também como mediadores no jogo da significação narrativa⁷⁵.

Deste modo, a estética dos filmes da Nova Hollywood aproxima a sua narrativa com o espectador, pela sua dimensão, posicionamento da tela, efeitos especiais, figurinos e sonorização⁷⁶. É relevante perceber que o som feito para os longas-metragens tem a impressão de parecer mais real que o sons escutados no dia-a-dia fora das telas, segundo Capeller o som transmitindo

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Idem.

⁷² ESQUECERAM de Mim (*Home Alone*). Direção de Chris Columbus. Roteiro John Hughes. Produção por Jon Hughes. Dist. 20th Century Fox. EUA, 1990. 102min., son., colorido.

⁷³ GHOST – Do Outro Lado da Vida (*Ghost*). Direção de Jerry Zucker. Roteiro por Bruce Joel Rubin. Produção por Steven Charles Jaffe, Bruce Joel Rubin, Howard W. Koch, Lisa Weinstein e Lauren Ray. Dist. Paramount Pictures, EUA, 1990, 128min., son., colorido.

⁷⁴ SCHATZ, 1993, op. cit., p. 27.

⁷⁵ Ibidem, p. 32.

⁷⁶ OPOLSKI, D. R. A Comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som. *Revista Ação Midiática*. Estudos em Comunicação e Cultura, n. 9, p. 4, 2015.

dentro de uma sala de cinema “trata-se de um registro sonoro que se apresenta como mais fiel do que a própria realidade”⁷⁷.

Além disso, a Nova Hollywood é produtora de três tipos diferentes de filmes, sendo eles: o *blockbuster* classe “A”, com altos orçamentos em publicidade, produção e exibição; o *calculated blockbuster*, visado com custos que cobrem a sua produção; e por fim, os filmes com baixo custo e direcionado para mercados específicos, classificados como “cults”⁷⁸. As nossas fontes cinematográficas se enquadram nos filmes da Nova Hollywood com o orçamento entre o médio e alto, padrões orçamentários de filmes considerados *blockbusters*. Os *Acusados* teve um orçamento de 6 milhões de dólares, *Dormindo com o Inimigo*⁷⁹, *Terra Fria*⁸⁰ e *Nunca Mais*⁸¹, tiveram, respectivamente, um orçamento de 11, 35 e 38 milhões de dólares⁸².

Por fim, alguns importantes fatores ocorreram com a Nova Hollywood da década de 1990 e seriam fundamentais na influência de sua estrutura nos anos 2000. Como por exemplo, a consolidação e controle da indústria midiática dos Estados Unidos por um pequeno conglomerado de superpotências midiáticas globais; os mercados internacionais de televisão e filmes se tornaram potenciais consumidores da mídia de entretenimento hollywoodiana; o DVD se tornou uma crucial fonte de arrecadação e uma nova tecnologia a ser explorada pelo mercado doméstico; o cinema estadunidense e a Televisão se integraram de uma tal forma até aquele momento inexistente; novas franquias foram criadas visando o mercado mundial; os *indies films*, ou seja, os filmes com baixo orçamento ou independentes foram anexados pelos conglomerados midiáticos; o veloz desenvolvimento dos grandes estúdios, das divisões menores *indies* e independentes⁸³. Em 2007, a Nova Hollywood atingiu seu ponto culminante com a arrecadação mundial em bilheteria de suas franquias *blockbusters* com as

⁷⁷ CAPELLER, 2008 apud OPOLSKI, p. 9.

⁷⁸ SCHATZ, 1993, op. cit., p. 33.

⁷⁹ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0102945/?ref_=nv_sr_6>. Acesso em 08 jan.2017.

⁸⁰ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0395972/?ref_=fn_al_tt_1>. Acesso em 08 jan.2017.

⁸¹ IMDB. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0278435/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em 08 jan. 2017.

⁸² IMDB. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0094608/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em 08 jan.2017.

⁸³ SCHATZ, T. New Hollywood, New Millennium. In: BUCKLAND, W. (Org.). *Film theory and contemporary Hollywood movies*. London; New York: Routledge, 2009, p. 20.

produções cinematográficas *Transformers*⁸⁴, *Shrek Terceiro*⁸⁵ e *Homem Aranha 3*⁸⁶, todas películas produzidas por estúdios integrantes da Big Six⁸⁷.

É interessante frisar que os referenciais então apontados auxiliam-nos a pensar nas representações do feminino e da violência contra as mulheres realizadas a partir das inovações trazidas pela Nova Hollywood. Tais representações não são homogêneas, relacionadas a essa nova perspectiva que começa a dar destaque para personagens considerados marginais. Existe uma diversidade nos personagens apresentados: não são apenas vilões ou heróis com suas características fixadas e, apesar de existir um discurso dominante sobre aquelas representações nas películas, não se verifica um discurso único. Assim, pensando o cinema dotado de sua característica representacional, temos uma Nova Hollywood preocupada com as zonas periféricas da vida cotidiana. Resumindo, as novidades trazidas pela Nova Hollywood resultaram em diferentes produções cinematográficas e principalmente, aproximaram público e cinema uma outra vez, através de novas temáticas, enredos, tecnologias e principalmente, do modo como o telespectador via e interpretava o mundo representado nas telas.

Tendo isto em mente, apresentamos a presente dissertação, intitulada *De Sara Waters a Josey Aimes: representações sobre a violência contra as mulheres em narrativas fílmicas (final do século XX – início do século XXI)*. A escolha desse título se deve, inicialmente, para nos situar na organização dos capítulos do trabalho, à medida que a personagem Sara Waters, interpretada pela atriz Julia Roberts, é a primeira personagem que nós analisamos e Josey

⁸⁴ TRANSFORMERS. Direção de Michael Bay. Roteiro por Roberto Orci, Alex Kurtzman, John Rogers. Produção por Steven Spielberg, Michael Bay, Brian Goldner e Mark Vahradian. Dist. Paramount Pictures. EUA, 2007. 144min., son., colorido.

⁸⁵ SHREK Terceiro (*Shrek The Third*). Direção de Chris Miller. Roteiro por Jeffrey Price, Peter S. Seaman, Chris Miller e Aron Warner. Produção por Aron Warner. Dist. Paramount Pictures. EUA, 2007. 93min., son., colorido.

⁸⁶ HOMEM Aranha 3 (*Spider Man 3*). Direção de Sam Raimi. Roteiro por Sam Raimi, Ivan Raimi e Alvin Sargent. Produção por Avi Arad, Laura Ziskin, Grant Curtis. Dist. Columbia Pictures e Sony Pictures Entertainment. EUA, 2007. 139min., son., colorido

⁸⁷ SCHATZ, 2009, op. cit., p. 21. A Big Six é formada pelas seis principais superpotências midiáticas: Disney, 20th Century Fox, Warner Bros., Universal, Paramount e Columbia Pictures. Esse conglomerado de Hollywood é responsável por toda indústria de entretenimento estadunidense, como também controla parques temáticos e resorts, vídeo games, jornais, rede de televisão aberta e paga, gravadoras, jornais televisivos e impressos. Os filmes propostos para o nosso trabalho são todos pertencentes a esse conglomerado da Nova Hollywood. *Os Acusados* foi produzido pela Paramount Pictures; *Dormindo com o Inimigo* pela Fox Films; *Nunca Mais* pela Columbia Pictures e *Terra Fria* pela Warner Bros.

Aimes, interpretada por Charlize Theron, é a última. Mas o título não significa somente uma questão de ordem na estrutura do trabalho e seu recorte temporal. Também nos referimos à própria importância do *star system* dentro do cinema de Hollywood, pois através de atrizes que estão com suas carreiras em ascensão, nos é apresentado diferentes formas de representação do feminino e da violência contra as mulheres. Essas intérpretes são exemplos de “padrão de beleza hollywoodiano”, e são conhecidas pela exploração de sua beleza nos filmes em que atuam. Lembramos que existe um estereótipo inicial que cerca as personagens Sara Waters e Josey Aimes como mulheres “recatadas e do lar” ou uma tentativa de enquadrá-las dentro daquele.

Assim, quando falamos “de Sara Water a Josey Aimes” estabelecemos uma ideia de percurso, por meio das diferentes formas de representação da feminilidade e da violência contra as mulheres encontradas em nossas fontes fílmicas, percurso esse organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, vamos abordar a relação entre cinema e história, bem como os elementos que o cinema utiliza para se aproximar do seu público. Falaremos, além disso, sobre o seu caráter representacional do cinema. Vamos explorar questões a respeito dos estudos acerca das representações femininas e dos estereótipos expostos pela Nova Hollywood. Ainda nesse capítulo, será feito um debate para apresentar os conceitos utilizados que irão nortear nossa pesquisa para analisar as fontes fílmicas sobre a violência contra as mulheres.

O segundo capítulo será responsável por apresentar uma discussão sobre os *Stalker Movies*, subgênero fílmico que teve seus primeiros destaques na década de 1970 e que na década seguinte conheceu grande sucesso nos Estados Unidos e posteriormente em outros países. Nesse estilo fílmico, os protagonistas são perseguidos ferreamente pelo vilão. Pertence a esse subgênero os longas-metragens por nós analisados: *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*. Iremos fazer uma análise sobre os cartazes, um dos elementos empregados na divulgação dos filmes. Por fim, realizaremos a análise das narrativas fílmicas em si.

No terceiro capítulo vamos trabalhar com os *Courtroom Movies*, películas que abordam histórias relacionadas ao sistema judiciário dos Estados Unidos: seus protagonistas são pessoas ligadas a esse meio, ou seja, advogados, juízes, réus, etc. Fazem parte desse subgênero os filmes *Os Acusados* e *Terra Fria*.

Assim como no capítulo anterior, vamos analisar o material utilizado para a divulgação dos longas, os seus cartazes. Para finalizar, vamos fazer a análise dos enredos fílmicos. Na sequência, encerramos o trabalho com nossas Considerações Finais, ressaltando o caráter representacional do cinema de Hollywood.

CAPÍTULO 1: O cinema como fonte da história: perspectivas e possibilidades nos estudos sobre a representação feminina

O modo como a violência contra as mulheres é representado nos filmes está presente no cinema já faz algumas décadas e pode ser observado em diferentes tipos de cenas, sejam elas específicas, que apresentam um conteúdo em que predomina uma violência verbal, física ou psicológica, ou como o tema central da narrativa fílmica. Muitos filmes, de diferentes países, com produções cinematográficas de grande destaque e outras nem tanto, abordam esse assunto. A temática está presente em diversos gêneros cinematográficos.

As produções buscam trazer, por exemplo, os motivos que levaram à atitude violenta, exploram a situação em que a protagonista vive e as saídas encontradas para acabar com o fato. Mas as produções também procuram proporcionar apenas um passatempo: não devemos esquecer que o filme é um produto da indústria do entretenimento, do cinema, e especificamente no estudo do qual nos ocupamos, o hollywoodiano.

As imagens nos rodeiam o tempo todo, fazem parte do nosso cotidiano no mundo contemporâneo, por meio do cinema, televisão, *outdoors*, *smartphones*. Segundo Larocca, “A nossa compreensão e percepção de mundo é intensamente perpassada por imagens, na qual o cinema surgiu como uma nova forma de subjetivação”⁸⁸. A frase, conhecida popularmente, “uma imagem vale por mil palavras” nunca fez tanto sentido ao ser utilizada em referência às produções cinematográficas, já que as mesmas têm um certo poder de transmitir sensações, sentimentos, mensagens com um único *frame fílmico*⁸⁹. Portanto, não podemos deixar de pensar que o cinema tem como função social difundir ideias, sonhos, desejos e modismos⁹⁰. É por isto que, para autores como Benjamin, o cinema arquiteta uma janela de fantasias e desejos que penetra no

⁸⁸ LAROCCA, G. *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes, Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)*. Curitiba, 2016. 212 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná. p. 27.

⁸⁹ O *frame* pode ser utilizado como uma única imagem captada pela lente da câmera ou também a integração de várias imagens para compor uma sequência fílmica.

⁹⁰ ROSSINI, op. cit., p.118.

inconsciente individual e coletivo⁹¹. Assim, o cinema molda características que influenciam de algum modo a sociedade que o consome.

Daí que, em nosso entender, seja de suma importância destacar o papel do cinema enquanto uma fonte histórica. Sendo ele resultante da ação um agente histórico, este concebe nas telas uma imagem do real, de uma realidade social; a imaginação e a imagem de vários contextos sociais estão ali inseridos. O longa-metragem apresenta anseios sociais, coloca questões do imaginário, seja ele um filme histórico, um documentário ou mesmo de ficção⁹². Neste sentido, pode-se dizer, como o faz Saliba, que o cinema é produto de uma construção e criação de significação pelo sujeito. Inicialmente pela seleção que é feita pela lente da câmera e posteriormente pela sua montagem, dos elementos que essa captação quer apresentar e depois como essas imagens selecionadas irão se articular para a composição do audiovisual⁹³. Sendo assim, no decorrer dos anos, com o avanço das técnicas cinematográficas, por meio de sua narrativa fílmica e dos elementos que a compõem – cenário, figurino, trilha sonora, atuação dos atores em cena –, o cinema foi aumentando o poder de transmitir um “efeito do real” ao espectador, que toma aquilo que vê como uma representação do real⁹⁴.

Essa "realidade" tem a ver com a forma como o filme é confeccionado e de que modo a sua temática pode, ou não, estar inserida no cotidiano do espectador; nestes termos, o filme dispõe do "[...] controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto"⁹⁵. A montagem do filme é feita por meio dos planos sequenciais, ou seja, as cenas são gravadas, selecionadas e editadas a fim de formar logicamente um discurso a respeito do tema abordado, fazendo sentido para o seu espectador. Os demais elementos técnicos e cênicos resultam num amplo processo de montagem, que ajuda a compor a significação da narrativa⁹⁶.

⁹¹ BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: __. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. São Paulo, Brasiliense, vol. 1, 1994.

⁹² MATOS, D. *Serial Killers: cinema e representação*. Marechal Cândido Rondon, 2012. 138f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual do Oeste do Paraná, p. 17.

⁹³ SALIBA, E. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Org.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993, p. 95.

⁹⁴ ROSSINI, op. cit., p.119.

⁹⁵ XAVIER, op. cit., p. 3.

⁹⁶ ROSSINI, op. cit., p. 120.

Portanto, o cinema tem uma habilidade de sua própria natureza, a de fazer substituir a verdade pela verossimilhança, aquilo que é semelhante à verdade⁹⁷. Isso ocorre devido ao fato das narrativas apresentarem elementos que partem do mundo real, sendo assim uma representação do mesmo, induzindo o telespectador a acreditar no que está sendo representado como algo real. Assim, para Rossini, “o que está apresentado é o próprio real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim aprendê-lo para apresentá-lo, intacto”⁹⁸. Essa apreensão da realidade se dá pela semelhança com o que foi representado: quer dizer, o cinema é uma “escrita” que “trabalha com a internalização do verossímil que, em última análise, [dá] sentido ao mundo”⁹⁹. Logo, pode-se afirmar que a impressão de realidade proporcionada pelo cinema é um dos elementos para o seu sucesso¹⁰⁰.

Na perspectiva de Almeida, o cinema é um sistema simbólico de produção e reprodução dos significados sobre o mundo. “O filme como um texto falado/escrito, é visto/lido. Como num texto/fala que à primeira letra/som sucedem-se outros, formando palavras que se sucedem em frases, parágrafos, períodos até lermos/ouvirmos, as cenas, as sequências, o filme completo”¹⁰¹. O texto/filme, para o autor, é também uma obra de arte, é uma criação de uma forma estética da própria realidade, do vivido, e não cabe interpretar a imagem da vida ou de uma determinada história como ela é ou aconteceu¹⁰². Assim, o cinema mostra “uma visão sobre acontecimentos, que provavelmente não teriam nada de belo, trágico, grandioso, horroroso, não fosse sua (trans)versão cinematográfica”¹⁰³.

Vale lembrar também que, por meio de novas técnicas, o cinema desenvolve essa sua característica de apresentar o mundo real e amplia ainda mais tal efeito devido à verossimilhança com o mundo concreto. Através das cores, dos sons, de movimentos reproduzidos e o modo como as cenas são

⁹⁷ Ibidem, p. 122.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibidem, p. 123.

¹⁰⁰ BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 15.

¹⁰¹ ALMEIDA, M. Cinema e televisão: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Org.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993, p.134.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Ibidem, p. 142.

feitas, a película passa com maior intensidade a própria sensação do real¹⁰⁴. Logo, o filme se torna uma manipulação, tanto de conteúdo, quanto de sentimento¹⁰⁵.

Em suma, ainda de forma surreal, criou-se o cinema que faz uma reprodução da realidade. Segundo Nóvoa, essa relação do cinema como reprodução de uma realidade se torna uma fonte de conhecimento a respeito da vida, importante para conhecer os diversos aspectos do processo histórico do século passado – e, acrescentamos, também do atual. O filme, seja ele de ficção ou documentário, é um documento da história, e de grande relevância¹⁰⁶. Tal perspectiva é sintetizada por Kornis, que destaca os seguintes questionamentos: “O que a imagem reflete? Ela é expressão da realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem?”¹⁰⁷.

Essa proximidade do cinema com o telespectador se deu por meio de sua temática, interpretação dos atores, a trilha sonora como plano de fundo para a narrativa, isto é, mediante os fatores que mexem com as emoções, sentimentos e a curiosidade do telespectador. Diversos meios midiáticos podem criar e manipular as evidências, mas especificamente o cinema tem o poder do audiovisual para tal, inventando uma realidade, a qual pode ou não coincidir com o período histórico que pretende apresentar¹⁰⁸. Deste modo, é necessário analisar o cinema e compreendê-lo como um importante veículo midiático para a população¹⁰⁹.

Por isto consideramos entender que “o alcance da linguagem das imagens é muito mais amplo que as linguagens escrita e oral”¹¹⁰. Logo, a escolha de filmes como fonte para a nossa pesquisa não foi casual: eles se tornam uma importante fonte na veiculação de representações sobre a violência contra as mulheres, usufruindo de uma grande popularidade e imensa produção, sobre a temática em muitos países, incluindo o Brasil.

¹⁰⁴ ROSSINI, op., cit., p. 120.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ NÓVOA, J. Apologia da relação cinema-história. *Revista O Olho da História*, n. 1, Salvador, 1995, p. 1.

¹⁰⁷ KORNIS, M. K. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237, 1992.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 2.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ MEIRELLES, W. R. O cinema como fonte para o estudo da História. *História & Ensino*, Londrina, v. 3, p. 113-122, 1997.

O cinema enquanto forma de entretenimento não impõe aos seus espectadores que o assistam; no entanto, conquista o seu público, por meio do seu enredo, o qual faz sentido na realidade em que está sendo inserido¹¹¹. Os filmes não são compreendidos do mesmo modo por todos, já que as películas permitem a construção de sentidos variados, de acordo com o conhecimento cultural de cada espectador. Ao utilizar a representação do real, a película apresenta questões de um imaginário social, bem como o dissemina¹¹²; porém, ao espectador compete ressignificá-las.

Ao trabalhar o cinema como fonte, o historiador pode apresentar uma análise sobre a narrativa fílmica e também a respeito de sua produção, a qual, como já dito, é uma obra coletiva¹¹³.

A história é apresentada de maneiras diferentes em livros e filmes e, assim, segundo Rosenstone, os métodos para se fazer uma análise dessas fontes também são completamente distintos. O material audiovisual, por exemplo, é uma nova forma de expor o passado proporcionando contribuições para a compreensão do mesmo, e também expõe novas perspectivas para o presente. O cinema tem a sua característica própria de não seguir os padrões acadêmicos; se assim o fizesse, perderia a sua característica identitária, o seu meio de representar o passado¹¹⁴.

Vale salientar que é interessante analisar os aspectos da escrita fílmica, os personagens, os diálogos. A análise fílmica não deve ficar apenas restringida aos fatos, necessita levar em conta a linguagem fílmica e suas possibilidades e impossibilidades¹¹⁵. Exploraremos tais possibilidades, ao utilizar a categoria de gênero como uma ferramenta de apoio secundária para analisar nossas fontes fílmicas.

O cinema se tornou uma forma de adequação à sensibilidade contemporânea e, com o seu profundo efeito do real, é fundamental para a

¹¹¹ MATOS, op., cit., p.17.

¹¹² Idem.

¹¹³ Para autores como Rosenstone, as imagens possuem uma importância maior que o próprio texto, apesar de ambos produzirem convenções sobre o nosso entendimento do que ocorreu no passado, o conhecimento histórico. Seguindo esse pensamento, o próprio cinema “se remete a um aprendizado inconsciente que diverge com a aprendizagem institucionalizada dos livros”. MATOS, op. cit., p. 20. O autor não abandona a história escrita, mas apresenta as possibilidades de novas formas de entender a história.

¹¹⁴ ROSENSTONE, 2010 apud MATOS p. 20.

¹¹⁵ Ibidem, p. 21.

cultura histórica atual. Trata-se de um fator crucial na formação da nossa consciência histórica e, sendo assim, o cinema pode ser entendido como um modo de escrever a história¹¹⁶.

A diferença do cinema em relação à escrita é a característica do longa-metragem despertar emoções rápidas ao se utilizar do poder do audiovisual, de modo que os filmes proporcionam a imersão do espectador àquele mundo e, assim, o público não apenas observa o que está na tela, mas também vivencia-o¹¹⁷. Como aponta Larocca, “É precisamente o uso de uma linguagem visual e auditiva própria – imagem, interpretação, cor, edição, som, locação, design, figurinos – que o torna uma fonte tão poderosa e alternativa de conhecimento”¹¹⁸. O objetivo do trabalho é com o discurso fílmico, no entanto, tentamos em alguma medida, fazer a interpretação das imagens, como veremos nos capítulos seguintes. O audiovisual não tem como objetivo apresentar “verdades literais”, mas “verdades metafóricas”, proporcionando perspectivas e desafios em relação ao discurso histórico tradicional¹¹⁹.

Diante do exposto, pretende-se estabelecer qual seria o diálogo entre o discurso e a representação da violência contra as mulheres, ou seja, qual as possíveis formas de compreensão de tais representações a partir do discurso produzido por elas pois, como apontado anteriormente, a imagem cinematográfica não faz uma ilustração e nem a reprodução fiel da realidade, ela a reformula de acordo de uma própria linguagem, feita em um determinado contexto histórico¹²⁰.

Por isto é que concordamos com Morettin, ao lembrar que o cinema de forma alguma pode conter apenas uma via de acesso ao real, pois o mesmo é meramente a construção de um sentido, ou seja, de uma representação¹²¹. É por isso que Almeida afirma que o método de análise fílmica é baseado na semiótica, uma vez que o mesmo entende o cinema como um conjunto de signos, como a fotografia, o som, a música instrumental, os diálogos, cantos, ruídos, entre outros. A despeito disso, o escopo do nosso trabalho é a análise da narrativa

¹¹⁶ ROSENSTORNE, 2010 apud LAROCCA, p. 38.

¹¹⁷ Ibidem, p. 33.

¹¹⁸ LAROCCA, op. cit., p. 36.

¹¹⁹ Ibidem, p. 36-37.

¹²⁰ KORNIS, op. cit., p. 34.

¹²¹ MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, Curitiba, n. 38, p.11-42, 2003.

fílmica. A análise proposta por Almeida baseia-se na forma de interpretação da estética da linguagem da narrativa cinematográfica. O autor, ao lidar com o filme *Festa de Babette*, apresenta uma análise sobre uma cena a qual uma cozinheira chega a uma aldeia em dia de temporal. Para ele, o significado da chuva é “presságio da luta que irá transcender entre o Deus-religião e o Deus-arte”¹²².

Apesar de Ferro e Almeida trabalharem com perspectivas de análise fílmica distintas, a contribuição de cada autor deve ser ressaltada para o nosso trabalho. Por um lado, perceber que os discursos contidos no filme podem não somente passar despercebidos pelos seus realizadores, de maneira que a narrativa ficcional pode ou não transmitir uma determinada mensagem, deliberada, para o telespectador; por outro, o modo como essas mensagens, símbolos e signos serão apresentadas para o público que consome a película são objeto de ressignificação por parte desse mesmo público.

Enfim, o cinema tem um papel fundamental na representação do passado percebido pela sociedade, “sendo que a sua efetiva dimensão como fonte histórica se encontra no discurso que constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas, medos e tensões”¹²³.

Devemos considerar que o audiovisual apresenta elementos que formam a sua relação com o mundo, interpretando e transformando o que é exibido na tela a partir de seus temores, aspirações, memórias e vivências¹²⁴. Neste caso, cabe ao historiador estudar os filmes, desvendar e entender os projetos ideológicos com os quais a película se relaciona e, ainda, observar a sua individualidade dentro do determinado contexto¹²⁵. Por isto, é relevante que o historiador, ao fazer a pesquisa sobre o cinema como fonte para a história, não dispõe de um método de análise pronto e dado para seguir no seu trabalho, mas precisa ir além de uma pura descrição da narrativa fílmica¹²⁶.

Na perspectiva apresentada anteriormente, o cinema trabalha na construção de significados sociais, históricos e culturais, detendo assim um papel importante na edificação de discursos e subjetividades, como também elabora mecanismos nas relações sociais de gênero, etnia e classe, sendo as

¹²² ALMEIDA, op. cit., p. 140.

¹²³ MATOS, op. cit., p. 39-40.

¹²⁴ BERNARDET, op. cit., p. 80.

¹²⁵ MORETTIN, op. cit., p. 63.

¹²⁶ ROSSINI, op. cit., p. 120.

lutas simbólicas representadas num terreno de uma intensa luta política¹²⁷. Deste modo, pode-se indagar sobre o espaço das relações de gênero na produção midiática contemporânea. Segundo Pelúcio, “A mídia, em todos seus desdobramentos, tem se mostrado um poderoso campo de produção de conhecimento, assim como de manutenção e reprodução das convenções sociais sobre masculinidades e feminilidades”¹²⁸.

As representações fílmicas, produzidas pela indústria cinematográfica hollywoodiana, transformaram as películas em uma arte para as massas. Neste sentido, os longas-metragens são significativos meios de representação dos papéis de gênero e objetivam visibilizar valores, crenças e ideologias que determinam atribuições distintas para os papéis sociais que caracterizam os lugares e posições de homens e mulheres¹²⁹. Não raro, os discursos fílmicos buscam situar as mulheres em um determinado “lugar de origem” (o lar, a família, o âmbito doméstico), ao mesmo tempo em que pode desqualificar essa posição social, trazendo à tona também a “nova mulher” e os novos comportamentos de gênero¹³⁰. Cabe, porém, questionar em que medida narrativas fílmicas de fins do século XX/início do século XXI – como as que norteiam o presente trabalho – corroboram ou matizam essas formas tradicionais de representação, estereotipadas, que vinculam essencialmente a mulher ao ambiente doméstico, tendo em mente o fato de que o cinema acaba por assumir o papel de exibir e legitimar condutas sociais.

Os estereótipos são as representações universalizadas feitas por um grupo de pessoas ou classe. A autora Elizabeth Ann Kaplan já questionava essa visão do cinema. Em especial, ela tece uma crítica à indústria cinematográfica hollywoodiana e aponta que “os mitos patriarcais¹³¹ funcionam para situar a mulher como silenciosa, ausente e marginal”.

¹²⁷ ADELMAN, 2011 apud LAROCCA, p. 62.

¹²⁸ PELÚCIO, 2012 apud LAROCCA, p. 62.

¹²⁹ VASCO, E. *Leituras Sociais em The Women, de George Cukor*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015, p. 2.

¹³⁰ MAGALHÃES, L. *Representações de gênero no cinema: Wanda e Alice não mora mais aqui*. EUA, 1970-1974. p. 3439. 18º REDOR, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife - PE, 2014.

¹³¹ De acordo com o conceito de patriarcado, o homem é o protagonista no sistema social no qual a figura masculina é a peça fundamental na organização da sociedade, pois que, sendo o macho, exerceria autoridade sobre os filhos e mulheres. Segundo Helena Saffioti, o patriarcado

O específico cinematográfico, ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento fotográfico, o movimento da câmera etc., ou seja, aquilo que se convencionou chamar linguagem cinematográfica, é elaborado durante a realização de um filme, com a finalidade de construir significados. A construção da imagem – cenários, figurinos, maquiagem etc. – a composição da imagem na tela, o movimento dentro do quadro dos atores, gera significados relativos à espacialidade do enredo. [...] Nesse caso, a mulher é mais uma das estruturas que regem o argumento em um grupo de outras estruturas narrativas. Nessa perspectiva, o que se percebe é que a estrutura-mulher, dentro da trama, está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino¹³².

As questões levantadas por Kaplan, nos fazem refletir sobre a construção dos estereótipos, os quais rondam, inicialmente, as protagonistas das nossas fontes fílmicas. É possível perceber o que a autora nos diz, ainda que não seja de uma forma homogênea tal perspectiva.

Primeiro em relação à representação feminina e à posição das mulheres no cinema hollywoodiano, situação em que, conforme a autora, as mulheres são “ausentes, marginais e silenciosas”. Por exemplo, tal reflexão não cabe nas películas escolhidas para a nossa análise, que até mesmo permitem que se coloque em xeque tal ideia. Como veremos nos próximos capítulos, a personagem Laura Burney/Sara Waters (interpretada pela Julia Roberts) em *Dormindo com o Inimigo* cria um plano complexo de fuga e simulação de sua morte para escapar de seu companheiro. Na mesma perspectiva, a personagem Slim de Jennifer Lopez, na película *Nunca Mais*, após uma cansada trajetória para escapar de seu marido, constrói mecanismos de defesa em sua nova casa, bem como traça um novo plano para uma eventual fuga e aprende artes marciais para confrontar seu marido. Nos longas-metragens *Os Acusados* e *Terra Fria*, as personagens Sarah Tobias e Josey Aimes interpretadas por Jodie Foster e Charlize Theron respectivamente, levam adiante para a justiça os casos de estupro dos quais foram vítimas. Deste modo, percebemos como as protagonistas são “presentes, centrais e possuem voz” nas tramas em que estão inseridas.

é “o regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens”. SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 44.

¹³² GUBERNIKOFF, G. *A imagem: representação da mulher no cinema*. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. p. 68 e 73, 2009.

O segundo ponto vai de encontro com o que a autora coloca sobre a ligação do elemento feminino com o masculino. A representação binária do masculino e feminino não é, pois, um fenômeno atual: o cinema, especificamente o realizado por Hollywood, veiculou essa relação entre o masculino e feminino por meio de releituras de obras literárias: temos, por exemplo, as películas dos contos de fada, especificamente as produzidas pelos estúdios Disney, as quais apresentam princesas que necessitam serem salvas pelo príncipe encantado.

Nesse sentido, o papel das mulheres exibido pela Nova Hollywood pós-1975, na maioria das ocasiões, acaba por representar uma imagem muitas vezes estereotipada, como também pode ofuscar ou não a possibilidade de atuação de empoderamento e posição política. Esses discursos trazidos pelo cinema “resulta[m] em uma pluralidade de significados que circulam no contexto social que são incorporados pela construção social dos sujeitos”¹³³. Dentro dessa ótica, Mulvey defende a ideia de que o cinema faz um jogo com os estereótipos de gênero, já que as suas representações cinematográficas também criam lugares para o masculino como o líder, o corajoso, o indivíduo racional, forte e inteligente¹³⁴. Para Mulvey, o feminino e o masculino estão com seus papéis marcados e fixados¹³⁵.

Em suma, pode-se afirmar, por um lado, que é possível perceber a figura masculina como salvacionista em alguns momentos de nossas películas, seja como um novo companheiro, ex-companheiro, amigo ou estranho. Porém, por outro lado as narrativas fílmicas selecionadas para nossa análise permitem questionar tal perspectiva, já que são as próprias mulheres a partir de suas atitudes que quebram o ciclo da violência. Daí que, ao contrário do que defendia Mulvey, nos deparemos com uma diversidade de representações acerca das mulheres, apresentadas como inteligentes, fortes, corajosas e racionais: exemplo disso se nota na maneira como as personagens de Julia Roberts e Jennifer Lopez são grandes estrategistas ao criar seus planos de fuga e estruturar suas novas vidas. O mesmo se aplica as personagens de Jodie Foster e Charlize Theron, antes, mas principalmente após darem seguimento em seus

¹³³ VASCO, op. cit., p. 3.

¹³⁴ Mas isso não é uma regra para todos os filmes: como exemplo, podemos citar *Thelma e Louise*, do diretor Ridley Scott, lançado em 1991.

¹³⁵ MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrasil, 1983.

processos judiciais. Logo, esses papéis muitas vezes sofrem mudanças e não são caracterizados por meio desse padrão apontado por autoras como Mulvey.

Mahmood, que investiga os estudos do comportamento feminino como passivo, reformula tal ideia, a partir de um novo entendimento: a de agência e resistência. A ideia de agência está diretamente vinculada com a de resistência. Conforme a autora, devemos pensar que a “capacidade de agência pode ser encontrada não só em actos [sic] de resistência às normas como também nas múltiplas formas em que essas normas são incorporadas”¹³⁶. Por isso, retornamos as inovações trazidas pela Nova Hollywood, o modelo de criar suas representações fílmicas a partir de um olhar “mais liberal”, como dito por Mascarello. Os personagens não possuem suas características fixadas, são novos personagens, os quais envolvem uma complexidade em sua construção, sem se limitar ao estereótipo de “mocinhos” e “vilões”.

Cabe registrar que propostas como a de Mulvey remontam às teorias femininas voltadas ao cinema que, ainda nas décadas de 1960-1970, evidenciavam como a posição das mulheres nas narrativas fílmicas de Hollywood sempre teria sido a do outro, em nenhum momento como a do sujeito da narrativa, sendo elas perpetuamente tratadas como simples objetos do *voyeurismo* masculino¹³⁷. Daí que, segundo Lauretis, o cinema hollywoodiano (para não dizer o aparato midiático em suas diferentes formas) veiculasse uma figura idealizada da mulher, construída sobre os estereótipos acima destacados¹³⁸. Deste modo, esses estereótipos forçados em relação às mulheres seriam tomados como um meio de opressão, uma vez que colocam-nas como objeto, anulando-as como sujeitos¹³⁹.

A teoria feminista do cinema, ao questionar tal panorama, teria por intuito, entre outros:

[...] fornecer provas adicionais à idéia (sic) de que o cinema, sobre o disfarce de uma “máquina” que meramente obedece a leis científicas, realmente tem efeitos ideológicos devido à forma real em que é concebido. Estes efeitos gravitam ao redor de dois fenômenos: o ocultamento do trabalho que converte a realidade

¹³⁶ MAHMOOD, S. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico egípcio. *Etnográfica*, vol. X (I), 2006, p. 131 e 150.

¹³⁷ GUBERNIKOFF, op. cit., p. 65.

¹³⁸ LAURETIS, 1978 apud GUBERNIKOFF, p. 66.

¹³⁹ GUBERNIKOFF, op. cit., p. 65.

dentro da representação cinematográfica e a construção de um sujeito transcendental que serve como um apoio à audiência¹⁴⁰.

Os comportamentos, padrões de vida e atitudes transmitidas por meio de tais imagens cinematográficas se apresentariam como modelo a ser seguido pelas mulheres. A teoria feminista do cinema busca apontar que esses estereótipos colocados para as mulheres são um meio de opressão perpetrado por parte do cinema estadunidense¹⁴¹. Assim sendo, diversos códigos cinematográficos específicos foram inseridos para a idealização da representação das mulheres. Vide, por exemplo, a fotografia: a câmara fica responsável por determinar os ângulos diferentes para a correção de altura das atrizes, o melhor perfil, a eliminação de rugas no rosto e de todos os elementos que possam romper com determinada estética de beleza. A iluminação é encarregada de posicionar luzes e sombras sobre a face de uma artista conforme as exigências de uma beleza padrão e julgada como ideal¹⁴².

As mulheres, inicialmente definidas como objetos a serem barganhados, se tornaram um público alvo da economia capitalista, numa vinculação entre cinema e consumo:

O cinema dominante envolve a espectadora feminina, que é orientada em seu desejo em direção a uma ordem social e a uma posição do significado dentro da imagem. Representada como o próprio local da sexualidade, objeto fetichizado, o cinema especifica a mulher nessa ordem a partir do qual se cria a identificação¹⁴³.

Logo, o cinema também cria uma identificação da mulher por meio de uma sedução direcionada para um determinado tipo de feminilidade. Quando cria imagens, o cinema arquiteta uma imaginação, desenvolvendo uma afetividade, posicionando e significando o espectador em relação a algum desejo¹⁴⁴. Aí então, o olhar masculino na produção cinematográfica pode reforçar o modo como as representações fílmicas apresentam a dominação e repressão das mulheres, através do poder controlador dos discursos e desejos inseridos nas películas. Desta forma, o audiovisual é tomado como uma importante ferramenta de expressão de uma cultura dominante voltada para os homens, na qual o olhar

¹⁴⁰ CASSETI, 1999 apud GUBERNIKOFF, p. 66.

¹⁴¹ Ibidem, p. 68.

¹⁴² GUBERNIKOFF, op. cit., p. 71.

¹⁴³ Ibidem, p. 72.

¹⁴⁴ Idem.

masculino¹⁴⁵, por meio da sua influência e poder econômico, sexual e político, deixa as mulheres marginalizadas, demonstrando a ameaça que a própria sexualidade feminina representa, tanto na sociedade como no discurso fílmico.

Estudiosas como Kaplan afirmam que, embora a representação feminina se modifique conforme a época da produção, acompanhando certos padrões de estilo e moda, a sua estrutura continua a mesma. A autora argumenta que a produção cinematográfica possui um olhar predominantemente masculino, o qual está fundamentado nos conceitos binários de ativo/masculino e passivo/feminino. Deste modo, as mulheres exibidas nas telas têm sua imagem produzida para criar um intenso impacto visual e possivelmente um impacto erótico. Destarte, o cinema propicia que sonhos, desejos, modos de vida e fantasias masculinas estejam voltados para mulheres com padrões sociais idealizados, de modo que elas sejam construídas em maior instância como objetos, e em posição de inferioridade, do que como sujeitos. Porém, como veremos no desenrolar do trabalho, ao contrário do que Kaplan coloca, a relação de passividade feminina não é absoluta: as várias representações das mulheres protagonistas dos filmes abordadas em nosso trabalho assumem posições ativas dentro das respectivas narrativas fílmicas (seja ao denunciar os casos de violência e buscar justiça como em *Terra Fria* e em *Os Acusados*, seja ao fugir ou confrontar seus ex-companheiros, como *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*)¹⁴⁶.

Contudo, buscamos, por meio da análise de nossas fontes fílmicas, apontar que o estereótipo da mulher-objeto não pode mais ser encarado como inequívoco; mesmo que ainda persista, também pode ser confrontado pelas personagens femininas, seja por meio do confronto físico e direto, seja pelo meio judicial, se levarmos em conta os quatro filmes por nós analisados. Nestes termos, concordamos com a proposta de Kaplan de que precisamos

¹⁴⁵ Mulvey esclarece que a psicanálise explica que o olhar cinematográfico pode ser pensado a partir do conceito freudiano de *escopofilia*. Tal noção está ligada ao prazer sexual adquirido em olhar e observar, modificando as outras pessoas em objetos. Dessa maneira, as mulheres representadas nas telas são como objeto erótico para os personagens que contracenam com elas e também são vistas como objeto pelo telespectador que assiste à representação fílmica, mostrando como o cinema está amparado por uma manipulação do prazer visual satisfatório, transmutando o erótico diante de uma linguagem masculina dominante. LAROCCA, op. cit., p. 64.

¹⁴⁶ KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 22.

desmistificar a imagética e signos que fazem parte das representações sobre as mulheres para, assim, compreendermos o funcionamento dos significados intrínsecos nas narrativas fílmicas. Kaplan nos chama a atenção em utilizar o método semiológico do cinema para entender como os filmes participam de um sistema de significados em que as mulheres atuam como signos. A semiologia, para pensar o cinema como fonte, tem como propósito elucidar o modo como ele dissemina a produção de seus significados por meio de suas representações. Conforme Vasco, para o feminismo é preciso explorar o cinema como uma atividade semiótica produtora de significados; logo, a preocupação feminista buscaria refletir sobre o cinema e esses significados produzidos por ele, procurando analisar e investigar os elementos que produzem e reafirmam um olhar masculino dominante¹⁴⁷.

É possível concordar com a visão de que o cinema, hollywoodiano ou não, pode apresentar o corpo feminino como a própria encarnação da sensualidade, apresentando-o como objeto erótico para um espectador supostamente masculino. Dentro desta ótica, os personagens masculinos, na maioria das vezes, transmitem ao espectador a sensação do poder e domínio, reforçando a “passividade feminina”. Para as mulheres, ocorre completamente o contrário: ou seja, as personagens femininas apresentadas, em muitos casos, são impotentes e vitimizadas¹⁴⁸; podem ser vinculadas, também, a um determinado “âmbito familiar tradicional”, que veicula a maternidade e a vida doméstica como naturais, como elementos completamente inevitáveis e desejáveis¹⁴⁹.

Neste sentido, nota-se ainda a forte presença de discursos em que as representações femininas são sexualizadas, não importando o contexto em que estão inseridas ou o enredo do qual fazem parte¹⁵⁰. Isto se relacionaria, como aponta Larocca, com o fato de que o espectador masculino não somente observa, mas em seu olhar está presente o poder de posse e ação que são refutados a um determinado olhar feminino que, em meio a esta relação binária masculino/feminino, é tido por inferiorizado¹⁵¹. Por outro lado, os personagens

¹⁴⁷ VASCO, op. cit., p. 3.

¹⁴⁸ KAPLAN, op. cit., p. 50.

¹⁴⁹ Contudo, na narrativa fílmica de nossas fontes, tal posição de impotência das mulheres é quebrada quando elas dão o primeiro passo para romper com o ciclo da violência em que estão inseridas, por meio da denúncia de seus parceiros, colegas de trabalho, estranhos e etc.

¹⁵⁰ KAPLAN, op. cit., p. 53.

¹⁵¹ LAROCCA, op. cit., p. 66.

masculinos estariam, na grande maioria das vezes, ligados ao papel de líder nato e ativo da trama, comandando as ações e fantasias da película, surgindo como o possuidor do poder, transmitindo e influenciando a identificação com o espectador¹⁵².

Portanto, o cinema produzido pela Nova Hollywood, por meio de suas representações fílmicas, apresenta o feminino de diferentes modos; no entanto, é recorrente a imagem intensamente sexualizada e com o ar de mistério em torno da mulher, tal como é o caso da *femme fatale*; ao mesmo tempo, é igualmente recorrente a exaltação de personagens femininas pelo seu papel de mãe, protetora idealizada; por fim, pode-se mencionar também sua desvalorização/subjugação, através da violência sexual¹⁵³. É necessário compreender que as representações feitas por Hollywood atuam de forma simbiótica e tornam o feminino como objeto de passividade. No entanto, vamos questionar ao decorrer do capítulo 2 e 3 que não é bem esse o padrão de ação feminina que caracteriza as protagonistas dos nossos longas-metragens; muito pelo contrário, as personagens centrais buscam soluções para os obstáculos encontrados em seus caminhos.

Daí que se possa, portanto, pensar as relações entre produção cinematográfica a partir de questões de gênero, na medida em que aquela se serve de aparato tecnológico que, entre outros, “ensina” acerca de condutas, comportamentos e desejos tidos por ideais em determinada época e lugar¹⁵⁴. Para Larocca, “A construção destas imagens [isto é, as imagens fílmicas] valoriza determinados comportamentos e estilos de vida, produzindo diferentes e conflitantes formas de conceber e viver o gênero e a sexualidade”¹⁵⁵.

É significativo apontar que as leis, as políticas, os símbolos e as instituições da sociedade são arquitetadas e influenciadas por representações e premissas do que significa ser o feminino e o masculino e impõem isso de forma naturalizada¹⁵⁶. Assim, é importante pensarmos a partir do conceito de gênero, já que o mesmo prioriza a diversidade de processos, em que são construídos e diferenciados os corpos e sujeitos femininos e masculinos. Para Lauretis, é

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem.

necessário pensar os mecanismos cinematográficos como uma tecnologia de gênero, isto é, uma tática estratégia de discurso por meio do qual o gênero é construído, representado¹⁵⁷.

Não é o objetivo do nosso trabalho tecer profundas considerações sobre a questão; no entanto, encontramos na categoria gênero um referencial secundário para fazer a análise histórica, aproximando-a do campo historiográfico e das relações no jogo do poder inserido nas práticas cotidianas. Os historiadores contemporâneos têm percebido a contribuição do feminismo ao indagar sobre a “lógica da identidade e as oposições binárias que construíram a interpretação masculina do mundo”¹⁵⁸.

É de relevância dizer que a utilização da categoria gênero é entendida de modo relacional, implicando a compreensão de distintas identidades de gênero. Os usos da categoria mulher, mulheres e gênero, assim como as demais categorias as quais utilizamos, estão inscritas no movimento da história social e cultural. Sendo assim, podem nos auxiliar no entendimento de práticas da violência representadas no cinema hollywoodiano.

No campo da história, uma das principais referências nos estudos acadêmicos para as discussões voltadas para as relações de gênero é Joan Scott. O seu texto clássico, originalmente publicado em 1989, “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”, nos proporciona uma compreensão a respeito da subordinação e opressão das mulheres na sociedade. É grande mérito da autora estadunidense conceituar o gênero como uma categoria não somente voltada para a história das mulheres. Essa perspectiva proporciona o olhar sobre a história das mulheres e de suas relações, mas também para a história dos homens e de suas relações, bem como as relações entre mulheres e homens, mulheres e mulheres, homens e homens; assim sendo, proporciona-se um importante modo de pensar e analisar as relações de hierarquias e desigualdades sociais. Neste sentido, o gênero é uma categoria de análise que vem para se contrapor ao determinismo biológico referente às diferenças sexuais na sociedade¹⁵⁹ e, deste modo, conferindo-lhes um caráter fundamentalmente

¹⁵⁷ LAURETIS, 1987 apud LARocca, p. 68.

¹⁵⁸ ZIMMERMANN, T. *Violência e gênero em notícias no oeste paranaense (1960 – 1990)*. 2010, 178p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010, p. 23.

¹⁵⁹ SCOTT, op. cit. 8.

social. “O gênero enfatizava igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminidade”¹⁶⁰.

Além disso, Joan Scott não nega as diferenças sexuais: para a autora existe o sexo e existe o gênero, o qual independe do sexo. Ela define gênero por meio das relações sociais construídas distintamente através das diferenças entre os sexos. Uma construção histórica social e não natural, portanto¹⁶¹. Para Scott, deve-se pensar o gênero em “uma dimensão decisiva da organização, da igualdade e desigualdade [...] as estruturas hierárquicas baseiam-se em compreensões generalizadas da relação pretensamente natural entre o masculino e o feminino”¹⁶². Entendemos que as relações de poder estabelecidas são hierarquizadas e assimétricas. Para o nosso trabalho, é fundamental utilizar como a autora apresenta sobre as relações de poder entre o masculino X feminino. Apesar de eventuais críticas que podem ser lançadas, a definição de Scott nos ajuda no sentido de que o gênero precisa ser entendido como uma categoria que procura entender as relações sociais entre os sexos, mas não como resultado de sua natureza biológica, e sim como essas relações foram construídas culturalmente e, sendo assim, aptas para serem historicizadas:

Gênero é a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais¹⁶³.

Logo, o gênero como categoria de análise¹⁶⁴ proporciona uma vantagem em transformar os paradigmas do que é dito como tradicional, não somente inserindo novos temas, mas também apresentando “um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente”¹⁶⁵. A perspectiva de gênero busca, assim, apresentar os discursos dos oprimidos, analisando o

¹⁶⁰ Ibidem, p.5.

¹⁶¹ Ibidem, p. 26.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ Ibidem, p. 88.

¹⁶⁴ A partir dos estudos de Joan Scott, segundo a autora Joana Maria Pedro, “falar de gênero significava deixar de focalizar a “mulher” ou as “mulheres”; tratava-se de relações entre homens e mulheres, mas também entre mulheres e entre homens. Nessas relações, o gênero se constituiria”. PEDRO, J. M. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Revista Topoi*, v. 12, n. 22, p. 273, jan.-jun. 2011.

¹⁶⁵ SCOTT, op. cit., p.6.

sentido e origem de tal opressão. Neste caso, a violência pode ser apontada como um essencial fator para que a opressão seja perpetrada.

Daí, portanto, que nos voltemos para outra categoria conceitual: a violência. No texto *Sobre a Violência*, originalmente publicado em 1969, a filósofa alemã Hannah Arendt teve por objetivo analisar a natureza e as causas da violência, bem como de sua permanência no cotidiano das pessoas do século XX. Na época, a sua pesquisa aparentava ser comum e poucos pensavam nas reflexões sobre o tema. Sobre isso, Arendt aponta que:

Ninguém que se tenha dedicado a pensar a história e a política pode permanecer alheio ao enorme papel que a violência desempenhou nos negócios humanos, e, à primeira vista, é surpreendente que a violência tenha sido raramente escolhida como objeto de consideração especial¹⁶⁶.

Partindo dos trabalhos de Hannah Arendt, diversos estudos¹⁶⁷, trabalham com diferentes análises sobre a violência de toda ordem. O conceito de violência foi sendo moldado a partir de distintas significações e perspectivas¹⁶⁸. Podemos pensá-lo em sua relação com o poder. Para Arendt, o poder necessita da aceitação de alguns e o seu desmembramento proporciona a violência. A violência aniquila o poder, e como Zimmermann aponta, ao contrário do que pensavam alguns marxistas-hegelianos, ela não cria o poder. A violência não restaura no processo dialético o poder, mas o paralisa e o destrói¹⁶⁹. Quer dizer, a violência para Arendt é entendida como instrumental, “posto que a violência – distintamente do poder [*power*], força [*force*] ou vigor [*strength*] – sempre necessita de implementos [...]”¹⁷⁰. Os termos poder, vigor, força, autoridade e violência são interpretados como sinônimos pois todos eles possuem uma compreensão comum, a de designar “quem está dominando quem”¹⁷¹. Ainda segundo Arendt:

¹⁶⁶ ARENDT, 1994 apud ZIMMERMANN, p. 26.

¹⁶⁷ Obras como: *As Origens do Totalitarismo*, *Eichmann em Jerusalem – Um relato sobre a banalidade do mal*, *A Condição do Mal*, *Homens em Tempos Sombrios*.

¹⁶⁸ “No Dicionário de Conceitos Históricos e no Dicionário das Ciências Históricas observa-se a historicidade do conceito e suas diferentes formas, bem como os avanços historiográficos. Para Arlete Farge, atualmente nos preocupamos também com “[...] formas de violência ordinária e cotidiana, constitutivas das relações sociais, violências do dia-a-dia, ao mesmo tempo toleradas e insuportáveis e, cuja complexidade torna a história interessante.” ZIMMERMANN, op. cit., p. 26.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁷⁰ ARENDT, 1994 apud ZIMMERMANN, p. 27.

¹⁷¹ *Idem*.

A própria substância da violência é regida pela categoria meio/objetivo cuja mais importante característica, se aplicada às atividades humanas, foi sempre a de que os fins correm o perigo de serem dominados pelos meios, que justificam e que são necessários para alcançá-los¹⁷².

Em resumo, para Arendt, os instrumentos da violência seriam mudos, não fariam uso da linguagem que especifica as relações de poder, baseadas na persuasão, influência ou legitimidade. Por sua vez, em sentido próximo ao de Arendt, Michel Foucault percebe que as relações de poder estão em movimento, são reversíveis e instáveis. “Se um dos dois estiver completamente à disposição do outro e se tornar sua coisa, um objeto sobre o qual ele possa exercer uma violência infinita e ilimitada, não haverá relações de poder”¹⁷³. Na relação entre violência e poder, Foucault inclui o possível uso da resistência:

Mesmo quando a relação de poder é completamente desequilibrada, quando verdadeiramente se pode dizer que um tem todo o poder sobre o outro, um poder só se pode exercer sobre o outro à medida que ainda reste a esse último a possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertem a situação - não haveria de forma alguma relações de poder¹⁷⁴.

Em suma, conforme nos aponta Arendt, o poder e a violência são opostos, pois onde um está em absoluto domínio o outro está ausente. A violência surge onde o poder está em risco, mas, deixada a seu próprio curso, ela conduz ao desaparecimento do poder¹⁷⁵. Isto nos auxilia a refletir sobre o ponto do qual nos ocupamos: as representações fílmicas acerca da violência contra as mulheres. Nesse caso, a noção de violência de gênero surge como importante, considerando-se que se trata de um fenômeno social que está presente em todo o mundo. Segundo as autoras Nery e Vasconcelos, a violência de gênero é um dos tipos de violência a qual é praticada contra a pessoa de identidade de gênero feminina somente por conta dessa condição, e manifesta as desigualdades socioculturais arquitetadas no decorrer da história. Assim, podemos concebê-la

¹⁷² ARENDT, H. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 4.

¹⁷³ FOUCAULT, 2004 apud ZIMMERMANN p. 27.

¹⁷⁴ FOUCAULT, 2004 apud ZIMMERMANN p. 28. Segundo Zimmermann “A definição de Weber em relação à violência e poder difere de Arendt e Foucault. Para Weber, poder significa toda a oportunidade, no interior de uma relação social, de impor sua própria vontade até mesmo contra resistências, independentemente do que tal oportunidade repouse”. ZIMMERMANN, op. cit., p. 28.

¹⁷⁵ ARENDT, op. cit., p.44.

como uma relação pautada na discriminação, na desigualdade, na subordinação e no abuso de poder¹⁷⁶.

Diante disso, definimos a violência de gênero como aquela que acontece com as pessoas em função do gênero ao qual estas pertencem¹⁷⁷. Nesta categoria, incluem-se outros tipos de violência cometidos por homens contra homens e mulheres, por mulheres contra homens e mulheres contra mulheres, não acontecendo somente entre os heterossexuais, mas também entre os intersexuais, transexuais, homossexuais e bissexuais¹⁷⁸. A despeito disso, poderíamos dizer que, na grande maioria das vezes, quem perpetra a violência e oprime é o gênero masculino¹⁷⁹; a violência de gênero envolve, logo, relações assimétricas de poder entre masculino e feminino.

Partimos, pois, da perspectiva de que são as mulheres as maiores agredidas da violência de gênero e, conforme aponta Strey, “tanto historicamente quanto sob qualquer outro paradigma que queiramos utilizar, o que não quer dizer que sejam apenas vítimas passivas e submetidas, mas que são o alvo preferido nas culturas patriarcais”¹⁸⁰. Deste modo, na grande maioria das vezes, a violência de gênero é entendida como um sinônimo de “violência contra as mulheres” e “violência doméstica”. No entanto, cada uma dessas violências possui seus próprios conceitos e suas próprias peculiaridades que as diferenciam umas das outras¹⁸¹, tal como se pode perceber nos filmes que analisaremos nos próximos capítulos.

Em suma, a violência contra as mulheres é um ato ou conduta baseada no gênero a qual ela pertence, que cause a morte, sofrimento físico, sexual e psicológico às mulheres, em esferas públicas ou privadas. Para Nery e Vasconcelos, “[...] conforme essa definição entende-se a violência contra a mulher como um fenômeno consubstancial ao gênero”¹⁸².

¹⁷⁶ NERY, I. S.; VASCONCELOS, T.B. *Políticas públicas de enfrentamento à violência de gênero*. P. 2. 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero – REDOR, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa - PB 2012.

¹⁷⁷ STREY, M. N; *Violência de gênero: uma questão complexa e interminável*. In: STREY, M. N; AZAMBUJA, M. P. R.; JAEGAR, F. P. (Org.). *Violência, gênero e políticas públicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 15.

¹⁷⁸ ZIMMERMANN, op. cit., p. 32.

¹⁷⁹ STREY, op. cit., p. 16.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² NERY e VASCONCELOS, op. cit., p. 3.

Retomando a questão de gênero, para Strey aceitamos um conjunto de violência subentendida na própria palavra gênero, pois a mesma aponta para a tentativa de imposição cultural sobre o que seja ser homem ou mulher e nas decorrentes relações de poder entre ambos¹⁸³. A autora ainda aponta que a violência de gênero pode ser superada no individual ou no coletivo; porém, o processo será sempre doloroso para as suas vítimas, “coisa que não acontece necessariamente com as questões de gênero que podem ser — e muitas vezes ou usualmente o são — egossintônicas”¹⁸⁴.

É importante ressaltar que a violência contra as mulheres geralmente não configura um caso isolado. É um ciclo que costuma ocorrer repetidamente, fazendo parte do cotidiano de muitas mulheres que a sofrem¹⁸⁵. Segundo os estudos feitos por Saunders¹⁸⁶, as mulheres matam mais em legítima defesa que os próprios homens. As mesmas sofreram agressões anteriores de uma forma ou de outra pelos seus companheiros e por meio da violência (morte) do parceiro encontram um modo de acabar com aquela situação¹⁸⁷, como podemos observar no próximo capítulo com as narrativas fílmicas dos filmes *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*. As fontes empíricas revelam que os principais motivos para os homens cometerem o assassinado de suas companheiras é o ciúme e a necessidade de controle durante ou após o fim da relação¹⁸⁸.

Em 1996, a Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher, popularmente conhecida como “Convenção de Belém do Pará”, enfatiza que a violência contra as mulheres abarca a violência física, sexual e psicológica. Sendo assim, caracteriza-se como a violência doméstica ocorrida no ambiente familiar ou na unidade doméstica e em qualquer relação interpessoal deste meio em que o agressor faça parte ou não da residência, manifestando-se por meio do estupro, abusos sexuais e maus tratos. Igualmente, a violência ocorrida no meio público (desde o ambiente de trabalho até o espaço público em si) seria aquela cometida por qualquer pessoa, incluindo a tortura, prostituição forçada, abuso sexual, estupro, tráfico de mulheres, entre

¹⁸³ STREY, op. cit., p. 15.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 16.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 17.

¹⁸⁶ SAUNDERS, D. G. Are physical assaults by wives and girlfriends a major social problem? *Violence Against Women*, v. 8, n. 12, p. 1424-1448, 2002.

¹⁸⁷ STREY, op. cit., p. 18.

¹⁸⁸ Idem.

outros. O estupro e abuso sexual são os temas principais das películas *Os Acusados* e *Terra Fria*, as fontes principais para a composição do nosso terceiro capítulo. Finalmente, pode-se citar a violência permitida ou aceita pelo Estado ou seus agentes, onde quer que ocorra¹⁸⁹. Lembrando que toda violência doméstica e violência institucional é uma violência de gênero.

Nessa perspectiva, Cavalcanti¹⁹⁰ decompõe e simplifica as diferentes formas de violência contra as mulheres, para que, deste modo, haja uma melhor compreensão sobre os tipos de categoria de violência contra as mulheres. Podemos listá-las: a violência física, a qual é marcada por atos de acometimento físico no corpo das mulheres, por meio de chutes, mordidas, socos, tapas, golpes, estrangulamentos, apunhaladas, mutilação genital, assassinato e tortura¹⁹¹. Esse tipo de violência pode ocorrer tanto no meio privado (lar) como em locais públicos (ruas, prédios comerciais, bares e afins).

Já a violência psicológica é marcada pela ação ou omissão destinada a degradar ou controlar as ações, comportamentos, crenças e decisões de uma outra pessoa por meio da ameaça direta ou indireta, intimidação, manipulação, humilhações, isolamento ou qualquer outra conduta que implique prejuízo à saúde psicológica, à autodeterminação ou ao desenvolvimento pessoal. A violência psicológica, assim como a violência física, ocorre nos espaços privados e públicos.

A violência sexual é identificada como qualquer atividade sexual não consentida; aqui também incluímos o assédio sexual. Ocorre no interior dos lares das mulheres, mas principalmente nos espaços públicos e também em contextos de conflitos armados e por meio do tráfico internacional de mulheres e crianças para o mercado sexual e pornográfico.

A violência moral é baseada no assédio moral, no qual o patrão ou chefe agride tanto de forma física como psicológica suas funcionárias, por meio de gestos, “brincadeiras”, calúnia, injúria e difamação contra as mulheres. Há ainda a violência patrimonial, marcada por práticas que atentam contra o patrimônio das mulheres. Este tipo de violência é bem comum nos casos de violência

¹⁸⁹ PEREIRA, M. N. C; PEREIRA, M. Z. C. A violência doméstica contra a mulher. *Espaço do Currículo*, n. 1, p. 29, 2011.

¹⁹⁰ CAVALCANTI, S. F. *Violência doméstica: análise da Lei Maria da Penha, Lei nº 11.340/06*. Salvador: JusPODIVM, 2006.

¹⁹¹ Idem.

doméstica. Por fim, há ainda a violência institucional, praticada por instituições prestadoras de serviços públicos, como por exemplo, os postos de saúde, escolas, delegacias, hospitais e no meio carcerário.

É importante apontar que a violência contra as mulheres necessita ser enfrentada como um problema complexo que fere a humanidade, trazendo sérias consequências para as mulheres em sua saúde física e mental, afetando o desenvolvimento de milhares de agredidas, mas também de seus filhos e familiares. É nesse sentido que a pesquisa busca analisar algumas representações cinematográficas hollywoodianas e entender como elas apresentam as mulheres que sofrem de alguma modo a violência, tanto no espaço doméstico quanto no público.

Para Cavalcanti, existe um mito da família perfeita, a qual faz os sujeitos pensarem-na como lugar de paz, harmonia e respeito. No entanto, esta ideia está relacionada a outros mitos como, por exemplo, o de que a violência doméstica está somente inserida em famílias desestruturadas, de baixa renda, das classes baixas. Mas vejamos que as protagonistas de filmes como *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*, respectivamente as personagens Laura Waters e Slim, pertencem às classes economicamente superiores. Segundo Pereira e Pereira:

Tal idealização é, em parte, responsável pela negligência com a gravidade da violência doméstica, considerando-a, muitas vezes, como um componente necessário à educação dos filhos, ao relacionamento conjugal e a certas interações familiares¹⁹².

Assim, Cavalcanti lembra que a violência doméstica está baseada nas relação interpessoais de desigualdade e poder entre homens e mulheres que são ligados por laços de sangue, parentais e de amizade. O agressor utiliza de sua posição privilegiada em seu casamento, namoro, amizade, convívio, que possui ou já possuiu com a agredida, e também da relação de hierarquia e poder que detenha sobre a agredida para cometer a violência¹⁹³.

A violência doméstica contra as mulheres atinge a dignidade, a segurança física e psíquica, além dos grandes prejuízos que causa à prática da igualdade

¹⁹² PEREIRA; PEREIRA, op. cit.

¹⁹³ Idem.

entre os gêneros¹⁹⁴. Vejamos, em seguida, diferentes possibilidades com que o cinema lida com a questão.

¹⁹⁴ Idem.

CAPÍTULO 2: “Parece que você é uma das que tem sorte”: Uma análise de Stalker Movies da década de 1990 e 2000

No capítulo anterior, apresentamos discussões que permearam nossa pesquisa sobre a relação do cinema e a história, bem como as perspectivas e possibilidades nos estudos das representações femininas feitas pelo cinema da Nova Hollywood. O segundo capítulo tem como objetivo analisar as produções cinematográficas hollywoodianas e os discursos produzidos por essas películas. Nesse capítulo, vamos trabalhar com os *Stalker Movies*, longas-metragens que abordam a questão de ex-companheiros que perseguem mulheres, sendo que os filmes utilizados para o nosso estudo serão *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*.

2.1 “Run, Baby, Run”: Os *Stalker Movies*

Em meio à produção hollywoodiana, os *stalker movies* podem ser entendidos como um subgênero que apresenta alguns elementos que o caracterizam. O termo *stalking* inicialmente referia-se ao ato de perseguir a caça, movimentar-se sorrateiramente até a sua presa sem ser descoberto¹⁹⁵. A forma verbal no infinitivo *to stalk* significa, em língua inglesa, “perseguir”, “espionar”, “vigiar”. O conceito de *stalking* sofreu leves mudanças em seu significado e hoje é marcado por atos de determinada pessoa que invade a intimidade de outra, perseguindo, obrigando, forçando a sua presença diante da pessoa agredida, influenciando completamente no seu emocional e, de certa forma, restringindo a liberdade da mesma. Os motivos que levam à prática de perseguir indivíduos são diversos e envolvem inveja, amor, vingança, término de relacionamento e afins, mediante um ato que amedronta de forma física e psicológica a pessoa agredida.¹⁹⁶ A autora Patricia G. Tjaden contextualiza o termo “*stalking*” como a

¹⁹⁵ GRANGEIA, H; CONDE, R; MATOS, M. Stalking: desenvolvimentos de uma “nova” forma de violência interpessoal. In: SANTOS, L. et al (Org.). *Promoção da Saúde: da investigação à prática*. Lisboa: SPPS, p. 91.

¹⁹⁶ Idem.

busca e a perseguição da vítima ou presa de maneira furtiva com o propósito de matá-la¹⁹⁷.

O surgimento deste subgênero pode ser encontrado na década de 1970, associado a filmes de horror (também conhecidos como *Slasher Movies*), tendo o seu grande auge nos anos 1980 em meio à produção cinematográfica dos Estados Unidos. A narrativa desses filmes apresenta em seu enredo um psicopata, geralmente anônimo, o qual persegue ferrenhamente as suas vítimas, tanto masculinas como femininas, posteriormente matando-as. Geralmente, o vilão é morto por um sobrevivente¹⁹⁸. Podemos citar diferentes franquias nesse estilo; porém, as que mais se destacam são *Sexta-feira 13*¹⁹⁹, *Halloween*²⁰⁰ e o *Massacre da Serra Elétrica*²⁰¹, com os seus respectivos *stalkers*, os personagens Jason Voorhees, Michael Myers e *Leatherface* e sua família.

Entretanto, diferentemente desses, nos quais os *stalkers* são geralmente pessoas estranhas, abordaremos filmes (*Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*) em que o *stalker* é o companheiro das mulheres perseguidas. Se trata de uma variação dentro da estética relacionado ao subgênero. Vale destacar também que foi justamente na terra do cinema que a ocorrência de caso particular de *stalking* ganhou grande repercussão nos EUA. Na Califórnia, no ano de 1989, uma jovem atriz e modelo, chamada Rebecca Schaeffer, foi assassinada por um fã obsessivo que a perseguia desde 1986. Esse caso, juntamente com tantos outros denunciados às autoridades estadunidenses, fez com que, no início da década de 1990, o estado da Califórnia criasse a primeira lei *antistalking* do país. Posteriormente, todos os cinquenta estados que fazem parte dos EUA criaram e

¹⁹⁷ TJADEN, 2009 apud REIDINGER, B. J. *Cute or Crazy? A qualitative analysis of gendered stalking portrayals in film. OHIO, EUA. 2013. 74f.* Tese como nota parcial para Mestrado em Artes. Kent State University, Kent, p. 4.

¹⁹⁸ LAROCCA, op. cit., p. 15

¹⁹⁹ SEXTA-feira 13 (*Friday the 13th*). Direção de Sean S. Cunningham. Roteiro por Victor Miller. Produção por Sean S. Cunningham. Dist. Paramount Pictures e Warner Bros. EUA, 1980. 95min., son., colorido.

²⁰⁰ HALLOWEEN – A Noite do Terror (*Halloween*). Direção de John Carpenter. Roteiro por John Carpenter e Debra Hill. Produção por Debra Hill, John Carpenter, Kool Lusny, Irwin Yablans e Moustapha Akkad. Dist. Compass International Pictures. EUA, 1978. 91min., son., colorido.

²⁰¹ O MASSACRE da Serra Elétrica (*The Texas Chain Saw Massacre*). Direção de Tobe Hooper. Roteiro por Kim Henkel e Tobe Hooper. Produção por Kim Henkel, Tobe Hooper, Jay Parsley e Richard Saenz. Dist. Bryanston Pictures. EUA, 1974. 84min., son., colorido.

aprovaram leis de enfrentamento aos *stalkers*²⁰². E, apesar do *stalking* acontecer com homens e mulheres, as principais agredidas desse crime são as mulheres²⁰³.

Ainda segundo os estudos de Reidinger, os *Stalker Movies* produzidos após a legislação *antistalking* nos EUA tiveram um grande aumento em suas bilheterias em relação as películas produzidas sobre o tema antes da legislação²⁰⁴. Os filmes que representam essa temática veiculam mensagens sobre o comportamento *stalking* e o modo como as pessoas agredidas e não agredidas podem reagir a esse ato. Assim, por meio de uma análise dos filmes *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*, buscamos perceber os discursos que fazem parte dessas narrativas cinematográficas.

Antes de entrarmos na narrativa fílmica, vamos fazer uma breve análise do conteúdo iconográfico utilizado por Hollywood na divulgação de filmes. Nos baseamos na autora Mauad, para quem “os textos visuais, inclusive a fotografia, são resultado de um jogo de expressão e conteúdo que envolvem necessariamente três componentes: o autor, o texto propriamente dito e um leitor”²⁰⁵. Diante disso, julgamos que os cartazes são importantes ferramentas utilizadas por Hollywood para a publicidade dos seus filmes: por exemplo, é por meio da imagem apresentada no cartaz que o telespectador pode criar

²⁰² REIDINGER, op. cit., p.2. Por sua vez, no Brasil, o *stalking* não é um crime específico, apenas uma contravenção penal, nos termos do artigo 65, da Lei de Contravenções Penais, Decreto-lei nº 3.688/41, ex vi: Art. 65. No entanto, a Comissão de Reforma do Código Penal esclarece que o fato de perseguir alguém, ameaçar a sua integridade física e psicológica, adentrando sem permissão a privacidade alheia, terá como pena prevista a reclusão de dois a seis anos, caracterizando o crime de Perseguição Obsessiva ou Insidiosa. DELITTI, L. *O que se entende por stalking e como é abordado pela lei?*. Disponível em: <<http://fg.jusbrasil.com.br/noticias/2191085/o-que-se-entende-por-stalking-e-como-e-abordado-pela-lei-luana-souza-delitti>>. Acesso em 15 set. 2016. Já a Lei Maria da Penha, apesar de não assegurar as medidas relacionadas aos inúmeros casos de *stalking*, é uma importante ferramenta de combate à essa e outras formas de violência contra as mulheres. Tal lei, em seu art. 5º, diz o seguinte: “Para os efeitos desta Lei, configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial: III - em qualquer relação íntima de afeto, na qual o agressor conviva ou tenha convivido com a ofendida, independentemente de coabitação”. PLANALTO. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm>. Acesso em 15 set.2016.

²⁰³ No trabalho desenvolvido por Reidinger, ele fala da Pesquisa Nacional de Violência Contra a Mulher (NVAW) na qual aponta que as vítimas de *stalkers* nos EUA são "78% são do sexo feminino e 22% são do sexo masculino.

²⁰⁴ REIDINGER, op. cit., p. 25.

²⁰⁵ MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 08, 1996.

aproximações, ter interesse e curiosidade em assistir ao filme. Os cartazes são expostos em cinemas e posteriormente vão para o lançamento doméstico (antigamente nas capas de fitas VHS, e hoje por meio do DVD e do Blu-Ray).

Assim, os cartazes tem como função informar sobre o filme, por meio de imagens, textos, frases, esses elementos são responsáveis em transmitir previamente a narrativa fílmica. Uma única imagem permite apresentar ao telespectador sobre os aspectos do filme, como o gênero fílmico (terror, drama, suspense) ao qual ele se vincula, antecipar um pouco do enredo; enfim, elementos que vão também para além da informação, despertando o interesse do público em consumir o audiovisual.

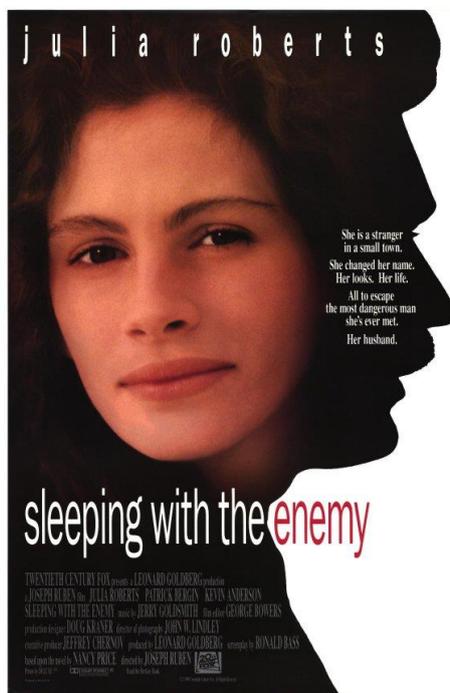
De acordo com o ilustrador e designer gráfico estadunidense Alex Griendling, responsável pela elaboração de cartazes para filmes do cinema hollywoodiano, a criação de um cartaz para um filme começa a ser realizada a partir de seis meses a um ano antes do lançamento da película. As agências de publicidade recebem o *script* do longa-metragem ou imagens dele, para ter ideias para a confecção. Sendo assim, demonstrando como o material exibido nos pôsteres servem para antecipar a narrativa fílmica para o público. Ainda segundo Griendling, os diretores, produtores e atores estabelecem por meio dos seus contratos o tamanho e o local onde seus nomes irão ficar no cartaz²⁰⁶. Os cartazes possuem em sua parte inferior a descrição da ficha técnica, a qual é chamada de bloco de faturamento (*billing block*)²⁰⁷. Esses elementos apontados estão presentes nos cartazes analisados do capítulo 2 e 3.

²⁰⁶ MICHELAN, F. *Como os cartazes de filmes são criados?*. Disponível em: <<http://diretoresdearte.com.br/2015/09/10/como-os-cartazes-de-filmes-sao-criados/>>. Acesso em 20 maio 2017.

²⁰⁷ Segundo Griedling “A altura de cada letra é dependente da altura média das letras do título do filme. Designers que trabalham na indústria há algum tempo (10+ anos) afirmam que, quando começaram, blocos de faturamento eram apenas 15% do tamanho do título do filme. Hoje em dia a altura do bloco de faturamento está entre 25-35% do título do filme. Título grande? Bloco de faturamento grande. Título Pequeno? Bloco de faturamento pequeno”. Idem.

2.2 Um olhar sobre o cartaz do filme *Dormindo com o Inimigo* (*Sleeping with the Enemy*, 1991)

FIGURA 1 – Cartaz do filme *Dormindo com o Inimigo*²⁰⁸



No caso de *Dormindo com o Inimigo*, temos um cartaz em que somos apresentados à protagonista Laura Burney/Sara Waters (Julia Roberts). Lembramos que a atriz na época estava com a sua carreira em ascensão e o seu rosto era conhecido. A sua imagem está inserida dentro de uma outra figura – a qual é maior e a envolve. Trata-se de uma silhueta masculina, que está caracterizada pela cor preta, que podemos associar à escuridão, à infelicidade, ao aprisionamento da mulher pelo homem²⁰⁹. Segundo Dondis, “o acréscimo de

²⁰⁸ FONTE: disponível em <http://imagehost.vendio.com/bin/imageserver.x/00000000/moviepostersstore/sleepingwiththeenemyADVSM_264993.jpg>. Acesso em: 03 ago. 2016.

²⁰⁹ “A interpretação das cores e da iluminação, assim como a das formas, é antropológica. Como qualquer percepção, sua percepção é cultural, mas talvez nos pareça mais “natural” que qualquer outra. No entanto, é essa mesma “naturalidade” que pode nos ajudar, afinal, a interpretá-las. De fato, a cor e a iluminação, têm um efeito psicofisiológico sobre o espectador porque, “percebidas oticamente e vividas psicicamente”, colocam o espectador em um estado que se “assemelha” ao de sua experiência primordial e fundadora das cores e da luz”. JOLY, 1996 apud AITA, L. *Estratégias de promoção do cinema através dos cartazes: análise dos aspectos formais das peças dos gêneros aventura, comédia e drama*. Porto Alegre, 2011. 105f. Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 45.

um fundo tonal reforça a aparência e a realidade através da sensação de luz refletida e sombras projetadas”²¹⁰.

Há uma frase em destaque, onde se lê: “*She is a stranger in small town. She changed her name. Her looks. Her life. All to escape the most dangerous man she’s ever met. Her husband*”²¹¹. Uma leitura possível indica que a figura masculina que a envolve no cartaz do filme é o seu próprio marido: ou seja, o vilão é indiretamente introduzido aos telespectadores. A frase do cartaz anuncia uma breve trajetória da protagonista para fugir do seu companheiro, apresentando-o como ser um perigo para a sua vida. A mulher está olhando para longe, com um olhar vago; esse olhar está possivelmente direcionado ao seu espectador, a pessoa que irá buscar consumir a película. Temos informações da ficha técnica do filme logo abaixo do cartaz; ao centro, o título da película com a palavra *Enemy* (Inimigo) em vermelho, uma cor quente, fazendo alusão ao sangue e à violência cometida pelo vilão²¹².

2.3 “Aquele foi a noite em que eu morri, e que outro alguém foi salvo.”: Narrativa fílmica de “Dormindo com o Inimigo” (*Sleeping with the Enemy*, 1991)

A produção hollywoodiana *Dormindo com o Inimigo* foi baseada no livro homônimo de Nancy Price, publicado nos EUA em 1987. O longa-metragem foi lançado, como indicado anteriormente, no ano de 1991²¹³. O filme narra a história de uma mulher, Laura (Julia Roberts), que é constantemente espancada pelo seu marido, Martin (Patrick Bergin), vivendo em um estado de medo constante. Para fugir dessa realidade desumana, a protagonista simula a própria morte e se muda para uma nova cidade, assumindo uma nova identidade e iniciando uma nova vida. No entanto, seu ex-marido descobre que Laura pode estar viva e decide ir à sua caça. Podemos afirmar que uma história como esse se mostrou

²¹⁰ DONDIS, 1997 apud AITA, op. cit., p. 46.

²¹¹ Tradução livre: “Ela é uma estranha na cidadezinha. Ela mudou seu nome, sua aparência, sua vida. Tudo para escapar do homem mais perigoso que conheceu. Seu marido”.

²¹² “A segmentação das cores entre quentes e frias vai além da significação específica de cada cor. Ela transmite sensações aos indivíduos que podem ser intensificadas nas suas relações com a composição, criando uma “atmosfera” para a peça gráfica. “Normalmente denominamos de cores quentes as que derivam do vermelho-alaranjado e de cores frias as que partem do azul-esverdeado”. FARINA, 1990 apud AITA, op. cit., p. 45.

²¹³ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0102945/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em 20 set. 2016.

comercialmente bem-sucedida: o filme teve um orçamento de dezenove milhões de dólares e faturou mundialmente 175 milhões de dólares²¹⁴.

Nos primeiros minutos da película, somos apresentados ao cotidiano de Laura e Martin, que aparentemente formam um casal tranquilo e feliz. A trilha sonora contribui muito para essa impressão, na medida em que traz um ar de tranquilidade e harmonia enquanto o relacionamento é exposto para o telespectador. É importante perceber como a trilha sonora cria, no decorrer do filme, uma atmosfera que envolve o espectador com a narrativa fílmica em momentos de calma, mas principalmente nos momentos de tensão, suspense e medo. No entanto, nos minutos seguintes, vários fatores vão demonstrar como Martin é violento contra a sua esposa, iniciando assim, as fases do ciclo da violência.

A primeira fase do ciclo da violência marca a construção da tensão no relacionamento: é nessa etapa em que acontecem os pequenos incidentes, como a violência verbal, ataque de ciúmes e ameaças. É um período que tem uma duração indefinida, no qual a agredida tenta deixar o seu parceiro o mais calmo possível para que o mesmo não exploda sua raiva. A mulher sente-se responsável pelos ataques do seu marido e acredita que se fizer com que o seu companheiro não se sinta incomodado, os ataques cessarão²¹⁵.

No filme, várias cenas contemplam essa primeira fase. Martin, em uma de suas idas ao banheiro, olha as três toalhas de rosto penduradas e percebe que elas não estão alinhadas de acordo com as linhas geométricas desenhadas em cada uma. Em seguida, ele caminha até a área externa da casa onde a sua esposa toma o café da manhã e a leva até o banheiro para que conserte o seu “erro”. Na cena em questão, percebe-se o medo e nervosismo da personagem com a situação. Posteriormente, ao arrumar o armário com os suprimentos, Laura coloca os enlatados da forma mais organizada possível, temendo uma nova retaliação por parte de seu marido.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ SOARES, 2005 apud GOUVEIA, H. C.; SANTOS, M. J. *A vida recomeça quando a violência termina: políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres em Recife*. Recife, 2009. 79f. Monografia em Enfermagem – Universidade Federal de Pernambuco. p. 21.

FIGURA 2 – Cena do Dormindo com o Inimigo.



LEGENDA: Martin chama a atenção de Laura sobre as toalhas desorganizadas²¹⁶.

Na figura 2, o enquadramento da cena é caracterizado como plano médio (*medium shot*): é quando a câmera fica posicionada a uma distância média do seu objeto, em nosso caso, os personagens Marty e Laura. O *medium shot* ocupa uma parte significativa do ambiente, mas deixa um espaço em sua volta para mostrar outros detalhes da cena. Esse é um plano de posicionamento e movimentação²¹⁷. Esse enquadramento faz com que nos aproximamos dos personagens a um nível pessoal²¹⁸. Percebemos como a figura masculina está em um primeiro plano e enquadrada de uma forma maior e imponente diante da figura feminina, que fica em segundo plano.

Ao caminhar pela praia, Martin encontra com seu vizinho em um barco ancorado no deck. O vizinho comenta que viu a esposa de Martin olhando para fora da casa em um certo dia e elogia Martin dizendo que é um homem de sorte por ter uma mulher bonita ao seu lado. O vizinho faz um convite para que o casal navegue em seu barco. O Sr. Burney comenta que a sua esposa não sabe nadar e tem medo de água, mas que faria o possível para que o passeio fosse

²¹⁶ 7min e 12s.

²¹⁷ USP. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0047/2919/Planos_de_enquadramento_6_.pdf>. Acesso em 15 maio 2017.

²¹⁸ HEIDERICH, T. *Cinematography techniques: the different types of shots in film*, p. 8. Disponível em: <<https://www.oma.on.ca/en/contestpages/resources/free-report-cinematography.pdf>>. Acesso em 15 maio 2017.15/05/2017.

realizado. Em nenhum momento Martin repreende o vizinho por olhar Laura; pelo contrário, é ela quem irá sofrer. Na perspectiva de Martin, sua esposa estava se insinuando para o vizinho, o que de fato não ocorre. Podemos perceber que existe uma solidariedade entre os homens, para Sr. Burney, não é a figura masculina que infringe ou ultrapassa qualquer aspecto social/cultural, mas sim, a figura feminina, Laura, que sai do ambiente familiar, do lar, da sua posição dentro da relação matrimonial²¹⁹.

A partir desse ponto, observa-se que se inicia então a segunda etapa do ciclo da violência: a explosão da violência. Nesse momento, as agressões tornam-se mais intensas e, ao chegar em seu auge, os ataques são mais graves. Porém, essa é a fase mais curta e que será seguida pela última etapa, definida como “lua de mel”²²⁰.

O Sr. Burney volta enfurecido para a sua casa e comenta com a sua mulher sobre esta ficar olhando para o “médico bonitinho” pela janela. Na sequência, ele desferiu um soco no rosto de Laura, que caiu no chão e ouviu: “te dá muito prazer me humilhar?”²²¹. A frase de Martin é seguida por mais uma agressão desferida contra a mulher. Entendendo gênero e suas relações como construções sociais e culturais, a noção de sujeito moderno arquitetada e inserida nessa película, no caso o masculino, possui um ego autônomo, o qual se mantém protegido em relação aos Outros. A atitude violenta de Sr. Burney surge nesse momento como reação às “intromissões” de Outros dentro do terreno do “Eu”, terreno que deve se estabelecer independente em relação às investidas dos “Outros”²²². Desse modo, a violência física é utilizada por Martin como forma de defesa de sua “honra familiar”, segundo os códigos efetivos da honra masculina²²³.

A protagonista cai aos prantos; o marido diz a ela que não se chateie com a situação, pois se ela ficasse daquele jeito estragaria o jantar. Ele se desculpa, pede a ela que lhe dê um sorriso e a beija. Nota-se como o personagem é obsessivo e coloca a culpa da situação da violência doméstica em Laura. Ela

²¹⁹ ADELMAN, M.; RUGGI, L. Gênero, família e as marcas da violência em *Marcas do Silêncio*. In: ADELMAN, M. et al (Org.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 213.

²²⁰ SOARES, 2005 apud Gouveia e Santos, p. 21.

²²¹ 10m e 51s.

²²² ADELMAN, M.; RUGGI, L. op. cit., p. 209.

²²³ Ibidem, p. 211.

apanha por não mostrar submissão ao seu marido e não cumprir com o “papel” de mulher, esposa e companheira. Como em diversas sociedades, o “direito” historicamente atribuído aos homens de dominação das mulheres aparenta fixar a violência em uma camada “profunda” da subjetividade masculina, colocando, assim, as mulheres em um situação de vulnerabilidade frequente²²⁴.

Assim, tem início a terceira etapa do ciclo: conhecida como “lua de mel”, é a fase que mostra o suposto arrependimento do agressor após a violência física e psicológica que perpetrou contra a agredida; ele demonstra (um eventual) remorso por seus atos e um possível medo de perder a sua esposa. Logo, pede desculpas e compra presentes, demonstrando assim todo o seu amor. Tenta provar ser aquele homem pelo qual ela se apaixonou em algum momento.

No filme em questão, no mesmo dia, Martin chega com um buquê de rosas e com um presente embrulhado para entregar a sua mulher como pedido de desculpas pelos momentos anteriores.

Na próxima cena, eles jantam e Laura pede permissão ao marido para trabalhar na biblioteca da cidade durante a semana toda, ao invés de somente durante três dias. É notável dizer que, com a fala da protagonista, pode-se perceber como ela não tem o direito de ir e vir, já que necessita de uma “permissão” do seu esposo para fazer as coisas mais simples, como a própria locomoção até a cidade. Para Martin, o lugar de Laura é dentro de sua casa, a esfera doméstica é o mundo ao qual ela pertence e qualquer tentativa de aumentar a frequência de locomoção para a esfera pública ou privada, por meio do trabalho ou de qualquer outra prática, desencadeará novos “problemas”. No entanto, é importante destacar que as relações de gênero são estabelecidas dentro de um sistema hierárquico, dando lugar às relações de poder, nas quais o masculino não é exclusivamente díspar do feminino²²⁵. Tal cena também demonstra como os estereótipos de gênero estão marcados: o Sr. Burney como uma figura de “dominador” de Laura, já que ela, a “dominada”, precisa pedir “permissão” para realizar suas atividades²²⁶.

²²⁴ Ibidem, p. 213.

²²⁵ CARLOTO, C. O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais. *Serviço Social em Revista*, UEL, p. 1, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm#nota2>. Acesso em 29 jan. 2017.

²²⁶ SCOTT, J. op. cit., p. 26.

Em seguida, Martin pergunta-lhe se ela não gosta da casa deles, já que quer ficar mais tempo fora, ao que a esposa lhe responde que nunca atrasou o jantar. Ele discorda, e diz que há algum tempo ela havia atrasado, na época em que a sua sogra morreu. “Preciso te lembrar como você me preocupou?”²²⁷. “Você me lembrou bem na noite em que eu voltei”²²⁸. Nota-se, a partir da resposta de Laura, que o episódio de violência acontecido pouco tempo antes não foi o primeiro do relacionamento: ela já havia sido agredida outras vezes pelo seu esposo. Assim, a violência acontece em uma escalada, iniciando por xingamentos, agressões verbais, que posteriormente se tornam agressões físicas e/ou sexuais, que podem levar à morte da agredida²²⁹.

Aceito o convite do vizinho, vemos na sequência o casal velejando com aquele, até que se inicia uma tempestade e o barco apresenta alguns defeitos. Enquanto os homens tentam arrumar o problema, Laura desaparece nas águas dando a entender que morreu afogada. No entanto, ela cria um plano de fuga: finge a própria morte, retorna para a sua casa, pega alguns pertences e dinheiro, corta o cabelo e veste uma peruca, joga a sua aliança de casamento no vaso sanitário, limpa a sujeira e vai embora. Esse momento do filme demonstra como a personagem representada é extremamente forte, tanto física quanto psicologicamente. Fisicamente por conseguir nadar até a praia durante uma forte tempestade; psicologicamente, por suportar toda a situação de violência a qual vivenciava e aguardar pacientemente uma oportunidade para colocar o seu plano em prática e fugir de seu companheiro. Nesse momento, a imagem construída pelo filme da figura feminina como submissa se encerra e uma transformação ocorre na vida da protagonista.

Aquela foi a noite em que eu morri, e que outro alguém foi salvo. Alguém que tinha medo de água, mas aprendeu a nadar. Alguém que acreditava que chegaria o momento em que ele não estaria vigiando. Alguém que sabia que o lado escuro das lâmpadas quebradas iria mostrar o caminho²³⁰.

Laura viaja em um ônibus, quando uma outra passageira oferece uma maçã verde e puxa assunto e questiona de onde ela vem e para onde irá. A

²²⁷ 29min e 28s.

²²⁸ 29min e 30s.

²²⁹ SAFFIOTH, H. I. B.; ALMEIDA, S. S. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995, p. 35.

²³⁰ 26min e 40s.

protagonista conta que a sua mãe está viva, com alguns problemas de saúde, como a cegueira e a parte esquerda do corpo paralisada devido a um derrame, e que está viajando para uma cidade mais próxima dela. A desconhecida pergunta se ela veio do Leste. Laura responde dizendo que uma “amiga” sua:

Abandonou o marido, ele era um homem terrível, ele costumava bater nela, começou logo depois da lua-de-mel. No começo ele era bom, carinhoso. Mas tudo mudou. Ele dizia que se ela o deixasse seria castigada e seus castigos eram horríveis. Ele jamais a deixaria ir. Dizia que a encontraria onde quer que fosse²³¹.

Ao utilizar a agredida da situação como uma amiga, percebe-se como a narrativa explora o fato de que a mulher em situação de violência tem certo receio em contar a sua história, conferindo esse papel para uma outra pessoa, possivelmente por medo e constrangimento sobre o que as outras pessoas irão dizer e provavelmente culpá-la pela situação em que se encontra. O término do relacionamento com o seu agressor significaria romper com o matrimônio e acabar com o que é considerado pela sociedade ocidental moderna como sagrado e tradicional. É importante destacar a existência de padrões sociais que consentem com relações violentas que se enraízam dentro da vida familiar. A violência é relacionada, em grande medida, à figura masculina que “domina, controla e é violenta”. Assim, como algo propriamente biológico, a violência não é concebida como “passível de pena” e sim como um ato natural, da natureza e obrigação do “macho” em dominar a sua “fêmea”²³². Ainda na fala de Laura, como mencionada acima, fica evidente a característica de *stalker* que Martin possui ao dizer que a encontraria onde quer que ela fosse.

Laura Williams Burney muda seu nome para Sara Waters e consegue alugar uma nova casa para tentar recomeçar a sua vida no Estado de Iowa²³³. Ou seja, a protagonista precisou mudar de cidade e estado para conseguir fugir do seu ex-marido. Ela organiza seu novo lar da forma como bem entende, espalha flores pelo local, deixa as toalhas de rosto do banheiro e alimentos do armário bagunçados e desorganizados e em seguida vai até a janela e vê um rapaz no quintal vizinho dando água às plantas enquanto canta e dança. Tal

²³¹ 30min e 41s.

²³² GIFFIN, 1994 apud ADELMAN; RUGGI, p. 217.

²³³ Não é apresentado na película a cidade ou o estado onde a protagonista residia anteriormente.

cena faz com que ela solte um leve sorriso até que o seu vizinho percebe que ela estava observando-o e para de dançar. As atitudes da protagonista (deixar os utensílios da casa em desordem e a aproximação de outra pessoa) demonstram uma tentativa de romper a sua ligação com o seu “dominador” e ex-marido, Martin.

Certa noite, Waters vai até uma macieira para colher algumas frutas e é surpreendida pelo seu vizinho que a repreende dizendo que ela cometia um roubo e poderia ser presa por aquilo. Eles tentam entrar em um acordo pelas frutas e Sara deixa cair todas no chão, voltando em seguida para a sua casa. Posteriormente, o seu vizinho aparece em sua porta e pede desculpas pelo ocorrido: carregando uma dúzia de maçãs, despeja-as sobre a mesa e se apresenta como Ben Woodward (Kevin Anderson).

Nesse primeiro contato com Waters, a fotografia do filme tem o preto como a sua cor predominante, assim como nas vestes escuras de Ben representando o trauma sofrido pela protagonista com a figura masculina²³⁴. Apesar desse obstáculo, a mesma concorda em jantar com um estranho, mesmo ele sendo o seu vizinho. Vemos como o discurso fílmico transforma toda essa passagem de “trauma” e o “novo” de uma forma romantizada, apresentando um novo homem para a mulher e a possível formação de um novo casal.

Enquanto isto, o Sr. Burney está no trabalho quando recebe uma ligação de uma colega de Laura, que deseja os pêsames ao viúvo. Na conversa, revela que a esposa de Martin fazia aulas de natação três vezes por semana junto com ela e que dizia às suas colegas de natação que as marcas em seu corpo provinham das aulas de ginástica. Como vimos anteriormente, Laura sempre escondeu a situação de violência das pessoas ao seu redor²³⁵; no entanto, nessa

²³⁴ SCHWENDLER, B. *As cores e o cinema: uma análise do filme Moonrise Kingdom (2012), de Wes Anderson*. Porto Alegre, 2015, 69 f. Monografia em Comunicação Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 34.

²³⁵ Muitas mulheres em caso de violência não relatam os abusos que sofrem. Alguns elementos são apontados diante de tal situação, como por exemplo o medo do seu agressor; dependência afetiva dele; não saber de seus direitos; medo do seu agressor sair impune; preocupação com a integridade física e mental dos filhos; ser aconselhada pela família a não denunciar; vergonha de romper o relacionamento e admitir tais agressões. As justificativas para não denunciar os agressores foram recolhidas a partir dos dados fornecidos pelo Instituto Avante Brasil em 2011. INSTITUTO AVANTE BRASIL. Disponível em: <<http://institutoavantebrasil.com.br/por-que-as-mulheres-nao-denunciam-seus-agressores-com-a-palavra-a-sociedade/>>. Acesso em 15 out. 2016.

passagem fica clara a preparação física da personagem para, futuramente, executar o seu plano e finalmente escapar de uma vida de violência cotidiana.

Desconfiado, Martin volta para a sua antiga casa e procura em toda a parte pistas do paradeiro de sua esposa, até que por acidente encontra a aliança de casamento dentro do vaso sanitário.

Na casa de Ben, ele sugere música clássica para o jantar e Sara apenas responde “qualquer coisa, menos Berlioz”²³⁶. Woodward pergunta se ela está desempregada e diz que poderia ajudar nessa situação, já que trabalhava na Universidade e com algumas cartas de recomendação ele poderia arrumar algum trabalho para a sua vizinha. Como resposta, Sara diz não precisar de nada e, nervosa, mexe no cabelo. Ben percebe um corte na cabeça, decorrente da última agressão feita por Martin. Nesse sentido, o filme constrói um discurso em que a figura masculina ampara a feminina, primeiramente ao sugerir que poderia conseguir um eventual emprego para Sara e depois por tentar tocá-la, demonstrando afeto ao perceber as marcas da violência em sua cabeça.

O ex-marido de Laura/Sara investiga o paradeiro de sua esposa e vai até o asilo onde a sua sogra estava morando e lá descobre que a mesma não se encontra mais por ali já fazem seis meses. Em sua investigação e *stalking*²³⁷, Martin contrata agentes particulares para irem atrás de Laura, oferecendo a quantia de dez mil dólares para quem a encontrar. Laura definitivamente se torna a caça de Martin (caçador), juntamente com outros homens contratados pelo vilão para caçar sua ex-esposa. Diferentemente da estética dos vilões dos *stalker movies*, na qual eles agem na maioria das vezes sozinhos, o Sr. Burney paga por auxílio de outros homens para encontrar sua ex-companheira.

Retornando ao novo casal que se formava, ao chegar na casa de Sara, Ben e ela se beijam até que a mulher se sente desconfortável com a situação e pede a Ben que vá embora. O vizinho olha para ela e lhe pergunta: “O que foi que ele fez com você?”²³⁸. Em outro dia, na varanda da casa de Woodward, Sara decide explicar a sua história: “eu tive um marido, e ele me machucou muito, acho que estou mesmo com medo de nunca ter uma vida normal de novo, estou contente de estar aqui com você.” É na figura masculina de Ben que Sara se

²³⁶ Músico o qual seu ex-marido Martin Burney escutava frequentemente quando casados.

²³⁷ Consultar página 53 e 54.

²³⁸ 1h 4min e 28s.

ampara, demonstrando a ligação da figura feminina com a masculina na narrativa fílmica e a suas dependências (emocional, sexual, etc.). Como visto anteriormente em nosso primeiro capítulo, a representação binária do feminino e masculino ocorre há décadas, popularizado pelas produções cinematográficas dos estúdios da Disney, que influenciaram o estilo das películas românticas em apresentar um casal central, no qual a princesa necessita ser salva pelo príncipe encantado.

O professor de teatro está vestindo Sara com adereços masculinos, colando um pequeno bigode em seu buço, uma nova peruca de cabelo curto, boné e roupas masculinas. O uso de adereços masculinos na personagem é utilizado para que ela passe despercebida ao visitar sua mãe, sem levantar suspeitas. A protagonista encontra com Chloe Williams (Elizabeth Williams), sua mãe no quarto do asilo.

Martin, após descobrir que a mãe de Laura não havia falecido como a sua ex-esposa havia dito, descobre o novo asilo onde sua ex-sogra reside. Enquanto Ben e Sara comemoram a visita, Martin está no asilo, encontra com Sra. Williams e diz ser um policial que está protegendo a filha do seu ex-marido. Dessa forma, descobre que Laura está com alguém e que Ben Woodward trabalha na universidade da cidade como professor. Martin, apesar de ter conseguido as informações, deseja assassinar a sua ex-sogra com um travesseiro, mas é interrompido por uma enfermeira. Laura/Sara não era a única refém de seu ex-marido, mas também temia por sua mãe.²³⁹ Quando eram casados, Laura havia mentido e decretado a morte de sua mãe para Martin, a fim de que a idosa não sofresse retaliação por algum motivo ligado à sua filha. A protagonista precisava dar essa versão da morte de sua mãe para que pudesse elaborar o seu plano de fuga perfeitamente, sem deixar algum dependente próximo dela como alvo de Martin. Um dos principais motivos da mulher, vítima de violência doméstica, não

²³⁹ Nos casos de violência doméstica, a agredida teme principalmente por seus filhos e parentes próximos, como medo que algo possa acontecer com eles caso rompa o seu relacionamento. Informações recolhidas por meio dos dados levantados pelo Instituto Avante Brasil em 2011. INSTITUTO AVANTE Brasil. Disponível em: <<http://institutoavantebrasil.com.br/por-que-as-mulheres-nao-denunciam-seus-agressores-com-a-palavra-a-sociedade/>>. Acesso em 15 out. 2016.

denunciar o seu agressor, é pelo temor deste fazer algo que comprometa a integridade física e psicológica de terceiros, como filhos, irmão, pais, etc²⁴⁰.

Sendo assim, o vilão vai até a universidade Cedar Falls, surpreende um homem e aponta sua arma de fogo para a cabeça do estranho; o refém revela não conhecer a esposa de Martin e o agressor acerta uma coronhada na cabeça do rapaz, deixa o veículo e caminhando pelo campus universitário. Ao que se segue uma próxima cena, em que Woodward está ministrando sua aula e, ao fundo da sala, Martin o observa. Após a aula, o vilão segue Ben. Martin não era apenas um homem violento no ambiente doméstico e privado, mas também demonstra ser um sujeito violento no ambiente público, com outras pessoas, não sendo estas, necessariamente mulheres. Muitos agressores de violência doméstica possuem passagens pela polícia por outros atos violento, como homicídio, latrocínio, tráfico, porte ilegal de armas entre outros²⁴¹.

Na parte final da narrativa, o espectador é direcionado a um parque de diversões da cidade, em que Ben e Laura se encontram, trocam beijos e abraços e não percebem que Martin os observa, distante. A câmera dá um *close up* no rosto de Martin que, ao ver o casal se divertindo na roda gigante, fica paralisado: o ódio pode ser visto em seus olhos ao perceber que Laura está feliz com um outro homem. Vale destacar a trilha sonora da cena: melancólica, misteriosa e triste ao mesmo tempo; uma luz vermelha cobre o rosto de Martin, transmitindo ao espectador a relação de tal cor com a raiva e o ódio do personagem naquele momento²⁴².

Chegando em casa, logo após o passeio, Sara pede para Ben arrumar as coisas para o jantar enquanto ela toma um banho. A cena de Sara na banheira é a mesma utilizada na imagem do segundo cartaz do filme (Figura 2). Isso demonstra como o cartaz e a cena do filme transmitem a ideia de uma incômoda sensação que tomaria conta da protagonista por conta de toda a violência sofrida em seu antigo relacionamento. Ao ligar o aparelho de som, a música “*Dreams of*

²⁴⁰ MIZUNO, C.; FRAID, J.; CASSAB, L. Violência contra a mulher: por que elas simplesmente não vão embora? *Anais...* I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas. Universidade Estadual de Londrina, 2010, p. 18.

²⁴¹ MADUREIRA, A.; RAIMONDO, M.; MIR, F.; MARCOVICZ, G.; LABRONICI, L.; MANTOVANI, M. Perfil de homens autores de violência contra mulheres detidos em flagrante: contribuições para o enfrentamento. *Escola Anna Nery Revista de Enfermagem*, 2014, p. 602. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ean/v18n4/1414-8145-ean-18-04-0600.pdf>>. Acesso em 29 jan. 2017.

²⁴² SCHWENDLER, B., op. cit., p. 43.

a *Witch's Sabbath*”, de Berlioz, começa a tocar; aquela música a faz paralisar por um breve momento. Lembramos que a música é a trilha sonora de fundo em alguns momentos em que Martin está em cena.

As cenas seguintes continuam com a trilha sonora de Berlioz. Ao subir as escadas, Sara percebe que a banheira está a transbordar, tira o tampão do ralo para que a água escorra, olha para o lado e vê uma porta entreaberta. A cena em si também configura parte do segundo cartaz do filme: agora é perceptível a insegurança e preocupação de Sara. O alarme de incêndio é acionado, ela corre até a cozinha e vê que foi a torradeira ligada que acionou o mecanismo de emergência e quebra-a com a vassoura. Ao limpar a sujeira, nota que os panos de prato da cozinha estão alinhados e aquilo a deixa desesperada; ela vai até o armário e vê que os enlatados estão todos organizados e, assim, ela se dá conta que Martin está na casa. “É uma maravilha te ver... viva”²⁴³. Podemos pensar os indícios da presença de Martin em cena, os panos de prato alinhados e os enlatados organizados, além de uma representação da própria violência psicológica marcada em Sara, mas também uma forma de expressão da violência simbólica²⁴⁴.

Ben bate na porta e pergunta se está tudo bem com ela, mas Sara o dispensa rapidamente para que Martin não o mate, já que o vilão está com uma arma de fogo em suas mãos. Surpreendentemente, a porta é arrombada por Bem, que entra em luta corporal com Martin; porém o vilão acerta uma coronhada na cabeça de Ben, desmaiando-o. Martin então abraça a mulher e começa a dançar conforme a música que continua tocando; ele mostra a aliança e fala a ela: “Nós somos um, sempre seremos um, nada pode nos separar”²⁴⁵. Existe um forte indicio de violência na cena com os personagens, tanto física quando psicológica, afinal, ele está forçando sua ex-companheira a assumir o seu papel dentro da relação matrimonial, a qual, evidentemente ela não aceita.

Sara então acerta a genitália de Martin com o joelho e este deixa cair a sua arma. A mulher consegue pegar e empunhar a arma, dando um tiro de

²⁴³ 1h 20min e 00s.

²⁴⁴ Segundo Bourdieu a violência simbólica é uma “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 7-8.

²⁴⁵ 1h 30min e 21s.

advertência para que o homem não se aproxime. Martin aponta para o telefone que está no chão e diz que ela poderia ligar para a polícia: “talvez eles passem uma ordem de restrição para me manter afastado da minha própria esposa. Ninguém vai nos separar. Eu te amo Laura... eu não posso viver sem você, eu não vou deixar você viver sem mim”²⁴⁶. Os *stalkers* possuem esse desejo de controlar a sua vítima, e essa é uma forma pela qual os perseguidores acreditam ter o total direito de controle sobre as suas mulheres²⁴⁷.

Laura consente, pega o telefone e diz a telefonista para chamar a polícia, pois acabou de atirar em um invasor. Ela dispara três vezes contra Martin que cai no chão; a personagem começa a tremer e a chorar, até que Martin a puxa pelos cabelos e aponta a arma para seu rosto e puxa o gatilho. Para a sorte da protagonista, a arma está sem munição. Martin finalmente morre e Laura ajuda Ben a se levantar. Nesta primeira película, temos a representação de uma mulher que após matar o seu ex-companheiro, demonstra sensibilidade ao ato violento que cometeu. No entanto, lembramos que os personagens da Nova Hollywood são marcados por um certo grau de complexidade em suas construções. Deste modo, o fato dos sentimentos da protagonista virem à tona não a faz mais ou menos feminina, mas sim, transmite a sensação pessoal dela, como um ser humano, diante de um assassinato, mesmo que esse seja em legítima defesa.

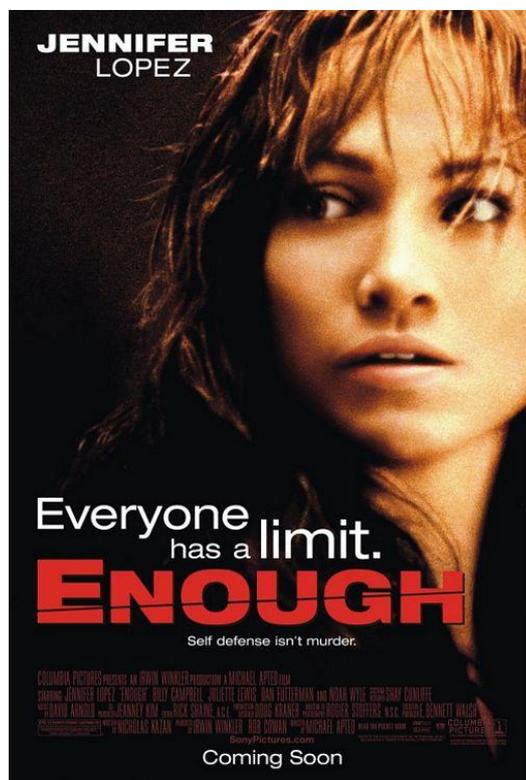
O filme se encerra com a mão de Martin próxima a aliança de sua ex-esposa. Assim, a interpretação que temos é de que Martin “quase” chegou perto do seu objetivo de “dominar” sua ex-companheira.

²⁴⁶ 1h 31min e 45s.

²⁴⁷ REIDINGER, op. cit., p. 7.

2.5 “There is someone, walking behind you”: Uma Análise do cartaz do filme *Nunca Mais* (*Enough*, 2002)

FIGURA 3 – Cartaz do filme *Nunca Mais*²⁴⁸



No cartaz do filme *Nunca Mais*, a atriz e cantora Jennifer Lopez (Slim) é o principal foco. Nele, a protagonista está olhando para trás, como se estivesse fugindo de algo, demonstra estar assustada, com medo. Essa preocupação provavelmente se dá por conta de estar sofrendo uma perseguição por alguém: no caso, o ex-companheiro, o seu *stalker*. Além disso, o título do filme está colorido em tinta vermelha: *Enough* (que significa “Basta” ou “Nunca Mais” – como traduzido para o português e distribuído no Brasil). Associamos o uso dessa cor ao sangue, à violência²⁴⁹. O título do filme possui um corte que divide a palavra; esse corte pode ser todo o trajeto percorrido tanto do início da violência como o ponto final para acabar com ela.

²⁴⁸ FONTE: disponível em <<http://www.impawards.com/2002/posters/enough.jpg>>. Acesso em 15 set. 2016.

²⁴⁹ Na teoria das cores, a cor vermelha é considerada uma das cores quentes. Na publicidade, essa cor está relacionada a energia, respiração, pressão sanguínea, aos batimentos do coração e ao sangue. Segundo Rambauske, “o vermelho sempre exprimiu o destino do homem; é o símbolo da vida, da sexualidade, do movimento, da criação; está relacionado com o coração, a carne e a emoção”. RAMBAUSKE, A. *Decoração e Design – Teoria da Cor*. p. 29. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/teoria-da-cor.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.

Essa associação é reforçada com a frase chamativa que envolve o título do filme: “*Everyone has a limit. Self defense isn’t murder*”²⁵⁰. Assim, se antecipa que haverá uma possível morte no longa-metragem. O cartaz ainda possui em sua estrutura a ficha técnica do filme na parte inferior, e também o nome da estrela que fará o filme, Jennifex Lopez. A cor que envolve e tem o maior destaque na imagem é o preto, o qual pode significar a própria morte, medo, suspense, escuridão, um caminho para o qual não foi encontrada uma saída²⁵¹.

Alguns elementos que fazem parte do cartaz do filme são similares com a composição dos cartazes de *Dormindo com o Inimigo*, como por exemplo a preocupação da protagonista com algo em sua volta, o medo de estar sendo seguida, e também com a cor vermelha no título do filme e a cor preta envolvendo a personagem.

2.6 “É muito tarde, ninguém pode te ajudar”: Narrativa fílmica de *Nunca Mais* (*Enough* – 2002)

Nos voltemos por ora ao longa-metragem *Nunca Mais*. Trata-se de uma produção hollywoodiana lançada no ano de 2002, cujo orçamento foi de 38 milhões de dólares. Somente nos Estados Unidos o filme arrecadou aproximadamente 40 milhões de dólares e, no resto do mundo, outros 50 milhões²⁵². O filme conta a história de Slim (Jennifer Lopez), uma garçonne que conhece Mitch (Bill Campbell), um empresário milionário e que aparentemente é gentil e carinhoso. Eles se casam, têm uma filha e vivem uma vida confortável. Entretanto, sofrendo cada vez mais abusos, Slim percebe que seu marido não tem nada de perfeito. Assim como em *Dormindo com o Inimigo*, na película *Nunca Mais* a narrativa no começo apresenta um matrimônio perfeito. O casamento é vivenciado nas condições econômicas e sociais da classe alta estadunidense. A representação feita pelos filmes demonstra um rompimento com a ideia que a violência doméstica só ocorra em famílias pobres.

²⁵⁰ Em tradução livre, teríamos algo como: “Todo mundo tem um limite. Autodefesa não é assassinato”.

²⁵¹ “No sentido figurado, é o símbolo do nada, do que não é mais; é a cor da renúncia (hábito eclesiástico). É também, o símbolo do erro (trevas) oposto à verdade (luz); na simbologia religiosa, o preto é atribuído às forças do mal. Ver RAMBAUSKE, op. cit., p. 35.

²⁵² IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0278435/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em 21 jul. 2015.

A narrativa do filme é composto por dez atos²⁵³. Ato I “*Hey – Olá*”: Apresenta a protagonista, que trabalha como garçõete e atende pelo nome de Slim/Erin Hiller (Jennifer Lopez) em uma lanchonete chamada *Red Car*, juntamente com os seus companheiros de trabalho. Nesse ato a protagonista conversa com a sua amiga Ginny (Juliette Lewis) sobre os seus planos para o futuro e dentre eles está o objetivo de voltar a estudar.

Ato II “*How They Met – Como eles se conheceram*”: Um novo cliente entra na lanchonete e se mostra interessado por Slim, que corresponde ao interesse. No entanto, Mitch (Billy Campbell), um homem que está sentado atrás do cliente, o confronta, dizendo que o rapaz fez uma aposta no valor de duzentos dólares no ambiente externo da lanchonete com um amigo: a aposta era a de que ele conseguiria dormir com a garçõete até as doze horas do próximo dia. Percebemos no decorrer da cena como a mulher é tratada como um objeto, um prêmio, inicialmente, pelo primeiro homem, a mulher é vista apenas como uma mercadoria a ser barganhada. Depois, devido ao fato dos homens entrarem em uma certa disputa de poder por ela, ambos apresentam demonstrar um confronto entre suas masculinidades²⁵⁴.

Ato III “*To have and to hold – Amando e respeitando*”: O casal Mitch e Slim está em sua festa de casamento e, enquanto estão dançando entre os convidados, o marido fala à esposa: “*Você está em segurança comigo*”²⁵⁵. Com essa fala do personagem, podemos traçar uma característica comum entre os *Stalker Movies* analisados: inicialmente os homens são apresentados de um modo gentil, verdadeiros companheiros. No entanto, a violência ocorre posteriormente, deste modo, demonstrando a natureza violenta deles e assim, ocorre uma transformação da representação da pessoa boa para perversa.

Ato IV “*Conquering Hero – Herói conquistador*”: Mitch Hiller é um homem que possui um grande poder aquisitivo. Ao encontrar uma casa pela qual sua esposa se encanta, o protagonista efetua a compra. O casal se muda para a nova casa e com o tempo tem uma filha, Gracie (Tessa Allen).

²⁵³ O termo “ato” aqui utilizado tem o mesmo significado em peças de teatro, na qual consiste na divisão da narração da história por capítulos, assim como se estivesse compondo um livro. As várias cenas constituem um mesmo ato.

²⁵⁴ DOANE, 1996 apud GUBERNIKOFF, p. 71.

²⁵⁵ 7min 50s.

Ato V “Our Happy Family – Nossa Família Feliz”: passados os anos, Erin abandona o seu antigo emprego na lanchonete e se torna uma dona de casa, cuida de sua filha e marido. Aparentemente a protagonista se torna dependente financeiramente de seu esposo. Em uma certa noite, a mulher atende o “bip” do marido e descobre que está sendo traída. Assim como em outras representações fílmicas, este ato é marcado por representações tradicionais em relação aos papéis de gênero. A mulher que abandona seu emprego, para ocupar o âmbito doméstico, o espaço privado, e cuidar dos filhos, da casa. O homem como o provedor, aquele que provem sustento para a casa e ocupa o espaço público, espaço esse onde comete o adultério²⁵⁶.

Ato VI “*More Than Enough* – Mais que suficiente”: Erin confronta o seu marido a respeito da traição, mas o mesmo não demonstra nenhum tipo de remorso pelo que fez e posteriormente bate no rosto de sua esposa, dizendo: “O que foi, não posso bater em você?”. Mitch a espanca e continua o seu discurso: “Sou um homem, você não tem chances... tem que entender, achei que entenderia. Ganho o dinheiro aqui, eu faço as regras, certo?”²⁵⁷. A violência se materializa aqui pela imposição da vontade do parceiro (Mitch) em ficar com outra mulher fora de seu matrimônio; pela força e pelo poder material, já que ele gera – ou teria o papel de gerar – os recursos financeiros da família. A partir daí, nota-se que o fato dele ser homem e possuir força física superior à da mulher significa que a mesma não deve revidar, porque se o fizer, irá apanhar novamente e que, por ele ser o provedor da família, tem esse direito²⁵⁸. Tais representações apresentadas nesse ato, colocam a figura feminina de um modo passivo e completamente indefeso, enquanto a figura masculina demonstra o seu poder social, cultural e econômico.

²⁵⁶ MAGALHÃES, op. cit., p.3439.

²⁵⁷ 19min e 30s – 20min e 03s.

²⁵⁸ ALMEIDA; RUGGI, op. cit., p. 213.

FIGURA 4 – Cenas do Nunca Mais



LEGENDA: Slim é espancada por Mitch²⁵⁹

Na figura 4, Slim está olhando para cima, para a figura de Mitch, após ser espancada. O ângulo da câmera nesse enquadramento é chamado de *plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”): a câmera está em posição elevada do nível dos olhos, posicionada em um ângulo superior, esse enquadramento de cima para baixo passa a sensação de inferioridade. Assim, demonstrando a posição de Slim perante Mitch²⁶⁰.

No dia seguinte, a agredida relata o ocorrido ao encontrar com a sua sogra, que a questiona sobre o que Erin poderia ter dito ao seu filho para que o ele a agredisse. A protagonista não recebe apoio nenhum de sua sogra. Nem mesmo uma outra mulher percebe a situação de violência, entendendo que a culpada pela situação de violência em que se encontra é a própria agredida por não agradar o seu marido, não cumprir com o seu papel de esposa²⁶¹.

As relações de gênero refletem, portanto, concepções de gênero internalizadas tanto por homens, como por mulheres. Novamente, percebemos que o discurso fílmico presente na cena demonstra como o machismo não é um elemento que remete apenas aos homens, mas também às mulheres²⁶². A mãe

²⁵⁹ 19min e 40s.

²⁶⁰ USP. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0047/2919/Planos_de_enquadramento_6_.pdf>. Acesso em 15 maio 2017.

²⁶¹ SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 46.

²⁶² “Não basta que um dos gêneros conheça e pratique atribuições que lhes são conferidas pela sociedade, é imprescindível que cada gênero conheça as responsabilidades do outro gênero” SAFFIOTI, H.I.B. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.) *Uma questão de gênero*. São Paulo; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. p. 10.

de Mitch julga Slim por ela não “cumprir com o seu papel” de mulher dentro do matrimônio²⁶³.

Diante disso, Slim procura o departamento de polícia, explica para um oficial sobre a situação de violência doméstica (que uma “amiga” está sofrendo) e o policial responde sobre as medidas cabíveis perante a lei e que o processo pode ser um pouco demorado até que o agressor seja preso. Sobre questões judiciais contra os agressores, vamos aprofundar mais sobre esse assunto no próximo capítulo do trabalho, com os *Courtroom Movies*. Como vimos no caso de Sara Waters no *Dormindo com o Inimigo*, dois principais fatores levam as mulheres a não denunciarem os seus companheiros: o primeiro é que eles podem cometer algum ato violento contra elas, ou ainda, contra algum familiar. O segundo é o sentimento de impunidade contra as agressões sofridas e a possibilidade de o agressor sair livre da situação²⁶⁴.

Ato VII “*Get Out – Dar o Fora*”: a protagonista bota um plano para fugir do marido, levando consigo a sua filha. Mitch descobre e Erin é novamente espancada, com tanta violência que desta vez chega a desmaiar. Os seus amigos e antigos companheiros de trabalho interferem e conseguem salvá-la. Mitch a ameaça dizendo a ela que, “*se for à polícia, é a sua palavra contra a minha... E vão encontrar drogas em sua gaveta e no seu carro*”²⁶⁵.

Nessa sequência, notamos como a narrativa fílmica apresenta um discurso sobre a diferença socioeconômica entre o homem e a mulher. Nessa perspectiva o homem por ocupar o espaço público e possuir meios aquisitivos acredita ser superior a mulher, que ocupa o espaço privado e doméstico. Como vimos anteriormente, a mãe de Mitch culpa Slim por ser espancada e não o próprio filho. Deste modo, pensamos em Mitch como fruto de um ambiente social que apenas naturaliza as relações de gênero de modo hierárquico.

Ato VIII “*You Can Run – Você pode correr*”: Slim tem as suas contas e cartões bancários cancelados. Passa seus dias com sua filha em hotéis e motéis pagos pelos seus amigos. Foge para a cidade de Seattle encontrando com um

²⁶³ SAFFIOTI, 2004, op. cit., p. 44-48.

²⁶⁴ Informações recolhidas por meio dos dados levantados pelo Instituto Avante Brasil em 2011. INSTITUTO AVANTE BRASIL. Disponível em: <<http://institutoavantebrasil.com.br/por-que-as-mulheres-nao-denunciam-seus-agressores-com-a-palavra-a-sociedade/>>. Acesso em 15 out. 2016.

²⁶⁵ 32min e 48s – 35min e 0s.

amigo e ex-namorado, Joe (Dan Futterman), o qual tem o seu apartamento revirado e parcialmente destruído por agentes particulares contratados por Mitch. Assim como em *Dormindo com o Inimigo*, no qual Martin também contrata detetives para encontrar a sua ex-companheira, vemos que em ambos os filmes, existe a representação de homens bem sucedidos, estes demonstram uma manifestação de violência extrema em perseguir suas ex-mulheres, para eles é inaceitável ser contrariado por uma figura feminina que está em uma posição naturalizada de inferioridade social. Assim, podemos perceber como as relações de gênero são completamente desiguais e hierárquicas²⁶⁶.

Joe, ao questionar a sua amiga do porquê de ela tê-lo procurado, recebe como resposta o fato de que quando esteve com ele foi a última vez em que Slim se sentiu segura. Joe é de uma condição socioeconômica inferior a de Mitch, o discurso fílmico contrapõe as representações das figuras masculinas, por um lado o homem terrível, violento e rico, Mitch, e por outro, o homem amável, carinhoso e pobre, Joe. Slim também procura pelo seu pai, Júpiter (Fred Ward), na empresa que ele comanda. É um homem que ela ainda não conhece e que nega ajuda e a paternidade em relação a ela. A personagem principal deixa um pingente que pertencia a Júpiter enquanto este estava com a mãe dela e vai embora do local. A representação paterna de Júpiter demonstra em primeira instância, a ausência da figura de um pai na vida da protagonista, mas também o abandono paterno e o não reconhecimento de milhares de crianças.

Ato IX “*New Leaf – Virando a Página*”: No decorrer da trama, a protagonista passa a viver com a sua filha em diferentes cidades, percorrendo motéis ou abrigos, sempre em fuga. Essa representação mostra como a mulher, vítima de violência doméstica, está desenraizada de um lugar, sem uma casa para morar, vivendo em condições inferiores, comparada quando estava casada. Tal imagem reforça a ideia que as mulheres possuem uma situação econômica melhor ao lado de seus companheiros, mesmo quando estes a espancam cotidianamente. Seu pai, Júpiter, envia a ela uma alta quantia de dinheiro após ser confrontado pelos mesmos agentes que entraram no apartamento de Joe. O homem percebe que sua filha está realmente em perigo. Com o dinheiro, Slim compra uma nova casa e começa a virar a página na sua vida.

²⁶⁶ SCOTT, op. cit., p. 26.

Ato X “*Take Care – Tome Cuidado*”: Slim, ao conversar no telefone com sua ex-sogra, é informada de que Mitch tem amigos na polícia. A mulher ainda diz que Slim está privando o filho de ser pai e pede que Gracie ligue para ele para que pai e filha possam conversar. É importante ressaltar que nas cenas em que a filha do casal está presente, Mitch ofusca o seu caráter violento. Enquanto isto, Joe vai visitar Erin; ambos conversam em um deck e não percebem que um amigo enviado por Mitch, Robbie (Noah Wyle), os está vigiando. Posteriormente, os amigos vão para a casa, relembram o passado e se beijam. A casa de Erin era observada por Mitch. O vilão entra na residência e surpreende a protagonista dizendo que a quer de volta e novamente a espanca. Gracie vê a cena de violência e avança em cima do seu pai tentando proteger a sua mãe. Como podemos notar na cena, toda a tensão da violência doméstica e as marcas do ato vistas no corpo de sua mãe, fazem com que Gracie use também da violência para proteger sua genitora. A violência presenciada pela criança pode trazer inúmeros danos para a sua vida nessa fase como também quando esta se tornar adulta, nesse sentido “...a violência é um comportamento aprendido, crianças vítimas de violência apresentam maior probabilidade de se tornarem adultos violentos do que as não-vítimas”²⁶⁷.

Slim consegue fugir após soltar gás de pimenta no rosto do agressor. Ela corre para fora da casa, deixando vários obstáculos preparados para que possa se evadir. A vítima é perseguida ao longo do caminho por Robbie, mas consegue despistá-lo e continua sua fuga em um carro reservado que já havia deixado preparado.

Após os acontecimentos, a protagonista procura a ajuda de um advogado, que lhe diz:

Teve duas chances de ir à polícia, dar queixa, documentar a violência, ignorou as duas. Isso diz a ele para continuar tentando matá-la. [...] Quanto à guarda da Gracie você vai à audiência, se não fosse, perderia a ação e se tornaria fugitiva, quando for, seu marido dirá que você é viciada em drogas. [...] Seu agressor tem boas chances de conseguir a guarda. [...] como disse, é muito tarde. Ninguém pode te ajudar. Conscientemente devo dizer que a audiência de guarda deve ser um truque. Não é ela em si, é um jeito de achá-la. Colocá-la em um certo lugar e em uma certa

²⁶⁷ SAFFIOTI, H. I. B. Violência doméstica ou a lógica do galinheiro. In: KUPSTAS, M. (Org). *Violência em debate*. São Paulo: Moderna, 1997, p. 51.

hora, de onde ele a seguirá e irá onde você estiver e vai matá-la²⁶⁸.

Decidida a matar seu ex-esposo, a fim de terminar com a perseguição e os abusos que vem sofrendo, Slim começa a praticar artes marciais com um professor recomendado por Júpiter. Ao contrário de Sara que confronta o seu ex-companheiro de forma instintiva, espontânea em *Dormindo com o Inimigo*, Slim faz isso de uma forma premeditada. Depois de um rígido treinamento, preparada para confrontar Mitch, ela vai até a casa onde ele mora, invade a propriedade, faz um reconhecimento do terreno e planeja o confronto, procura pelas armas de fogo escondidas na casa e as joga fora, esperando que o ex-marido retorne ao anoitecer. Chegado o momento do encontro, ela utiliza do seu treinamento para retribuir toda a violência perpetrada por Mitch em seu relacionamento. A vingança é realizada pelas mãos da própria protagonista, não existe poder do Estado envolvido no caso. Diferentemente da posição que este ocupa nos *Courtroom Movies* do capítulo seguinte. A ação violenta não é unicamente atribuída à figura masculina, mas também está presente na figura feminina, como percebemos na cena em questão. O homem é derrubado do segundo andar da casa sobre uma mesa de vidro e, aparentemente, está morto.

Com a chegada da polícia no local, o oficial questiona: “*Ele está lá dentro? Armado? É perigoso?*”. Como resposta, recebe somente o silêncio de Erin, dizendo por fim: “*Parece que você é uma das que tem sorte*”²⁶⁹. Pela fala do policial, é evidente que a agredida só conseguiria estar livre da situação de violência em que se encontrava com a morte do seu ex-companheiro. A fala do policial é baseada em uma noção comum sobre a violência contra as mulheres, a de que, muitas vezes, não existe uma saída. No entanto, a protagonista arquitetou uma saída dessa situação. Ela não foi passiva diante da violência, assim, não pode ser considerada como “uma das que tem sorte”. Os créditos finais do filme mostram o desfecho da história: Slim e Gracie felizes dentro de uma balsa, ao lado de Joe, que segue em direção a Seattle.

Diante do exposto, podemos afirmar que os *stalker movies* analisados em nosso trabalho abordam histórias de duas mulheres que travam uma luta cotidiana pela sobrevivência e também pela própria superação da violência que

²⁶⁸ 1h e 18min.

²⁶⁹ 1h 48min e 44s.

havia sofrido em suas vidas. Nesta perspectiva, buscam estabelecer um novo sentido para suas vidas, pautada sempre na relação com os “Outros”²⁷⁰. Em ambos os casos, as películas reforçam as relações entre o feminino e o masculino.

Quer dizer, as mulheres, mesmo depois de todos os traumas físicos e psicológicos sofridos, encontram novas possibilidades de seguir com suas vidas após toda a situação de vulnerabilidade que estavam inseridas. Assim, Laura/Sarah termina a história com Ben em *Dormindo com o Inimigo* e Slim com Joe em *Nunca Mais*. Nesse último filme, são as figuras masculinas que amparam Slim de algum modo, seja na forma de um ex-companheiro (Joe), um familiar (na figura paterna, Júpiter), um colega de trabalho (Phil) ou como o professor de artes marciais. Em *Dormindo com o Inimigo*, Ben Woodward é o “príncipe encantado” ou o “mocinho” que tira Laura/Sara da solidão e apresenta a ela um mundo de diversões, além de conseguir um novo emprego para a protagonista e intervir quando Martin está causando problemas. Os longas-metragens, em alguns aspectos, apresentam a imagem da mulher gentil e frágil, dependente de uma figura masculina para “ser salva”, mas que posteriormente quebram com essa dependência e resolvem seus problemas com as próprias mãos. Nesse sentido, os filmes apontam a relação do feminino para com o masculino²⁷¹.

Ao mesmo tempo, no entanto, essas características estereotipadas (doce, frágil, “passiva”, em muitas das vezes) do gênero feminino começam a ser rompidas quando as protagonistas criam mecanismos e estratégias para acabar com a violência vivenciada. Isto confere um nível maior de complexidade as representações sobre o feminino. Vimos que as mulheres, em decorrência da situação em que viviam, adquiriram além das marcas da violência física, as marcas da violência psicológica. Por exemplo, quando Laura tenta esquecer o que aconteceu em sua vida anterior, fica paralisada e com medo ao ouvir a sinfonia de Berlioz. A protagonista deixa os utensílios de sua casa completamente desorganizados, pois a organização fazia-a lembrar de Martin e do que lhe acontecia quando seu marido se enfurecia por causa dos objetos

²⁷⁰ ALMEIDA; RUGGI, op. cit., p. 214.

²⁷¹ VASCO, Edgar. *Leituras sociais em The Women, de George Cukor*. p. 2. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ, 2015.

supostamente deixados fora do lugar. Slim, em sua nova casa, prepara inúmeras armadilhas com medo de uma nova aproximação de Mitch.

No transcorrer das narrativas, percebemos como os personagens são caracterizados de diversas maneiras, Laura/Sara veste roupas claras de cores vivas. Martin no início do filme está usando o preto; destaque-se que são poucos os momentos do filme em que o personagem não veste essa cor em seu figurino. Toda vez que o Sr. Burney está em cena, sua música, tema de suspense/terror sempre toca²⁷². Ben Woodward no primeiro encontro com Laura/Sara está vestindo o preto, do que podemos associar o medo de Laura à figura masculina, um trauma psicológico provocado por seu ex-marido. Portanto, inicialmente Ben é rejeitado²⁷³. No decorrer da obra, Ben utiliza roupas claras, como o azul. Diferentemente de Laura/Sara, a protagonista do filme *Nunca Mais*, Slim, é caracterizada com vestimentas claras e encerra o filme completamente caracterizada pelo preto²⁷⁴. Essa caracterização nos faz pensar que Slim começou o filme sendo a caça e terminou sendo a caçadora. Assim, quebrando com a ideia da mulher estar situada de uma forma “silenciada, ausente e marginal” na película.²⁷⁵

Apesar do modo como os *stalkers* foram representados nos filmes, os efeitos dessa perseguição e outros abusos marcam severamente a vida de muitas mulheres, que acabam sofrendo consequências psicológicas e físicas²⁷⁶. Segundo Reidinger, os efeitos psicológicos são marcados pela depressão, ansiedade, sentimento de impotência, baixa autoestima, estado de constante medo, pesadelos, distanciamento do mundo externo e culpa²⁷⁷. As mulheres que

²⁷² “O preto é por essência sinistro, representa o desconhecido, aspecto que tem em comum com a morte. O medo da obscuridade é espontâneo. Porém, o preto é também, uma fonte de força; combina o mistério com o poder, que podem servir para o bem e o mal”. Ver RAMBAUSKE, op. cit., p. 35.

²⁷³ “A violência marca profundamente o corpo e os espaços psíquicos da mulher, tendo graves consequências, na sua sociabilidade (isolamento, fragilização das redes de pertencimento)”. GROSSI, P. K; VICENSI, J. G; ALMEIDA, S. M; PEDERSEN, J. R. Desenvolvimento e igualdade de gênero: avanços e desafios no enfrentamento da violência contra a mulher. Brasília, *TEMPORALIS*, ano 12, n.23, jan./jun., p.158, 2012.

²⁷⁴ “Nesse caso, se o propósito for dar destaque a algo dentro de cena, é muito mais interessante trabalhar grandes diferenças de iluminação e tom, como preto e branco, do que fazer este mesmo jogo com cores diferentes. Através do jogo e da arte dos valores, diferença entre sombra e luz, o cineasta pode obter a sensação de realce, dando ao assunto a atmosfera e o valor expressivo necessário a ela”. SCHWENDLER, B., op. cit., p. 35.

²⁷⁵ KAPLAN, op. cit., p. 59.

²⁷⁶ REIDINGER, op. cit., p. 5.

²⁷⁷ Idem.

sofrem com essa perseguição mudam para outras cidades, variam seus hábitos de locomoção, migram para outros trabalhos. Todos os problemas aqui elencados afetam a vida das mulheres de diversas formas²⁷⁸ e esses elementos podem ser observados nas produções *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*.

As narrativas fílmicas apresentam as saídas encontradas pelas próprias mulheres para quebrar o ciclo da violência. Laura/Sara já havia criado um plano para realizar a sua fuga e, como dito anteriormente, o plano exigia um preparo físico, por conta do difícil trajeto a ser percorrido a nado até a praia, em meio a uma tempestade, e também do preparo psicológico para esperar tal oportunidade acontecer, já que antes de surgir a chance, seis meses antes, ela redireciona sua mãe para um novo asilo, para longe de Martin. Slim, depois de fugir pela segunda vez de seu marido, prepara em sua casa diferentes armadilhas para atrasar Mitch e assim empreitar uma nova fuga, a qual ela também já havia planejado com antecedência. Cansada de fugir, a personagem decide preparar o seu corpo fisicamente para confrontar seu ex-companheiro. Como sabemos, em ambos os casos os homens são mortos pelas mulheres, as quais só encontram paz e justiça em suas vidas através de tal atitude violenta, enquanto o Estado, segundo a narrativa fílmica, é representando como um elemento o qual não pode assegurar uma proteção efetiva para as mulheres.

Em relação ao tema justiça, vamos ver como a representação da violência contra as mulheres são apresentadas nos “*Courtroom Movies*”, *Os Acusados* e *Terra Fria*, em nosso próximo capítulo.

²⁷⁸ Ibidem, p. 6.

CAPÍTULO 3: *Courtroom Movies*: Juiz, Júri e Carrasco

Anteriormente, no segundo capítulo, trabalhamos com películas que mostraram as saídas encontradas pelas protagonistas para escaparem da violência de seus ex-companheiros após a falha do Estado e da sociedade em ampará-las. Tais soluções encontradas se deram por meio de ações violentas praticadas pelas mulheres retratadas como alvo da violência doméstica. O propósito do presente capítulo é continuar a análise acerca da representação da violência contra as mulheres a partir, porém, de outros subgênero do drama, os chamados *Courtroom Movies*: esses filmes trabalham com histórias ambientadas em tribunais que integram o sistema judiciário estadunidense, com ênfase em protagonistas que são juízes, advogados, réus ou outros elementos que compõem o tribunal do júri. Os filmes utilizados para o nosso estudo, *Os Acusados e Terra Fria*, estão inseridos nessa tradição cinematográfica de longa data em Hollywood.

3.1 “Você jura dizer a verdade, somente a verdade, nada além da verdade, em nome de Deus?”: os *Courtroom Movies* de Hollywood

As películas que trabalham questões judiciais são muito populares nos Estados Unidos. A maioria dos filmes que representam o júri transmite a ideia de que os casos que ocorrem no mundo real são decididos pelo júri da mesma forma que se representa no cinema²⁷⁹. No entanto, nos processos jurídicos do mundo real, o júri participa somente de uma parte do julgamento. Além disso, existem casos que podem ser julgados sem um júri; porém, no aspecto cinematográfico, a representação destes é indispensável para decidir o resultado do processo judicial, sendo esta a escolha favorita pelo público²⁸⁰.

A popularidade dos *Courtroom Movies* pode ser traçada desde as décadas de 1950/1960, período em que ocorreram decisões históricas na Suprema Corte dos Estados Unidos, como os seguintes casos: Brown contra o Conselho de Educação em 1954; Gideon contra Wainwright em 1963; New York

²⁷⁹ Como debatemos em nosso primeiro capítulo, o cinema tem essa característica de passar a sensação do real por meio da representação ficcional cinematográfica.

²⁸⁰ MACHURA S.; ULBRICH, S. Law in film: globalizing the Hollywood Courtroom Drama. *Journal of Law and Society*, v. 28, n. 1, p. 118, 2001.

Times Co. contra Sullivan em 1964, Miranda contra Arizona em 1966.²⁸¹ Populares obras cinematográficas são realizadas nesse período, como são os casos de películas como *Doze homens e uma sentença*²⁸², *Testemunha de acusação*²⁸³, *O vento será tua herança*²⁸⁴, *O sol é para todos*²⁸⁵; pode-se afirmar que tais produções foram fundamentais para consolidar esse estilo fílmico e influenciar novas produções cinematográficas que surgiriam décadas mais tarde. É o caso de longas-metragens como *O Veredito*²⁸⁶, *Filadélfia*²⁸⁷, *Duas faces de um crime*²⁸⁸, *O povo contra Larry Flynt*²⁸⁹ e *Tempo de Matar*²⁹⁰. Vale registrar que nossas fontes fílmicas, *Os Acusados* e *Terra Fria*, foram baseadas em casos da Suprema Corte estadunidense, isto é, o *Big Dan's rape* e *Lois E. Jenson versus Eveleth Taconite Co.*, respectivamente.

Produções cinematográficas sobre advogados, juízes e promotores de defesa continuam a fazer sucesso²⁹¹. Tal sucesso se dá pelo modo como o cinema hollywoodiano representa as cenas, regadas de um forte drama e, assim, rerepresentando embates clássicos entre dois antagonistas e os conflitos entre o

²⁸¹ MACHURA S.; ULBRICH, S. op. cit., p. 119.

²⁸² DOZE Homens e uma Sentença (*12 Angry Man*). Direção de Sidney Lumet. Roteiro por Reginald Rose. Produção por Henry Fonda e Reginald Rose. Dist. United Artists. EUA, 1957, 96min., son., p&b.

²⁸³ TESTEMUNHA de Acusação (*Witness for the Prosecution*). Direção de Billy Wilder. Roteiro por Billy Wilder e Harry Kurnitz. Produção por Arthur Hornblow Jr. Dist. United Artists. EUA, 1957, 116min., son., p&b.

²⁸⁴ O VENTO Será Tua Herança (*Inherit the Wind*). Direção de Stanley Kramer. Roteiro por Jerome Lawrence, Robert Edwain Lee, Nedrick Young e Harold Jacob Smith. Produção por Stanley Kramer. Dist. United Artists. EUA, 1960. 128min., son., p&b.

²⁸⁵ O SOL é Para Todos (*To Kill a Mockingbird*). Direção de Robert Mulligan. Roteiro por Harper Lee e Horton Foot. Produção por Alan J. Pakula. Dist. Universal Pictures. EUA, 1962. 129min., son., p&b.

²⁸⁶ O VEREDICTO (*The Verdict*). Direção de Sidney Lumet. Roteiro por David Mamet. Produção por David Brown e Richard D. Zanuck. Dist. 20th Century Fox. EUA, 1982. 129min., son., colorido.

²⁸⁷ FILADÉLFIA (*Philadelphia*). Direção de Jonathan Demme. Roteiro por Ron Nyswaner. Produção por Jonathan Demme e Edward Saxon. Dist. TriStar Pictures. EUA, 1993. 125min., son., colorido.

²⁸⁸ DUAS Faces de um Crime (*Primal Fear*). Direção de Gregory Hoblit. Roteiro por Steve Shagan e Ann Biderman. Produção por Gary Lucchesi. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1996. 130min., son., colorido.

²⁸⁹ O POVO contra Larry Flynt (*The People vs. Larry Flynt*). Direção de Milos Forman. Roteiro por Scott Alexander e Larry Karaszewski. Produção por Oliver Stone, Janet Yang e Michael Hausman. Dist. Columbia Pictures. EUA, 1996. 129min., son., colorido.

²⁹⁰ TEMPO de Matar (*A Time to Kill*). Direção de Joel Schumacher. Roteiro por Akiva Goldsman. Produção por Arnon Milchan, John Grisham, Michael Nathanson e Hunt Lowry. Dist. Warner Bros. EUA, 1996. 149min., son., colorido.

²⁹¹ MACHURA S.; ULBRICH, S. op. cit., p. 119.

bem e o mal²⁹². Assim sendo, como fizemos no segundo capítulo, vamos analisar os elementos textuais e iconográficos utilizados para a confecção do material publicitário para a divulgação dos filmes.

3.2 Análise do cartaz do filme Os Acusados (*The Accused* – 1988)

FIGURA 5 – Cartaz do filme Os Acusados²⁹³



No cartaz, as duas protagonistas do filme, interpretadas por Kelly McGillis e Jodie Foster, encaram fixamente o seu observador, isto é, a pessoa que irá buscar um meio de assistir a película. Segundo Alex Griendling, quando o filme possui atores, com o mesmo grau de popularidade, irão existir regras para a confecção do cartaz: por exemplo, tal ator não pode ocupar um espaço de 75%

²⁹² Ibidem, p. 124.

²⁹³ FONTE: disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f0/6d/ce/f06dce027ea8dc510c43f94eaf0941d8.jpg>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

maior que o outro ator que estrela o filme. Por isso, a imagem desses atores é posicionada com um mesmo espaço²⁹⁴ – tal como podemos observar com as atrizes que estampam a figura 5.

Os rostos das atrizes são tomados pela cor preta, demonstrando uma forte escuridão, a qual obscurece seus rostos; talvez, metaforicamente, suas vidas²⁹⁵. Entre a escuridão que as separam, uma frase está estampada: “*The first scream was for help. The second is for justice*”²⁹⁶. O pequeno texto faz um prenúncio dos acontecimentos do filme, o pedido de ajuda ineficaz da protagonista quando foi violada sexualmente e posteriormente sua luta para colocar os criminosos na cadeia. Logo abaixo, uma nova imagem colorida, mostra as duas mulheres em meio a uma multidão de jornalistas e fotógrafos. O fato dessa imagem estar posicionada desta maneira, colorida, demonstra possivelmente a esperança em provar o crime e assim conseguir justiça e seguir com suas vidas²⁹⁷.

Em seguida, abaixo da imagem se encontra o título do filme em vermelho, significando o sangue, a violência, que estão presente e marcam o filme. Uma outra frase está abaixo do título: “*The case that challenged the system and shocked a nation*”²⁹⁸. Essa breve legenda serve para demonstrar o impacto que o filme possa apresentar a partir de uma representação de um fato real (ver abaixo). Por fim, na parte inferior encontram-se as informações da ficha técnica.

²⁹⁴ MICHELAN, F. *Como os cartazes de filmes são criados?*. Disponível em: <<http://diretoresdearte.com.br/2015/09/10/como-os-cartazes-de-filmes-sao-criados/>>. Acesso em 20 maio 2017.

²⁹⁵ Como dito anteriormente, quando falamos sobre as roupas de Martin em *Dormindo com o Inimigo*, no segundo capítulo, aqui vale a mesma definição. Ver p. 80.

²⁹⁶ Tradução livre: “O primeiro grito foi por ajuda. O segundo foi por justiça”.

²⁹⁷ Conforme Schwendler, “Por mais que não se possa dizer com precisão como e o que as pessoas sentem, é inegável que exista uma influência das cores na percepção do ser humano. Através de vários fatos observados e pesquisas realizadas por estudiosos de diversas áreas podemos perceber reações comuns a todos. Os efeitos das cores, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm na vida de homens e mulheres, tanto fisiologicamente como psicologicamente, “[A elas criam alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem [...]”. Ver SCHWENDLER, op. cit., p. 26.

²⁹⁸ Tradução livre: O caso que desafiou o sistema e chocou a nação”.

3.3 “O que estava vestindo? Estava com roupa provocante?”: Narrativa fílmica de *Os Acusados* (*The Accused* – 1988)

O filme *Os Acusados* é uma produção de Hollywood lançada no ano de 1988, baseada em um famoso caso de estupro sofrido por Cheryl Araujo no bar *Big Dan*, no estado de Massachusetts nos Estados Unidos²⁹⁹. A história do filme conta a vida de Sarah Tobias (Jodie Foster) que, após sofrer um estupro coletivo, decide colocar os criminosos atrás das grades, contando com a ajuda de sua advogada, Kathryn Murphy (Kelly McGillis). O longa-metragem teve um orçamento de 6 milhões de dólares e faturou 32 milhões somente no mercado nacional norte-americano³⁰⁰. A produção utiliza do *star system* para a sua divulgação, o seu elenco conta com duas estrelas do cinema hollywoodiano daquele período, as atrizes Jodie Foster (*Taxi Driver*, *Bugsy Malone*) e Kelly McGillis (*Top Gun*). É importante ressaltar que o interesse em representar a advogada, por parte de McGillis, surgiu de um motivo pessoal: em 1982, ela própria foi violentada sexualmente em seu apartamento.

A produção cinematográfica ganhou importantes prêmios da indústria do cinema. Em 1989, na cerimônia do *The Academy Awards*, popularmente conhecido como Oscar, *Os Acusados* foi o vencedor na categoria de melhor atriz pela atuação de Jodie Foster. No mesmo ano, na premiação do Globo de Ouro, Foster ganhou na categoria de melhor atriz dramática. O filme ainda foi indicado nos eventos do BAFTA do Reino Unido, no Festival de Cinema da Alemanha e Prêmio David di Donatello na Itália, nas respectivas categorias de melhor atriz principal, melhor filme e melhor atriz coadjuvante³⁰¹.

No começo do filme, a câmera fica focada em um bar, o *The Mill Road*, durante o dia até o anoitecer. Um rapaz (Bernie Coulson) sai correndo de dentro do estabelecimento em direção ao telefone público: ele está assustado e aparentemente desesperado. Em seguida, uma mulher com dificuldades para caminhar e com as roupas rasgadas sai correndo do bar em direção à rodovia, pedindo socorro. O homem liga para a polícia e conta que está acontecendo um

²⁹⁹ WINOKOOR, C. *Frank O'Boy speaks out on Big Dan's rape case*. Disponível em: <<http://www.tauntongazette.com/x313655378/O-Boy-sets-record-straight-on-Big-Dan-s>>. Acesso em 15 fev. 2017.

³⁰⁰ IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0094608/>>. Acesso em 15 fev. 2017.

³⁰¹ Idem.

estupro no interior do bar. A mulher, então, é socorrida por um motorista que a leva para o hospital³⁰².

No pronto socorro, a agredida é identificada como Sarah Tobias, ela é examinada por duas enfermeiras, das quais uma faz perguntas relacionadas a vida sexual da agredida, enquanto a outra tira fotos das marcas da violência no corpo da protagonista. A Srta. Tobias possui hematomas que vão desde o seu rosto até suas coxas, sua voz está completamente rouca, possivelmente devido à força do agressor em apertar seu pescoço, assim machucando suas cordas vocais e traqueia. A enfermeira responsável por Sarah procura possíveis materiais genéticos deixados no corpo da mulher pelos homens que a estupraram, como cabelo e pele embaixo das unhas, caso Sarah tenha arranhado algum deles.

É importante frisarmos, que o estupro feminino não se caracteriza apenas se houver penetração vaginal, e o caso que estamos abordando é uma representação de uma situação nos Estados Unidos. No entanto, para identificar os efeitos físicos do estupro no corpo da mulher é necessário realizar uma perícia médico-legal. Tais perícias são feitas a partir de hematomas no corpo, a presença de esperma na vagina, contaminação por doenças venéreas, rupturas do hímen e gravidez³⁰³. Além disso, a partir dos exames se encontram possíveis escoriações e equimoses, as quais estão mais presentes nas partes internas das coxas, braços, pescoço e boca, como meio de forçar a vítima a não emitir nenhum som, além de outras partes do corpo³⁰⁴.

A advogada Kathryn Murphy entra na sala e é a encarregada do caso de Sarah. Ao olhar o questionário, lê em voz alta a parte em que a mulher estava alcoolizada e havia fumado maconha. Carol Hunnicut, a representante do centro de Mulheres Estupradas, responde: “que diferença isso faz? Ela foi estuprada por três ou mais homens”³⁰⁵. Neste momento, a película apresenta para o espectador as condições da mulher no momento do ato criminoso, cria uma dúvida sobre o caráter desta, se não foi por estar em tais condições que o estupro

³⁰² A noção de estupro que trabalhamos é o “uso e o abuso do corpo do outro, sem que o outro participe com intenção ou envolvimento compatível” SEGATO, Rita. “A estrutura de gênero e a injunção do estupro”. In: Suárez, Mireya e Bandeira, Lourdes (orgs). *Violência, Gênero e Crime no Distrito Federal*. Brasília: Paralelo 15; Editora Universidade de Brasília, 1999, p. 388.

³⁰³ FRANÇA, 1998 apud GESSE, p. 40.

³⁰⁴ Idem.

³⁰⁵ 6min e 36s.

ocorreu, deste modo, culpabilizando a mulher, a vítima e não os agressores pelo crime. No entanto, a preocupação de Murphy em saber dessas informações era em como a defesa dos agressores poderia usar isso para prejudicar a imagem da agredida perante ao juiz ou júri.

Acompanhada do Detetive Duncan (Terry David Mulligan), de policiais e de sua representante legal, Sarah retorna ao *The Mill Road* para tentar fazer o reconhecimento dos homens que a violaram. Ao passar pelo estacionamento, Kathryn observa a placa de um carro vermelho, estacionado, escrito SXY SADI. É interessante pensar no porquê da câmera dar um *close up* na placa do veículo. Por enquanto não sabemos, mas nas próximas cenas descobrimos que o carro pertence a Sarah. *Sexy Sadie* faz uma alusão às suas características dentro da narrativa fílmica, como uma mulher bonita e desejada. Novamente, o filme apresenta uma ideia sobre novas condições para o estupro, como por exemplo as vestimentas que a protagonista utilizava no local, no bar, um ambiente frequentado por figuras masculinas. Uma outra possível interpretação que podemos ter faz referência a música *Sexy Sadie* dos Beatles, lançada em 1968. O título se refere a um guru espiritual, de nome Maharishi, e o assédio sexual cometido por ele contra a famosa atriz Mia Farrow, *sex symbol* de sua época³⁰⁶. De volta ao interior do bar, Sarah reconhece dois homens que participaram do seu estupro coletivo.

Ao ser levada para sua residência pela sua advogada, Sarah pergunta se o seu rosto está muito ruim e comenta que seu companheiro, Larry, gosta de tocar em seu rosto. Dentro de casa, seu cônjuge traz água e remédios, e sem jeito diz “queria saber o que dizer” em menção à situação que ocorreu no *The Mill*. É importante apontar que para as agredidas perderem o medo e a vergonha pela violência que sofreram, a rede pessoal delas é fundamental, ou seja, receber apoio dos amigos, vizinhos e parentes é de suma importância³⁰⁷. Na sequência, a convida para dar uma volta, respirar ar fresco, mas ela recusa e o homem sai sozinho. Na mesma noite, ela liga para sua mãe, a progenitora pergunta se a sua filha precisa de dinheiro ou se por acaso se envolveu com

³⁰⁶ RYBACZEWSKI, D. *Sexy Sadie History*. Disponível em: <<http://www.beatlesebooks.com/sexy-sadie>> Acesso em: 15 jan. 2017.

³⁰⁷ INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. Disponível em: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/>>. Acesso em 26 fev. 2017.

algum problema. A partir da fala da mãe de Sarah, a película dá alguns indícios sobre o caráter da protagonista: aparentemente, as ligações anteriores feitas para a sua mãe eram para pedir algum tipo de ajuda financeira. No entanto, naquele momento, Sarah precisava de ajuda, um amparo, uma figura próxima para conversar, desabafar. Além dos traumas físicos, o ato criminoso do estupro também ocasiona consequências psíquicas, resultando na sua forma de se comportar e agir, por meio de transtornos sexuais e transtorno pós-traumático, depressão³⁰⁸, estresse agudo, dissociação da consciência, lembrança do ataque por meio do pensamento, pesadelos, dificuldades para dormir, ansiedade, entre tantas outras³⁰⁹. Esses traumas influenciam na vida afetiva, social, sexual e profissional das agredidas.

No dia seguinte, um estudante, Bob (Steve Antin), é preso ao sair da universidade. Ele é o terceiro homem acusado de participar do estupro de Sarah. Enquanto ocorre a prisão, um homem observa da janela: é o mesmo que ligou para a polícia na noite do crime. Já no tribunal, Kathryn Murphy indícia os acusados por crime de primeiro grau e solicita a prisão deles, alegando que existe chances dos réus fugirem da jurisdição, sem contar o fato que a vítima do crime está preocupada com a sua integridade física e psicológica caso os homens estejam em liberdade. O juiz decreta fiança de 10 mil dólares e libera todos eles.

Na sequência do filme, Sarah limpa uma das mesas no seu local de trabalho quando escuta no noticiário a fala de um dos advogados dos acusados dizendo que não houve estupro e que a suposta vítima havia consentido entusiasmada aos atos³¹⁰. Novamente, o filme faz uma representação da imagem feminina como a principal culpada em relação ao crime sexual, o “consentindo entusiasmada aos atos” coloca em questão o caráter da mulher e a condição que se encontrava, alcoolizada, que procurou e desejou por aquilo. A cena ainda mostra os amigos de Bob comemorando, enquanto o mesmo homem do dia da prisão os encara do canto da sala.

³⁰⁸ GESSE, Cláudia. *As consequências físicas e psíquicas da violência no crime de estupro e no atentado violento ao pudor*. Presidente Prudente – SP, 2008. 63 f. Monografia em direito pela Faculdades Integradas “Antônio Eufrásio de Toledo”, p. 40.

³⁰⁹ ABCMED, 2015. *Estupro: o que é? Quais são as causas? E as consequências?* Disponível em: <<http://www.abc.med.br/p/psicologia..47.psiquiatria/807564/estupro-o-que-e-quais-sao-as-causas-e-as-consequencias.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

³¹⁰ 17min e 20s.

Em seu trailer, Sarah e sua advogada conversam sobre os acusados estarem soltos, ao que a protagonista está revoltada com a situação, dizendo que “o homem na TV falou como se eu tivesse feito um espetáculo erótico”³¹¹. Enquanto Sarah está consumindo bebida alcoólica, Murphy faz algumas perguntas, tais como: *bebeu algo antes de ir ao The Mill? Não estava caindo de bêbada? O que estava vestindo? Estava com roupa provocante? Decote? Blusa transparente?*³¹². Sarah, nervosa, imediatamente responde: *que porra isso interessa? Eles arrancaram!*. No entanto, sua advogada continua: *sua roupa pode ter dado aos rapazes a ideia de que poderiam ter sexo? Exibiu-se diante deles?* Sarah, inconformada diz: *Você me viu no hospital, acha que pedi por isso? É isso?* Mas Murphy não dá a mínima e diz: *Já fez amor com mais de um homem ao mesmo tempo? Apanhou e gostou? Usa roupa íntima? Quantos abortos fez?* Murphy afirma que essas perguntas serão feitas no tribunal e que ela poderá protestar, mas nem sempre o protesto será aceito. Todo esse histórico caracterizará Sarah como uma má testemunha e com uma péssima conduta.

Percebemos que todo o questionamento da advogada é baseado nos considerados valores tradicionais que a sociedade estadunidense julga “incorreto” em relação a posição das mulheres no meio público. Dentro dessa lógica, a envolvida do crime de estupro, a vítima, passa a ser uma “falsa vítima”, sendo ela a causa para os atos de seus transgressores³¹³. Assim, o julgamento é voltado para a agredida, “em que análises a respeito de suas vidas sexuais são ressaltadas, muito mais que as próprias condições do réu”³¹⁴. Deste modo, temos uma transformação da condição da agredida para transgressora³¹⁵ e dos agressores como possíveis vítimas: nesse aspecto, o que é questionado é sobre

³¹¹ 18min e 33s.

³¹² 19min e 40s

³¹³ MAGALHÃES, N.T. *A construção e a desconstrução de verdades no crime de estupro: uma abordagem criminológica e sociojurídica de gênero*. Brasília, 2008. 66 f. Monografia em Direito pela Universidade de Brasília, p. 47.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ “Nessa esteira, o que se observa é que, além da inversão do papel do transgressor para vítima, é notória uma negação à subjetividade da vítima mulher. Nesse sentido, para Lia Zanotta Machado, não basta apenas o ato da relação sexual imposta com violência, o que se tem é a falência discursiva em manter unicidade da ideia de que a mulher nada mais é do que a “não pessoa” face à posição de objeto em que é colocada”. MAGALHÃES, Nayara T. *A construção e a desconstrução de verdades no crime de estupro: uma abordagem criminológica e sociojurídica de gênero*. Brasília, 2008. 66 f. Monografia em Direito pela Universidade de Brasília, p. 48.

o fato da mulher, a agredida, ser menos ou mais culpada pelo ato violento que sofreu³¹⁶. Nesse sentido, para provar a inocência do acusado, é necessário a condenação da própria vítima. Isso se dá pelo fato das representações das mulheres, nos processos judiciais, na sociedade e no cinema, ser arquitetada por meio do modo como elas apresentam seu corpo e sua sexualidade³¹⁷.

Voltando ao filme, na próxima cena apresenta-se uma conversa de Murphy com uma garçonete do *The Mill*, de nome Sally. Se trata também de uma amiga de Sarah, que diz que estava do lado de fora do bar quando aconteceu o fato e que, ao tentar entrar, alguns homens estavam bloqueando a porta. Também indica que pensou que sua amiga estava se divertindo e revela que um dos agressores possuía uma tatuagem de escorpião. Enquanto isso, Jesse (o dono do *The Mill*) conversa com o Detetive Duncan e diz que não viu nada, acrescentando que “aqueles caras” (os réus) eram seu ganha pão.

Em reunião com os advogados de defesa dos acusados por estupro, Murphy fala sobre as provas médicas, como a penetração confirmada no laudo médico e as fotografias das marcas deixadas no corpo de Sarah. Os advogados sugeriram alterar o termo de estupro por abuso sexual e acrescentam que “Sarah estava tão bêbada que só faltava pôr o pau dos homens para fora” e que nenhum júri acreditaria nela. Em comum acordo, classificam o crime como colocar terceiros em perigo e, desse modo a sentença para o crime ficaria entre dois anos e meio a cinco anos.

Em seguida, vê-se que a personagem principal está assistindo o noticiário e o apresentador fala sobre o seu caso: “Não foi dada explicação para a redução das acusações de estupro para colocar terceiros em perigo. Uma fonte próxima da defesa insinuou que a alegada vítima não constituiria uma boa testemunha para a acusação”³¹⁸. Nesse momento, outra pessoa também está assistindo: é o homem que ligou para a polícia.

Sarah entra na residência de Murphy e discute sobre a mudança da acusação: “estou com as calças abaixadas, com tudo à mostra. Todos estão vendo, três caras estão metendo em mim enquanto outros estão gritando e

³¹⁶ Ibidem, p. 47.

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ 30min e 21s.

aplaudindo. Não fui estuprada?”³¹⁹. Então ela sai do apartamento de sua advogada e vai para casa.

Srta. Tobias decide mudar o seu visual e corta seu cabelo. Ao encontrar com Larry, seu companheiro, ele se aproxima, a beija. Sara se sente desconfortável, e ele diz: “Quando vai superar isto? Vai ter que voltar ao normal rápido, está ficando chato”³²⁰. Ao dizer tais palavras, Larry é expulso de casa. Percebemos que o homem não compreende a gravidade dos danos físicos e psicológicos causados pela violência sexual cometida contra Sarah. Existe inúmeras consequências que violência sexual pode causar na vida da pessoa, como por exemplo: depressão, suicídio, estresse pós-traumático e o isolamento social³²¹.

Para se distrair e seguir com a sua vida, a protagonista entra em uma loja de artigos musicais, um homem se aproxima e diz que ela é a garota do *The Mill* daquela noite. Ela sai enfurecida de dentro do estabelecimento, é perseguida pelo homem até o seu carro, o rapaz fica fazendo gestos obscenos com os dedos em referência ao que ocorreu aquela noite no *The Mill*. Ao tentar sair do estacionamento é fechada pelo mesmo homem, ela engata a marcha ré e então acelera de encontro ao automóvel dele, o acertando.

FIGURA 6 – Cena de Os Acusados



LEGENDA: Homem desconhecido faz gestos obscenos para Sarah³²².

³¹⁹ 31min

³²⁰ 33min e 46s.

³²¹ MAGALHÃES, op. cit., p. 51.

³²² 37min e 30s.

Na figura 6, o enquadramento da cena é realizado pelo ângulo de visão “de nuca”, quando o posicionamento da câmera está alinhado com a nuca da pessoa³²³. Deste modo, tal posição que fica na maioria das vezes em terceira pessoa, passa a sensação do ângulo de visão da personagem para o espectador. Transmitindo uma sensação de realidade, como se o próprio telespectador estivesse sentado dentro do carro com Sara.

No Hospital, a advogada encontra com o homem envolvido no acidente de Sarah e percebe a tatuagem de escorpião em seu braço. Murphy, ao entrar na sala, escuta a fala de Sarah, meio desnorteada e debilitada, “Vamos jogar Pinball? Para ele, eu sou uma merda, todo mundo acha que sou uma merda”³²⁴. Por meio dessa cena, apresentam-se como são vários os traumas psicológicos causados pela violência sexual, como a culpa, baixo-estima, depressão, angústia, sem contar que a vítima pode desenvolver um comportamento antissocial. No entanto, a depressão pode levar a vítima ao suicídio, fazendo com que ela perca a vontade de viver³²⁵. Vemos como Sarah está debilitada, e isso se dá, principalmente, pela impunidade dos outros homens que incentivaram o ato criminoso. Um recurso estético que caracterizam as produções dos *Courtroom Movies* é representação da justiça como elemento redentor. Enquanto os culpados não são julgados perante o tribunal, este que representa a justiça, o sentimento de injustiça social e impunidade consome as próprias vítimas ou familiares³²⁶.

Decidida, Murphy vai atrás do homem, e ele relata que Sarah é uma “puta”. A última vez que em que ele a viu, ela fazia um show erótico. “*Estuprada? Fodeu com todos no bar e diz que a culpa é deles? Ela adorou, tinha público, foi o show da vida dela. Quando ela fizer outro show, diga que estarei lá para aplaudi-la*”³²⁷. A partir desse discurso proferido pelo homem tatuado, vamos nos pautar em uma primeira tipologia elaborada por Segato para buscar entender as motivações do crime, já que a “racionalidade do estupro se articula, assim, enquanto um ato, em sociedade, perante outros — outros reais, imaginados, ou

³²³ USP. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0047/2919/Planos_de_enquadramento_6_.pdf>. Acesso em 15 maio 2017.

³²⁴ 40min e 01s.

³²⁵ GESSE, op. cit., p. 44.

³²⁶ MACHURA S.; ULBRICH, S. op. cit., p. 120.

³²⁷ 41min e 28s.

fantasmas inconscientes”³²⁸. O estupro de Sarah ocorre, em primeira instância, como forma de punição ou vingança contra uma mulher que sai do seu “lugar”, de sua posição subordinada, “no qual o feminino é coagido a colocar-se no lugar de doador: da força, do poder, da virilidade”³²⁹.

Enquanto isto, Murphy volta para o hospital e fica ao lado da cama de Sarah; pensativa, sai da sala e procura escutar novamente a gravação da ligação feita pelo homem que entrou em contato com a polícia a fim de pedir socorro para Sarah. Murphy decide, então, levar o caso novamente para a justiça.

A advogada vai até a casa de Sally e a convence de ir até a delegacia e reconhecer os homens que estavam incentivando o estupro no *The Mill*: o homem do escorpião tatuado está entre os suspeitos, totalizando três. Kathryn retorna ao bar, procurando por mais pessoas que estavam no local e que poderiam contribuir no caso e, ao observar uma máquina de jogos próxima, procura pela data dos recortes, e encontra um nome, Ken, com a data do mesmo dia do crime. Ela investiga tal nome no anuário da universidade e acha o nome de Kenneth Joyce. Murphy vai até a universidade e se encontra com Ken, mostrando a ele a gravação do pedido de socorro e o chama para depor no caso de Sarah.

No tribunal, Sarah é chamada para dar seu testemunho sobre o que aconteceu no *The Mill*. Ela conta que Danny a beijou com força, e então enfiou a mão sob a sua blusa e apertou seu seio. A protagonista tentou se afastar, mas foi em vão, já que Danny era forte e a apertava cada vez mais. Colocou sua mão em volta da garganta de Sarah e a apertou, depois enfiou sua mão nas partes íntimas dela e chamou Kurt para segurar os braços dela enquanto a penetrava. Durante todo o fato, ouvia-se gritos e aplausos, enquanto revezavam-se no crime cometido contra o corpo de Sarah.

Vimos anteriormente que uma das justificativas, do estupro da protagonista foi como forma de punição por sair de seu “lugar” de subordinação, devido ao fato de estar sem uma companhia masculina ao seu lado, suas roupas curtas, sua dança e sensualidade; enfim, a partir do depoimento de Sarah também podemos afirmar que a violência sexual é utilizada como demonstração

³²⁸ LUNA, Ianni B. *O estupro e a “norma” de gênero no cinema*. Brasília, 2006. 87f. Dissertação (Mestrado em História) pela Universidade de Brasília, p. 25.

³²⁹ SEGATO, 1999 apud LUNA, p. 25.

de força e virilidade, demonstrando entre os outros homens que o agressor possui competência sexual e força física³³⁰.

Nessa mesma perspectiva, o estupro em grupo simultaneamente representa o status subordinado das mulheres e a parceria e solidariedade entre os homens. É um modo de punir as mulheres da qual determinados homens, de maneira coletiva, colocam as mulheres, como um grupo, afastadas da atuação em sistemas religiosos, políticos e sociais como iguais. Representa a fidelidade dos homens uns com os outros e sua condição para trair os laços de parentesco, afeto e dependência econômica que os ligam a uma mulher³³¹. Deste modo, o estupro coletivo, em termos simbólicos, mantém uma junção entre violência, dominação das mulheres, sexualidade e coesão do grupo³³².

A partir disso, observamos no filme que a defesa dos acusados pergunta para Sarah se enquanto ela estava na mesa de Pinball, alguma vez gritou por “socorro” ou “estupro”; ela responde que não, que havia tentado, mas sua boca era tampada pelos homens e quando conseguia falar a única palavra dita era “não”. Tal resposta levanta uma dúvida para o advogado, e ele continua dizendo que “não” foi a única palavra que saiu de sua boca, ao invés de “policia”, “socorro” ou “estupro”? Todo esse questionamento nos faz pensar que as posições de gênero situam o homem como o sujeito ativo na conquista, o viril, o agressivo. A mulher, então, seria a figura não agressiva, ela não pode ser a ativa na conquista, não pode e não deve conquistar abertamente e que involuntariamente sempre irá confundir o “sim” e o “não”, já que o seu modo para seduzir é ao falar “nãos”³³³.

Ken é chamado para depor e, a partir desse momento, a narrativa fílmica retorna para o interior do *The Mill*: começa pela entrada de Sarah ao estabelecimento, a conversa com Sally, a troca de olhares com Bob e Danny, a ida até a máquina de Pinball com os rapazes, e então ao seu estupro. A partir do início do ato criminoso, a câmera se posiciona em primeira pessoa, na perspectiva de Sarah, mostrando como estavam acontecendo os fatos a partir de seu olhar. Por meio dessa técnica, faz-se a imersão do telespectador para

³³⁰ Idem.

³³¹ GREGOR, 1990 apud LUNA, p. 48.

³³² LUNA, op. cit., p. 48.

³³³ MACHADO, 1999 apud LUNA, p. 48.

dentro da personagem, para sua visão do que estava acontecendo ao seu redor: os homens, Danny, Bob e Kurt a penetrando, suas tentativas frustradas em se defender e as repetidas penetrações que ocorreram enquanto escutavam os outros homens gritarem frases como “máquina de foder” e os demais incentivos e aplausos³³⁴. O último homem a abusar sexualmente de Sarah é chamado pelos seus amigos de “Kurt pica fina”: após essa zombaria ele decide cometer o ato, para mostrar sua virilidade, e essa atitude se justifica “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”³³⁵.

Voltando para o tribunal, Murphy pergunta para Ken se a Srta. Tobias instigou em algum momento o estupro. Ken responde com um decidido não. O júri decreta os acusados como culpados pelo crime. Novamente, como anteriormente analisado nos filmes *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*, em nosso segundo capítulo, temos a figura masculina interligada com a feminina na construção da narrativa fílmica, apesar do tribunal ter as provas médicas sobre a violência sexual e o relato oral da própria agredida, o veredito para a sua inocência só é realizado a partir do depoimento de uma figura masculina, Ken.

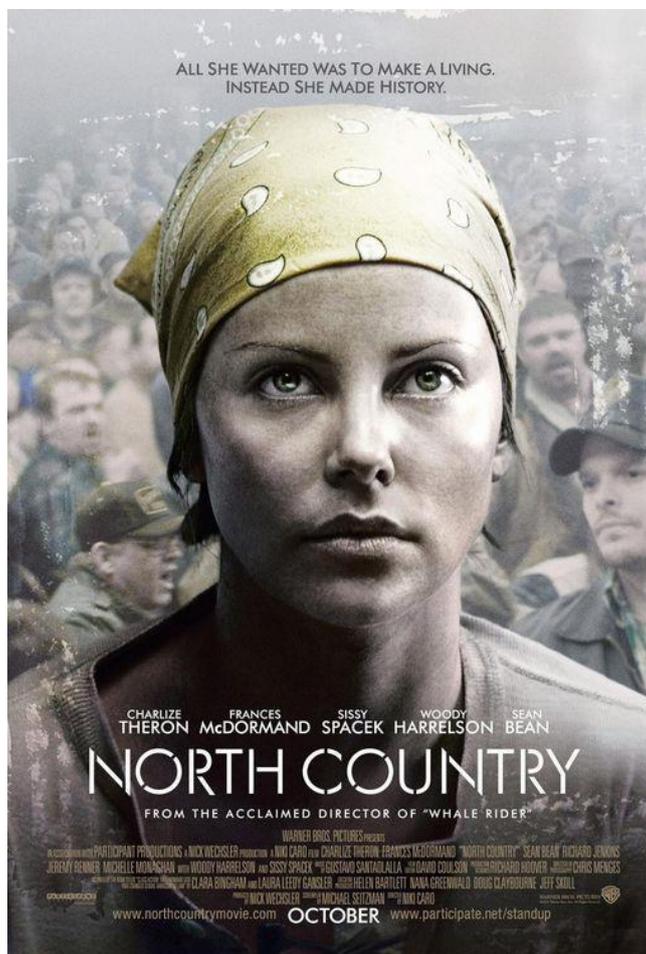
³³⁴ 1h 27min e 42s.

³³⁵ SEGATO, 1999 apud LUNA, p. 25.

³³⁵ Idem.

3.4 “O Cinza e o Frio”: Análise do Cartaz do filme Terra Fria (*North Country* – 2005)

FIGURA 7 – Cartaz do filme Terra Fria³³⁶



Vejamos agora nosso próximo filme. No centro do cartaz, temos a personagem de Charlize Theron vestida com roupas utilizadas para o seu trabalho em uma mineradora. A sua cabeça está erguida, olhando para o alto, para adiante. Tal imagem ganha uma melhor explicação quando percebemos as dezenas de homens ao fundo, contornando a personagem; alguns desses homens estão com suas bocas abertas, possivelmente vociferando palavras de baixo calão destinadas a protagonista. No topo do cartaz tem uma frase: "*All she wanted was to make a living. Instead she made history*"³³⁷ referindo-se a luta da protagonista para sobreviver ao ambiente hostil de trabalho e ganhar seu salário

³³⁶ FONTE: disponível em: <http://www.impawards.com/2005/posters/north_country.jpg>. Acesso em 15 fev. 2017.

³³⁷ Tradução livre: "Tudo que ela queria era ganhar a vida. Em vez disso, ela fez história".

para sustentar sua família. O “fez a história” está associado ao caso judicial, o qual a protagonista se envolveu com a mineradora onde trabalhava por não tomar soluções contra os assédios diários contra as mulheres perpetrados pelos homens.

Além disso, O título do filme está escrito em branco, representando a neve, o frio que caracterizava o lugar em que a história se passa. As letras estão cortadas, algo que pode representar a personagem e os cortes, os obstáculos encontrados pela mesma em toda a narrativa fílmica. Os tons de cinza são predominantes na composição do cartaz, o que pode estar ligado à ideia de sujeira, tanto do trabalho na mineradora quanto dos problemas culturais e sociais que as mulheres enfrentam ao desempenhar funções consideradas masculinas no meio trabalhista³³⁸.

3.5 Sobrevivendo em um ambiente hostil: Narrativa fílmica de Terra Fria (North Country – 2005)

A produção cinematográfica Terra Fria foi lançada no ano de 2005. O roteiro é baseado no livro *Gansler's Class Action: The Story of Lois Jenson and the Landmark Case That Changed Sexual Harassment Law* de Clara Bingham e Laura Leedy, publicado no ano de 2002. A produção literária conta a história real de Lois Jenson que, em 1975, começou a trabalhar na mineradora *Eveleth Taconite Company* e passou 14 anos sendo assediada moral e fisicamente em seu local de trabalho pelos mineradores. Em 1989, ela decide processar a mineradora e vence o caso no tribunal, que acabou por ficar conhecido como *Lois E. Jenson versus Eveleth Taconite Co*³³⁹.

A história gira em torno da vida de Josey Aimes (Charlize Theron), que após sofrer diversos assédios no seu local de trabalho, culminando em uma tentativa de estupro, decide processar a empresa mineradora no interior do estado de Minnesota, nos Estados Unidos. O filme foi indicado em algumas categorias importantes da indústria cinematográfica. São três as principais

³³⁸ “[...] o cinza é a primeira cor e a única do meio ambiente: maciço, mecânico e metálico...o concreto, o cimento, os blocos de cor cinza, as oficinas e a maquinaria pesada, converteram o cinza na cor dos negócios e da indústria”. RAMBAUSKE, op. cit., p. 34.

³³⁹ ADOROCINEMA. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-56284/>>. Acesso em 15 fev. 2017.

indicações no Oscar, Globo de Ouro e BAFTA, a categoria de melhor atriz para Charlize Theron e melhor atriz coadjuvante para Frances McDormand³⁴⁰.

“Se muda para uma casa nova, chão limpo e tudo arrumado. Flores para o dia de São Valentim. E você acha que é forte. Fique em meu lugar. Seja forte. Viva minha pena, seja forte”³⁴¹. A película se inicia com a fala de uma mulher, Josey Aimes, no tribunal. A história da cronologia fílmica é contada a partir dos depoimentos de diversas pessoas ligadas ao processo judiciário da Srta. Aimes contra a mineradora *Pearson Tacotine and Steel*, no interior de Minnesota, nos Estados Unidos. Sendo assim, a maior parte do filme é narrada dentro do tribunal de justiça por meio de *flashbacks* que remetem o espectador ao passado e aos eventos narrados. A protagonista aparece deitada no chão de sua casa, tentando se recompor; vê-se que seu rosto apresenta algumas marcas e muito sangue em decorrência de um espancamento de seu companheiro. Após esse episódio, ela sai de casa, coloca seus filhos no carro juntamente com suas malas e vai para a casa de seus pais.

Ao chegar na casa de sua família, Hank Aimes (Richard Jenkins), seu pai, observa o roxo em volta do olho e o hematoma de sangue coagulado no globo ocular. Então ele pergunta se a filha havia traído o marido e por isso ele havia lhe agredido. Depois, nas próximas cenas, Josey e sua mãe estão conversando sobre a separação de sua filha:

- Ele é o seu marido.
- Ele me bate, mãe. Como chama isso?
- Um homem precisa de trabalho.
- Me bate por que não tem trabalho?
- Todos necessitamos de um propósito, o seu são os seus filhos³⁴².

Mais uma vez, como visto no segundo capítulo, percebemos no discurso fílmico como as relações de gênero refletem concepções incorporadas tanto por homens, como o pai da protagonista, como pelas mulheres (como a mãe). A justificativa que ambos colocam para o espancamento de sua filha é que esta

³⁴⁰ IMDB. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0395972/?ref_=nv_sr_1>. Acesso em 15 fev. 2017.

³⁴¹ 49s.

³⁴² 14min e 0s.

não cumpriu com o seu papel dentro do matrimônio, como esposa e mãe, e que a solução encontrada pelo seu ex-companheiro era puni-la fisicamente³⁴³.

De volta ao tribunal, a advogada da companhia mineradora pergunta qual era a idade de Josey quando engravidou do seu primeiro filho. A personagem não responde à pergunta e ainda comenta que não sabe quem seria o pai de Sammy (seu filho). Em resposta, a jurista a confronta ao dizer que a testemunha não sabia quem era o pai de seu filho devido às tantas aventuras sexuais que viveu. Evidentemente, tais perguntas feitas pela advogada são formas de depreciar a imagem da mulher perante ao tribunal, demonstrando como seu comportamento social e sexual seriam completamente questionáveis e que não condizem com os padrões sociais e culturais a respeito da mulher não possuir um marido e com ele gerar seus filhos dentro do matrimônio³⁴⁴. Assim como na película *Os Acusados*, podemos perceber como existe um discurso recorrente em relação a vida social e sexual das mulheres agredidas.

Na igreja, muitas pessoas observam várias crianças vestidas de noivas em uma representação do matrimônio, ao que algumas senhoras olham para Josey com olhar de desaprovação. Na cozinha, duas mulheres da comunidade religiosa comentam sobre o fato de Josey ter dois filhos de pais diferentes.

Em seguida, ao se encontrar com Glory (Frances McDormand), uma velha amiga, Josey vai até um bar da cidade para conversarem. Lá, sua amiga conta do emprego na mineradora da cidade; surpresa, Aimes pergunta se o cargo que sua amiga ocupa é o de secretária, ao que Glory então responde: “Não, eu conduzo um caminhão, agora sim, tenho independência” e continua “você não quer ganhar o mesmo que seu pai?”³⁴⁵. A própria Josey, em um primeiro momento, atribui a profissão de sua amiga na mineradora como um cargo voltado para as mulheres, o de secretária e fica surpresa ao saber que Glory é uma mineradora, assim como muitos homens que moram na cidade. A questão da independência é voltada para a questão econômica, já que o salário oferecido pela mineradora é um valor considerado alto para as mulheres. É de suma importância pensarmos como a divisão sexual do trabalho está implícita nesse diálogo das personagens; no entanto, ela não concebe a desigualdade e

³⁴³ SAFFIOTI, 2004, op. cit., p. 44-48.

³⁴⁴ GESSE, op. cit., p.13.

³⁴⁵ 11min e 35s.

subordinação das mulheres no mercado de trabalho, porém, reestabelece tal subordinação que está presente em outras esferas do social. Logo, a divisão sexual do trabalho está posta na divisão sexual da sociedade por meio da articulação do trabalho de reprodução para as mulheres e o de produção para os homens³⁴⁶.

Glory faz o convite para Josey trabalhar na mineradora. Após a conversa, vemos que a protagonista está dentro de uma sala fazendo alguns exames com o ginecologista da empresa, que quer se certificar que ela não esteja grávida. Na mineradora, as mulheres recebem instruções do encarregado: “Vocês vão puxar, levantar coisas, vão dirigir e fazer coisas que mulheres não deveriam fazer”³⁴⁷. Aimes chega atrasada e o homem comenta que o médico do exame ginecológico tinha dito que a mulher estava muito bem por baixo de suas roupas, então o supervisor pede para que as mulheres tenham “senso de humor”. Nos primeiros momentos dentro da mineradora, Josey percebe como as mulheres são maltratadas, um homem passa por elas e as chama de “vadias”. Bobby Sharp (Jeremy Renner), um dos responsáveis por determinado setor da mineradora, encontra com o grupo e pergunta qual delas será sua vadia e aponta para Josey.

O parágrafo anterior exemplifica a série de assédios morais e sexuais que acontecem com as mulheres cotidianamente dentro da mineradora ao longo do filme: Sherry (Michelle Monaghan), funcionária da mineradora, vai almoçar e dentro de sua lancheira encontra um dildo de borracha; em um determinado momento do trabalho, as mulheres utilizam uma mangueira para fazer a limpeza de um dos corredores e um dos homens diz maliciosamente que elas levam jeito com a mangueira. Novamente, Sherry é assediada, desta vez fisicamente quando um colega pede um cigarro e enfia a mão no bolso do seu peito, passando os dedos no seio da mulher; Bobby Sharp leva Josey para o alto de uma esteira na mineradora e força uma tentativa de beijá-la; um homem se masturba e limpa seu sêmen nas roupas de Sherry guardadas no armário; na mineradora, no vestiário feminino, Josey sente o mau cheiro que exala do lugar e observa as palavras “Ratazanas e Vadias” escritas com fezes humanas; Sherry

³⁴⁶ BRITO, J.; OLIVEIRA, O. Divisão sexual do trabalho e desigualdade nos espaços de trabalho. In: SILVA FILHO, F. e JARDIM S. (Orgs.). *A danação do trabalho: organização do trabalho e sofrimento psíquico*. Rio de Janeiro: Editora Te Cora, 1997, p. 252.

³⁴⁷ 17 min e 07s.

é derrubada dentro do banheiro químico, sendo coberta pelos dejetos armazenados.

Os assédios acontecem devido à presença feminina no ambiente de trabalho considerado masculino, e que representam formas de repressão e demonstração de poder que os homens mineradores perpetuam nas relações de gênero, as quais sabemos que são hierárquicas. O fato de elas ganharem o mesmo salário que os homens desperta nestes o sentimento de inferioridade, já que, nos âmbitos social, econômico, político, cultural, tenta-se impor às mulheres que ocupem posições geralmente de subalternidade.³⁴⁸ Mas pode-se pensar que esses abusos também manifestariam uma forma de demonstração de uma virilidade masculina perante os outros homens, uma demonstração de poder na aparente dominação feminina³⁴⁹.

Voltando ao filme, Josey tenta conversar com o seu supervisor para dizer o que aconteceu no alto da esteira com Bobby, mas ele apenas responde para ela trabalhar duro, ficar de boca fechada e aguentar como um homem. Na fala do personagem, a figura masculina é entendida como forte, viril, que trabalha arduamente sem reclamar das condições de trabalho, mas vale lembrar que em nenhum momento do filme os homens são assediados e ameaçados em seu local de trabalho como as mulheres. De volta ao tribunal, o seu encarregado dizia que Josey Aimes era exagerada. Nessa cena, o testemunho da figura masculina coloca os relatos da mulher como uma forma de exagero, que as coisas não ocorriam com tanta intensidade e, assim, seria ela quem buscava criar um ambiente hostil e sem “senso de humor”.

Em uma conversa, Hank questiona se a filha agora por estar trabalhando na mineradora é igual a ele. Sua filha responde: “Você não se assusta com o que escrevem nas paredes sobre você, nem com o tipo de coisa que possa vir achar no armário, não se preocupa de qualquer dia ir ao trabalho e ser estuprada”³⁵⁰. O comentário do pai da personagem dá vazão a ideia que a esfera doméstica, o mundo privado é considerado o lugar das mulheres na sociedade, enquanto que seu ingresso na esfera pública através do trabalho ou de qualquer

³⁴⁸ BRITO, J.; OLIVEIRA, O. op. cit., p. 252.

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ 48min e 57s.

tipo de prática política e social resultará em tais representações do feminino como algo masculinizado³⁵¹.

Josey vai até o escritório do dono da mineradora, para tentar encontrar uma solução para os problemas que ela e as outras mulheres vêm enfrentando no local de trabalho. Chegando lá é convidada a pedir demissão, mas afirma que precisa do emprego. Pearson, o seu chefe, diz: “Bom, então sugiro que passe menos tempo agitando com as colegas, menos tempo na cama com os colegas casados e mais tempo tentando melhorar seu desempenho no trabalho”³⁵². Pearson não conhece a vida de Aimes, o que chega até ele são relatos perpetrados por outros homens sobre a vida sexual da mulher. Assim como na figura 6, na cena do filme *Os Acusados*, a figura 8 se utiliza do ângulo de visão “de nuca”³⁵³ para mostrar ao espectador o quase ângulo de visão da protagonista e também o ambiente ao seu redor, durante a reunião com os administradores da mineradora. Essa perspectiva faz com que o telespectador emerja para dentro da sala de reuniões com a protagonista e consiga ao mesmo tempo observar o rosto de todos os homens que estão ali, uma sensação da realidade da protagonista.

FIGURA 8 – Cena de Terra Fria



Legenda: Josey Aimes tenta conversar com o dono da mineradora e seus associados³⁵⁴.

³⁵¹ BRITO, J.; OLIVEIRA, op. cit., p. 252.

³⁵² 1h 03min e 59s.

³⁵³ USP. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0047/2919/Planos_de_enquadramento_6_.pdf>. Acesso em 15 maio 2017.

³⁵⁴ 1h 04min e 13s.

Na mineradora, Josey novamente é assediada por Bobby Sharp, que passa a mão nas partes íntimas da mulher enquanto fala palavras obscenas. Aimes vai até o refeitório onde estão reunidos os homens e mulheres mineradores para contar o ocorrido mas, no entanto, ninguém apoia sua versão. Os homens por considerarem tal prática merecida e as mulheres com receio de perder seus empregos. Decidida, sai do refeitório e ao passar pelo seu encarregado pede demissão.

A protagonista procura por um advogado a fim de iniciar um processo contra a mineradora e os homens que trabalham nela. White (Woody Harrelson), um amigo de Kyle (Sean Bean), marido de Glory, é advogado e a aconselha sobre como vão tratar o caso. São duas visões: a primeira seria a de considerarem ela uma louca e a segunda como uma vadia. Josey fala: “posso achar um cara que goste de mim, que cuide de mim, mas eu cansei de ser cuidada. Eu quero cuidar de mim e dos meus filhos”. Na fala da personagem, vemos como a dependência de uma figura masculina, um companheiro, não é caracterizada como necessária para seguir com sua vida socialmente. White aceita o caso e aponta que o processo deve ser classificado como assédio sexual grupal; sendo assim, necessitam de mais testemunhas para provar o crime sofrido na mineradora³⁵⁵.

Pearson contrata uma advogada, que segundo ele é a “melhor advogada mulher” para defender o lado judicial da mineradora. Ele argumenta que Josey não tem chances de ganhar, pois “ela é uma mãe solteira, vive de pensão, tem dois filhos fora do casamento e um histórico sexual sórdido”. No entanto, como o próprio filme aponta, esse histórico sexual é fruto de boatos – e, mais importante ainda, mesmo se não o fosse, os atos criminosos cometidos contra a protagonista não teriam justificativa.

No sindicato dos mineradores, os homens estão gritando palavras rudes em relação ao processo que Josey decidiu impetrar. Quando ela tenta falar na frente de todos com o microfone, os mineradores gritam frases como “Aqui está

³⁵⁵ Segundo Daudt, “a *class action* no direito norte-americano é um procedimento em que uma pessoa considerada individualmente, ou um pequeno grupo de pessoas, enquanto tal passa a representar um grupo maior ou classe de pessoas, desde que compartilhem, entre si, um interesse comum”. DAUDT, S. *Ações coletivas X Class Action no direito norte-americano*. Disponível em: <<http://www.tex.pro.br/home/artigos/176-artigos-out-2013/6312-acoes-coletivas-x-class-action-no-direito-norte-americano>>. Acesso em 24 fev. 2017.

seu microfone” e apontam para o seu órgão sexual ou “quero pegar nos seus seios”³⁵⁶. Seu tempo de fala acaba e os mineradores continuam a gritar até que Hank Aimes se levanta e vai até sua filha, pega o microfone e fala sobre as relações das outras mulheres, filhas e esposas dos seus colegas de trabalho, quando estas estão presentes nos churrascos da empresa, sobre como é diferente o tratamento com elas em relação às outras mulheres que ocupam o mesmo espaço de trabalho deles.

No tribunal, a defesa da mineradora chama Bobby Sharp para testemunhar, enquanto o Prof. Paul Lattavansky entra no tribunal. Paul é acusado de ter estuprado Josey na adolescência, dentro da sala de aula, sendo esse o pai do primeiro filho de Aimes, Sammy. O ato criminoso marca o corpo feminino e não o masculino, "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"³⁵⁷.

A vida toda Josey fora julgada por não revelar quem era o pai do seu filho, mas na verdade ela escondia o fato de ter sido estuprada pelo seu próprio professor. Bobby é a única testemunha do fato e após sofrer uma pressão de White, cede e conta que Josey realmente havia sido estuprada.

Tal confissão ajuda Josey a defender a sua causa, pois até aquele momento ela era a única representante do caso contra a mineradora. Após a confissão de Sharp, outras mulheres a seguem, como sua amiga Glory, Sherry e demais colegas do seu ex-emprego. Deste modo, confirmava-se que todas elas haviam sido assediadas em alguma medida em seu local de trabalho. Por fim, Josey ganha o processo contra a mineradora, o filme se encerra com ela e seu filho Sammy dirigindo pela estrada. Esse final tem uma fotografia bem simbólica: é o único momento do filme que não existe neve, marcada pelo branco acinzentado. Uma possível interpretação que podemos atribuir é que a neve, o ambiente frio, representavam as dificuldades e obstáculos na vida de Josey, desde o seu espancamento pelo seu ex-companheiro até o final do processo contra a mineradora, como é configurado no cartaz do filme (figura 7). O caminho pela estrada está livre e cheio de vida ao seu redor.

³⁵⁶ 1h 32min e 00s.

³⁵⁷ MACHADO, op. cit., p. 304.

Os *Courtroom Movies* analisados no presente capítulo apresentaram as narrativas fílmicas centradas em duas mulheres, Sarah Tobias e Josey Aimes que procuraram uma solução e senso de justiça através do Estado, contra a violência que sofreram, diferentemente das protagonistas Laura e Slim em *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*, que quebram o ciclo da violência a partir da própria violência. Sarah e Josey enfrentaram a própria família, a sociedade, diante da situação de violência em que se encontravam, ambas as mulheres não ficaram caladas ou em posição passiva, demonstram posições completamente ativas diante dos fatos violentos. No entanto, os seus processos judiciais só ganham um forte impulso a partir do depoimento de figuras masculinas: Ken em *Os Acusados* e Bobby em *Terra Fria*, assim, os filmes continuam apresentando a ligação entre a figura feminina para com a masculina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos no trabalho, o cinema por meio de sua narrativa fílmica, constrói e apresenta inúmeras histórias. Através de seus aparatos tecnológicos e técnicas de execução, os longas-metragens conseguem transmitir uma sensação da realidade para o telespectador. Essas narrativas transmitem uma ideia do real, pelo modo como a história é contada e pelos elementos que fazem parte da construção da narrativa, como as cores, sons, movimentos e enquadramentos da câmera.

A imagem projetada na tela, é capaz de despertar nas pessoas emoções, satisfações, alegrias e tristezas, dor, raiva e ódio a partir da visão dos roteiristas e diretores e também pela atuação dos atores. Esses últimos, tem como função, incorporar e dar vida aos seus personagens, passar a ideia do cotidiano, de situações reais, assim, fazendo com que os telespectadores possam imergir para dentro da tela e se situar na posição dos protagonistas. Essa noção da realidade, representada pelo cinema, possui um maior destaque quando apresenta temas que fazem parte, do âmbito social, cultural e político da sociedade.

Na nossa pesquisa, os filmes que trabalham a questão da violência contra as mulheres fizeram um grande sucesso nos Estados Unidos e Brasil, talvez pelo fato de Hollywood utilizar o *star system* para a divulgação dos filmes, ou ainda, pelo fato da violência contra as mulheres estar presente, fazer parte da realidade, do dia-a-dia de milhares de espectadores, que conhecem ou vivenciaram direta ou indiretamente, o tema apresentado pela narrativa fílmica.

A Nova Hollywood tem como seu estilo cinematográfico, apresentar novos filmes que trabalhem com a construção de narrativas e personagens mais complexos. A complexidade que se dá aqui, vai no sentido que esses personagens, não possuem seus papéis fixados e imutáveis dentro da narrativa fílmica, como mocinhos, donzelas, vilãs e vilões, existe uma heterogeneidade na construção desses personagens, pois assim como a realidade concreta, tudo pode mudar.

No decorrer do trabalho, buscamos compreender como determinados discursos fílmicos, produzidos em Hollywood no final do século XX e início do século seguinte, abordaram a violência contra as mulheres. Nas películas, as

personagens representadas conseguiram encontrar meios para quebrar o ciclo da violência que vivenciavam quase que cotidianamente, seja pelo uso da própria violência, como em *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais*, seja por se recorrer à intervenção do poder público/estatal, como em *Os Acusados* e *Terra Fria*.

De um certo modo, todos os filmes abordam sobre a ausência ou presença do Estado. Em *Dormindo com o Inimigo* e *Nunca Mais* as personagens Laura e Slim são completamente desacreditadas por qualquer figura estatal, seja ela a própria polícia ou um advogado. Diferentemente dos filmes *Os Acusados* e *Terra Fria*, onde o Estado tem um papel fundamental na trama. Podemos considerar tal aspecto como uma meta narrativa que cerca essas representações fílmicas, sendo o próprio Estado um agente que poder ser um interventor no círculo da violência.

Podemos apontar, por meio dos filmes apresentados, que de uma maneira sintomática, a Nova Hollywood explora tanto a violência contra as mulheres, como a figura das próprias mulheres, demonstrando como tais representação são heterogêneas a medida em que os estereótipos são quebrados, perante a construção das personagens, seja no meio privado, o lar, seja no âmbito público, como o trabalho e o meio social.

Ao longo das narrativas, todas as personagens se demonstraram fortes, tanto nos aspectos psicológicos quanto no físico. Nos *Stalker Movies*, Laura (em *Dormindo com o Inimigo*) cria um plano que demanda muita preparação para ser executado com eficiência para conseguir fugir de seu atual companheiro. Slim, em *Nunca Mais*, foge de sua casa e aprende artes marciais para se defender de seu ex-companheiro. Nos *Courtroom Movies*, por outro lado, Sarah e Aimes levam seus casos judiciais em frente, mesmo quando não tinham ninguém para apoiá-las. No entanto, as figuras femininas não quebram com a noção de passividade, apesar de alguns momentos demonstrarem a possibilidade de quebra, isso de fato não ocorre completamente. Elas não são mulheres completamente independentes, necessitam de uma ajuda externa, na grande maioria das vezes, da própria figura masculina.

É importante apontar que, a partir dos dados da violência apresentados na introdução do trabalho, percebemos como vários elementos a respeito da vida de inúmeras mulheres são encontrados nas personagens Sarah, Laura, Slim e

Josey. Nesse sentido, a luta das mulheres para sobreviver em um ambiente hostil não se configura somente no mundo cinematográfico ficcional, mas também está presente no mundo real. Assim, o cinema pode ser entendido como a representação de várias imagens em movimento, imagens que posicionam o imaginário e o real por meio de ferramentas que proporcionam uma dupla articulação da consciência, em que o espectador conhece a ilusão e também a própria realidade. O cinema dá forma às práticas sociais concretas.

FILMOGRAFIA

A CELA (*The Cell*). Direção de Tarsem Singh. Roteiro por Mark Protosevich. Produção por Julio Caro e Eric McLeod. Dist. New Line Cinema. EUA, 2000. 107min., son., colorido.

A MENINA no Fim da Rua (*The Little Girl Who Lives Down the Lane*). Direção de Nicolas Gessner. Roteiro por Laird Koenig. Produção por Zev Braun. Dist. Astral Films e C.I.C. Canadá e França, 1976, 91min. son., colorido.

A PEQUENA Sereia (*The Little Mermaid*). Direção de Ron Clements e John Musker. Roteiro por Ron Clements e John Musker. Produção por John Musker e Howard Ashman. Dist. Walt Disney Pictures. EUA, 1990. 85min., son., colorido.

ANACONDA. Direção de Luis Llosa. Roteiro por Hans Bauer, Jim Cash e Jack Epps Jr. Produção por Verna Harrah, Carol Little e Leonard Rabinowitz. Dist. Columbia Pictures. EUA e Brasil, 1997. 89min., son., colorido.

BONNIE & Clyde – Uma Rajada de Balas (*Bonnie and Clyde*). Direção de Arthur Penn. Roteiro por David Newman e Robert Benton. Produção por Warren Beatty. Dist. Warner Bros. – Seven Arts, EUA, 1967. 111min., son., colorido.

DANÇA com Lobos (*Dances with Wolves*). Direção de Kevin Costner. Roteiro por Michael Blake. Produção de Jim Wilson e Kevin Costner. Dist. Orion Pictures. EUA, 1990. 181min., son., colorido.

DOCE Novembro (*Sweet November*). Direção de Pat O'Connor. Roteiro por Paul Yurick e Kurt Voelker. Produção por Elliot Kastner, Steven Reuther, Deborah Stoff e Erwin Stoff. Dist. Warner Bros. EUA, 2001. 119min., son., colorido.

DOZE Homens e uma Sentença (*12 Angry Men*). Direção de Sidney Lumet. Roteiro por Reginald Rose. Produção por Henry Fonda e Reginald Rose. Dist. United Artists. EUA, 1957, 96min., son., p&b.

DUAS Faces de um Crime (*Primal Fear*). Direção de Gregory Hoblit. Roteiro por Steve Shagan e Ann Biderman. Produção por Gary Lucchesi. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1996. 130min., son., colorido.

EMBALOS de Sábado à Noite (*Saturday Night Fever*). Direção de John Badham. Roteiro por Norman Wexler. Produção por Robert Stigwood. Dist. Paramount Pictures. EUA, 1977. 118min., son., colorido.

ESQUECERAM de Mim (*Home Alone*). Direção de Chris Columbus. Roteiro John Hughes. Produção por Jon Hughes. Dist. 20th Century Fox. EUA, 1990. 102min., son., colorido.

FILADÉLFIA (*Philadelphia*). Direção de Jonathan Demme. Roteiro por Ron Nyswaner. Produção por Jonathan Demme e Edward Saxon. Dist. TriStar Pictures. EUA, 1993. 125min., son., colorido.

GHOST – Do Outro Lado da Vida (*Ghost*). Direção de Jerry Zucker. Roteiro por Bruce Joel Rubin. Produção por Steven Charles Jaffe, Bruce Joel Rubin, Howard W. Koch, Lisa Weinstein e Lauren Ray. Dist. Paramount Pictures, EUA, 1990, 128min., son., colorido.

GUERRA nas Estrelas (*Star Wars*). Direção de George Lucas. Roteiro por George Lucas. Produção por Gary Kurtz. Dist. 20th Century Fox, EUA, 1977. 121min., son., colorido.

HALLOWEEN – A Noite do Terror (*Halloween*). Direção de John Carpenter. Roteiro por John Carpenter e Debra Hill. Produção por Debra Hill, John Carpenter, Kool Lusny, Irwin Yablans e Moustapha Akkad. Dist. Compass International Pictures. EUA, 1978. 91min., son., colorido.

HOMEM Aranha 3 (*Spider Man 3*). Direção de Sam Raimi. Roteiro por Sam Raimi, Ivan Raimi e Alvin Sargent. Produção por Avi Arad, Laura Ziskin, Grant Curtis. Dist. Columbia Pictures e Sony Pictures Entertainment. EUA, 2007. 139min., son., colorido

JOGOS, Vorazes (*The Hunger Games*) Direção de Gary Ross. Roteiro por Gary Ross, Suzanne Collins e Billy Ray. Produção por Jon Kilik, Nina Jacobson, Suzanne Collins. Dist. Lions Gate Entertainment, EUA, 2012. 142m. son., colorido.

MONSTER – Desejo Assassino (*Monster*). Direção de Patty Jenkis. Roteiro por Patty Jenkis. Produção por Charlize Theron, Marl Damon, Clark Peterson, Donald Kushner e Brad Wyman. Dist. Media 8 Entertainment e Newmarket Films. EUA e Alemanha. 2003. 109., son., colorido.

O ADVOGADO do Diabo (*The Devil's Advocace*). Direção de Taylor Hackford. Roteiro por Jonathan Lemkin e Tony Gilroy. Produção por Anne Kopelson, Arnold Kopelson e Arnon Milchan. Dist. Warner Bros. Pictures. EUA, 1997. 144min., son., colorido.

O CASAMENTO dos meus Sonhos (*The Wedding Planner*). Direção de Adam Shankman. Roteiro por Michael Ellis e Pamela Falk. Produção por Peter Abrams, Deborah Del Prete, Jennifer Gidbot, Robert L. Levy, Gigi Pritzker. Dist. Columbia Pictures. EUA, 2001. 103min., son., colorido.

O DESTINO do Poseidon (*The Poseidon Adventure*). Direção de Ronal Neame. Roteiro por Wendell Mayes e Stirling Silliphant. Produção por Steve Broidy. Dist. 20th Century Fox. EUA, 1972. 117min., son., colorido.

O MASSACRE da Serra Elétrica (*The Texas Chain Saw Massacre*). Direção de Tobe Hooper. Roteiro por Kim Henkel e Tobe Hooper. Produção por Kim Henkel, Tobe Hooper, Jay Parsley e Richard Saenz. Dist. Bryanston Pictures. EUA, 1974. 84min., son., colorido.

O POVO contra Larry Flynt (*The People vs. Larry Flynt*). Direção de Milos Forman. Roteiro por Scott Alexander e Larry Karaszewski. Produção por Oliver Stone, Janet Yang e Michael Hausman. Dist. Columbia Pictures. EUA, 1996. 129min., son., colorido.

O SOL é Para Todos (*To Kill a Mockingbird*). Direção de Robert Mulligan. Roteiro por Harper Lee e Horton Foot. Produção por Alan J. Pakula. Dist. Universal Pictures. EUA, 1962. 129min., son., p&b.

O VENTO Será Tua Herança (*Inherit the Wind*). Direção de Stanley Kramer. Roteiro por Jerome Lawrence, Robert Edwwin Lee, Nedrick Young e Harold Jacob Smith. Produção por Stanley Kramer. Dist. United Artists. EUA, 1960. 128min., son., p&b.

O VEREDICTO (*The Verdict*). Direção de Sidney Lumet. Roteiro por David Mamet. Produção por David Brown e Richard D. Zanuck. Dist. 20th Century Fox. EUA, 1982. 129min., son., colorido.

O VINGADOR do Futuro (*Total Recall*). Direção de Paul Verhoeven. Roteiro por Dan O'Bannon, Ronald Shusett e Gary Oldman. Produção por Buzz Feitshans e Ronald Shusett. Dist. Universal Pictures. EUA, 1990. 113min., son., colorido

QUANDO as Metralhadoras Cospem (*Bugsy Malone*). Direção de Alan Parker. Roteiro por Alan Parker. Produção por Alan Marshall e David Puttnam. Dist. Rank Organisation e Paramount Pictures. Reino Unido, 1976. 93min., son., colorido.

SEXTA-feira 13 (*Friday the 13th*). Direção de Sean S. Cunningham. Roteiro por Victor Miller. Produção por Sean S. Cunningham. Dist. Paramount Pictures e Warner Bros. EUA, 1980. 95min., son., colorido.

SHREK Terceiro (*Shrek The Third*). Direção de Chris Miller. Roteiro por Jeffrey Price, Peter S. Seaman, Chris Miller e Aron Warner. Produção por Aron Warner. Dist. Paramount Pictures. EUA, 2007. 93min., son., colorido.

TAXI Driver – Motorista de Táxi (*Taxi Driver*). Direção de Martin Scorsese. Roteiro por Paul Schrader. Produção por Julia Phillips e Michael Phillips. Dist. Columbia Pictures. EUA, 1976. 113min., son., colorido.

TEMPO de Matar (*A Time to Kill*). Direção de Joel Schumacher. Roteiro por Akiva Goldsman. Produção por Arnon Milchan, John Grisham, Michael Nathanson e Hunt Lowry. Dist. Warner Bros. EUA, 1996. 149min., son., colorido.

TERREMOTO (*Earthquake*). Direção de Mark Robson. Roteiro por George Fox e Mario Puzo. Produção Mark Robson. Dist. Universal Pictures. EUA, 1974. 123., son., colorido.

TESTEMUNHA de Acusação (*Witness for the Prosecution*). Direção de Billy Wilder. Roteiro por Billy Wilder e Harry Kurnitz. Produção por Arthur Hornblow Jr. Dist. United Artists. EUA, 1957, 116min., son., p&b.

TRANSFORMERS. Direção de Michael Bay. Roteiro por Roberto Orci, Alex Kurtzman, John Rogers. Produção por Steven Spielberg, Michael Bay, Brian Goldner e Mark Vahradian. Dist. Paramount Pictures. EUA, 2007. 144min., son., colorido.

TUBARÃO (*Jaws*). Direção de Steven Spielberg. Roteiro por Peter Benchley e Carl Gottlieb. Produção por Richard D. Zanuck e David Brown. Dist. Universal Pictures, EUA, 1975. 124min., son., colorido.

UMA LINDA Mulher (*Pretty Woman*). Direção de Garry Marshall. Roteiro por J. F. Lawton. Produção por Arnon Milchan, Steven Reuther e Gary W. Goldstein. Dist. Buena Vista Pictures. EUA, 1990. 119min., son., colorido.

UMA Saída de Mestre (*The Italian Job*). Direção de F. Gary Gray. Roteiro por Troy Kennedy Martin. Produção por Donald De Line. Dist. Paramount Pictures. EUA, 2003. 110min., son., colorido.

VINGANÇA Tardia (*Fiver Corners*). Direção de Tony Bill. Roteiro por John Patrick Shanley. Produção por George Harrison, Michael McDonell, Forrest Murray e Denis O'Brien. Dist. Cineplex Odeon Films. EUA e Reino Unido. 1987. 90min., son., colorido.

FONTES

DORMINDO com o Inimigo (*Sleeping with the Enemy*). Direção de Joseph Ruben. Roteiro por Ronald Bass e Bruce Joel Rubin. Produção por Leonard Goldberg. Dist. Fox Films, EUA, 1991. 97min. son., colorido

NUNCA mais (*Enough*). Direção de Michael Apted. Roteiro de Nicholas Kazan. Produzido por Rob Cowan e Irwin Winkler. Dist. Columbia Pictures. EUA, 2002. 116 min. son., colorido.

OS Acusados (*The Accused*). Direção de Jonathan Kaplan. Roteiro por Ton Topor. Produção por Sherry Lansing e Stanley R. Jaffe. Dist. Paramount Pictures, EUA, 1988. 111min. son., colorido.

TERRA Fria (*North Country*). Direção de Niki Caro. Roteiro de Michael Seitzman. Produzido por Nana Greenwald, Jeff Skoll e Nick Wechsler. Dist. Warner Bros. EUA, 2005. 126 min. son., colorido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABCMED, 2015. *Estupro: o que é? Quais são as causas? E as consequências?* Disponível em: <<http://www.abc.med.br/p/psicologia..47.psiquiatria/807564/estupro-o-que-e-quais-sao-as-causas-e-as-consequencias.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2017.
- ADELMAN, M.; RUGGI, L. Gênero, família e as marcas da violência em Marcas do Silêncio. In: ADELMAN, M. et al (Org.). *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- ALMEIDA, M. Cinema e televisão: histórias em imagens e som na moderna sociedade oral. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Org.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993.
- AITA, L. *Estratégias de promoção do cinema através dos cartazes: análise dos aspectos formais das peças dos gêneros aventura, comédia e drama*. Porto Alegre, 2011. 105f. Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- ARENDET, H. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994,
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BRITO, J.; OLIVEIRA, O. Divisão sexual do trabalho e desigualdade nos espaços de trabalho. In: SILVA FILHO, F. e JARDIM S. (Orgs.). *A danação do trabalho: organização do trabalho e sofrimento psíquico*. Rio de Janeiro: Editora Te Cora, 1997.
- CARLOTO, C. O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais. *Serviço Social em Revista*, UEL, 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm#nota2>. Acesso em 29 jan.2017.
- CAVALCANTI, S. F. *Violência doméstica: análise da Lei Maria da Penha, Lei nº 11.340/06*. Salvador: JusPODIVM, 2006.
- CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v .11, n. 5, 1991.
- DAUDT, S. *Ações coletivas X Class Action no direito norte-americano*. Disponível em: <<http://www.tex.pro.br/home/artigos/176-artigos-out-2013/6312-acoes-coletivas-x-class-action-no-direito-norte-americano>>. Acesso em 24 fev. 2017.

DELITTI, L. *O que se entende por stalking e como é abordado pela lei?*. Disponível em: <<http://lfg.jusbrasil.com.br/noticias/2191085/o-que-se-entende-por-stalking-e-como-e-abordado-pela-lei-luana-souza-delitti>>. Acesso em 15 set. 2016.

FALCON, F. História das idéias. In: CARDOSO, C. F; VAINFAS, R. (Org.). *Domínios da história*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1997.

FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GESSE, Cláudia. *As consequências físicas e psíquicas da violência no crime de estupro e no atentado violento ao pudor*. Presidente Prudente – SP, 2008. 63 f. Monografia em direito pela Faculdades Integradas “Antônio Eufrásio de Toledo”.

GOUVEIA, H. C.; SANTOS, M. J. *A vida recomeça quando a violência termina: políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres em Recife*. Recife, 2009. 79f, Monografia em Enfermagem – Universidade Federal de Pernambuco.

GRANGEIA, H; CONDE, R; MATOS, M. Stalking: desenvolvimentos de uma “nova” forma de violência interpessoal. In: SANTOS, L. et al (Org.). *Promoção da saúde: da investigação à prática*. Lisboa: SPPS, 2014.

GROSSI, P. K; VICENSI, J. G; ALMEIDA, S.M; PEDERSEN, J.R. Desenvolvimento e igualdade de gênero: avanços e desafios no enfrentamento da violência contra a mulher. Brasília, *TEMPORALIS*, v. 12, n. 23, jan./jun., 2012.

GUBERNIKOFF, G. *A imagem: representação da mulher no cinema*. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun., 2009.

GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HEIDERICH, T. *Cinematography techniques: the different types of shots in film*, p. 8. Disponível em: <<https://www.oma.on.ca/en/contestpages/resources/free-report-cinematography.pdf>>. Acesso em 15 maio 2017.

INSTITUTO AVANTE BRASIL. Disponível em: <<http://institutoavantebrasil.com.br/por-que-as-mulheres-nao-denunciam-seus-agressores-com-a-palavra-a-sociedade/>>. Acesso em 15 out. 2016.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. Disponível em: <<http://www.agenciapatriciagalvao.org.br/dossie/violencias/violencia-domestica-e-familiar-contra-as-mulheres/>>. Acesso em 26 fev. 2017.

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KORNIS, M. K. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

LAROCCA, G. *O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)*. Curitiba, 2016. 212f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná.

LUNA, Ianni B. *O estupro e a “norma” de gênero no cinema*. Brasília, 2006. 87f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília.

MACHADO, L. A Matriz de todas as desigualdades é a heterossexualidade. Entrevista com Rita Laura Segato. *Revista Andes*, n. 58, 2016.

MACHURA S.; ULBRICH, S. Law in film: globalizing the Hollywood Courtroom Drama. *Journal of Law and Society*, v. 28, n. 1, 2001.

MADUREIRA, A.; RAIMONDO, M.; MIR, F.; MARCOVICZ, G.; LABRONICI, L.; MANTOVANI, M. Perfil de homens autores de violência contra mulheres detidos em flagrante: contribuições para o enfrentamento. *Escola Anna Nery Revista de Enfermagem*, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ean/v18n4/1414-8145-ean-18-04-0600.pdf>> Acesso em 29 jan. 2017.

MAGALHÃES, L. *Representações de gênero no cinema: Wanda e Alice não mora mais aqui*. EUA, 1970-1974. 18º REDOR, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife - PE, 2014.

MAGALHÃES, N. T. *A construção e a desconstrução de verdades no crime de estupro: uma abordagem criminológica e sociojurídica de gênero*. Brasília, 2008. 66 f. Monografia em Direito pela Universidade de Brasília.

MAHMOOD, S. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico egípcio. *Etnográfica*, vol. X (I), 2006.

MASCARELLO, F. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, p. 334.

MATOS, D. *Serial Killers: cinema e representação*. Marechal Cândido Rondon, 2012. 138f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1996.

MEIRELLES, W. R. O cinema como fonte para o estudo da História. *História & Ensino*, Londrina, v. 3, 1997.

MICHELAN, F. Como os cartazes de filmes são criados?. Disponível em: <<http://diretoresdearte.com.br/2015/09/10/como-os-cartazes-de-filmes-sao-criados/>>. Acesso em 20 maio 2017.

MIRANDA, P.H. *Um espetáculo voraz: democracia e conflitos do século XXI no filme Jogos Vorazes*. Marechal Cândido Rondon, 2014. 62f. Trabalho de Conclusão de Curso em História. Universidade Estadual do Oeste do Paraná.

MIZUNO, C.; FRAID, J.; CASSAB, L. *Violência contra a mulher: por que elas simplesmente não vão embora?*. Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas. Universidade Estadual de Londrina, 2010.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões e debates*, Curitiba, n.38, 2003.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: Xavier, I. (org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Embrasil, 1983. [1975]

NERY, I. S.; VASCONCELOS, T.B. *Políticas públicas de enfrentamento à violência de gênero*. 17º Encontro Nacional da Rede Feminista e Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero – REDOR, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa – PB, 2012.

NÓVOA, J. Apologia da relação cinema-história. *Revista O Olho da História*, n.1, Salvador, 1995.

OPOLSKI, R. A Comunicação no Cinema dos Sentidos: Abordando a Imersão sob a Perspectiva do Som. *Revista Ação Midiática*. Estudos em Comunicação e Cultura, n. 9, p. 4, 2015.

PEDRO, J. M. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Revista Topoi*, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011.

PEREIRA, M. N. C; PEREIRA, M. Z. C. A violência doméstica contra a mulher. *Espaço do Currículo*, n. 1, 2011.

PLANALTO. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em 15 set. 2016.

RAMBAUSKE, A. *Decoração e Design – Teoria da Cor*. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cor/teoria-da-cor.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2017.

REIDINGER, B. J. *Cute or crazy? A qualitative analysis of gendered stalking portrayals in film*. Ohio, EUA. 2013. 74f. Tese como nota parcial para Mestrado em Artes. Kent State University, Kent.

ROSSINI, M. S. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 12, n. 12, 1999.

RYBACZEWSKI, D. *Sexy Sadie History*. Disponível em: <<http://www.beatlesebooks.com/sexy-sadie>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

SAFFIOTI, H. I. B.; ALMEIDA, S. S. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

SAFFIOTI, H. I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. Violência doméstica ou a lógica do galinheiro. In: KUPSTAS, M. (Org). *Violência em debate*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. Rearticulando gênero e classe social. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.). *Uma questão de gênero*. São Paulo; Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SALIBA, E. T. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Org.). *Coletânea lições com cinema*. São Paulo: FDE, 1993.

SAUNDERS, D. G. Are physical assaults by wives and girlfriends a major social problem? *Violence Against Women*, v. 8, n. 12, 2002.

SCHATZ, T. New Hollywood, New Millennium. In: BUCKLAND, W. (Org.). *Film theory and contemporary Hollywood movies*. London; New York: Routledge, 2009.

_____. The New Hollywood. In: COLLINS, J.; RADNER, H.; COLLINS, A. (Org.). *Film theory goes to the movies*. London; New York: Routledge, 1993.

SCHWENDLER, B. As cores e o cinema: uma análise do filme *Moonrise Kingdom* (2012), de Wes Anderson. Porto Alegre, 2015, 69f. Monografia em Comunicação Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCOTT, Joan. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez.1990.

STREY, M. N. Violência de gênero: uma questão complexa e interminável. In: STREY, M. N; AZAMBUJA, M. P. R.; JAEGAR, F. P. (Org.). *Violência, gênero e políticas públicas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

USP. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0047/2919/Planos_de_enquadramento_6_.pdf>. Acesso em 15 maio 2017.

VASCO, E. *Leituras sociais em The Women, de George Cukor*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015.

WAISELFISZ, J. J. *Mapa da violência 2015 - Homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília, DF: [s/e], 2015.

WINOKOOR, C. *Frank O'Boy speaks out on Big Dan's rape case*. Disponível em: <<http://www.tauntongazette.com/x313655378/O-Boy-sets-record-straight-on-Big-Dan-s>>. Acesso em 15 fev. 2017.

ZIMMERMANN, T. R. *Violência e gênero em notícias no oeste paranaense (1960 – 1990)*. 2010, 178 f. Tese – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.