

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

CULTURA MACHISTA E VIOLÊNCIA DE GÊNERO A PARTIR DE FONTES FÍLMICAS

Joelma Ferreira dos Santos¹

Universidade do Estado da Bahia-UNEB

fsantos.joelma@gmail.com

Os filmes que utilizo neste trabalho foram baseados em obras literárias, as quais, por sua vez, estão inspiradas em acontecimentos em torno da vida de algumas mulheres, em contextos socioculturais distintos². As duas histórias estão situadas na segunda metade do século passado e as narrativas se desenvolvem em espaços rurais³, em regiões distantes de grandes centros urbanos, no Brasil e na Argentina. Essas obras foram escolhidas também por abordarem, em um tempo diegético relativamente longo, de pelo menos duas gerações, um problema muito antigo e absolutamente atual, o da violência de gênero.

A história de *Dias e noites* (Beto Souza, Brasil, 2008)⁴ se passa no município de Santa Maria, no interior do Rio Grande do Sul. Parte de seus desdobramentos ocorre em uma fazenda próxima a essa cidade e a outra se desenvolve na capital desse estado, para onde a protagonista se muda, mas com reverberações no campo, através da vida de sua filha. A narrativa acompanha, portanto, as trajetórias marcadas por violências da personagem principal Clô (Naura Schneider)⁵ e, secundariamente, da filha Joana (Nathalia Schneider), a qual permanece na fazenda depois que a mãe escapa da violência do pai. Como pano de fundo, vemos os ecos das transformações políticas pelas quais o

¹ Professora Assistente da UNEB/DCH IV; Doutoranda pelo PPGH/UDESC, sob a orientação da Profa. Dra. Gláucia de Oliveira Assis.

² *El Bumbún* é uma adaptação livre do conto homônimo de Carmen Agüero Vera, publicado no livro “Quiero decir mi gente” (1991) e *Dias e noites* foi adaptado do romance “Clô dias & noites” (1982), de Sérgio Jockymann.

³ No caso do filme brasileiro, parte da narrativa se desenvolve em espaços urbanos. No entanto, as cenas de violência, com exceção de uma, ocorrem em espaço rural.

⁴ Embora a intenção neste trabalho não seja criticar a obra em si, é necessário ressaltar o caráter de “amadorismo” na realização deste filme, de acordo com Hessel (2008). Sua circulação foi limitada a poucas capitais e a bilheteria pequena. Contudo, atende a outros critérios de seleção previamente estabelecidos: foi realizado no início deste século, fora do eixo Rio-São Paulo e aborda a violência doméstica geracional em áreas rurais no Brasil. Atualmente, encontra-se disponível em uma das plataformas streaming.

⁵ A atriz também é a produtora do filme. Trata-se do seu primeiro trabalho no cinema, já como protagonista, o que, em parte, explica sua fraca atuação, conforme mencionaram alguns críticos.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

país atravessava, com a primeira fase a partir do final da era Vargas e a segunda pontuada por fatos relacionados com o Golpe de 1964.

O outro filme, *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, Argentina, 2014) tem sua narrativa totalmente situada em uma área rural, próxima a algum povoado remoto no interior da província de La Rioja, noroeste argentino. Narra a história da quarta filha de Antonio (Daniel Valenzuela) e Mercedes (Laura Ortiz), a quem seu pai decide dar o nome de José, pelo desejo de ter um filho do sexo masculino. Apelidada de Bumbún, a criança⁶ (a quem a mãe, na solidão e pobreza de seu quarto, secretamente “batiza” como María, frente à imagem de uma santa) é obrigada pelo pai a *performar* o gênero masculino (Butler, 2019) e obrigada a ajudá-lo nos labores da roça. Mãe e filha têm seus destinos atravessados pela violência de Antonio – um rude lenhador cuja masculinidade foi forjada dentro de uma cultura machista –, decorrente, sobretudo, de seu desejo frustrado de ter um menino. O filme está temporalmente situado no período do golpe que instaurou a última ditadura civil-militar da Argentina, aspecto que tangencia a narrativa através da tentativa de organização dos lenhadores em sindicatos e a posterior perseguição dos envolvidos em atividades políticas naquele lugar⁷.

As duas obras fazem parte do que se costuma denominar “cinema regional”⁸. Os referidos filmes abordam violências domésticas que foram entendidas durante séculos como problemas privados, nos quais, portanto, pessoas alheias às famílias não deveriam interferir. Minha proposta, neste trabalho, é apresentar aspectos dessas duas ficções que permitem perceber elementos presentes na cultura machista prevalecente nos dois países, especialmente em meados do século passado, os quais constituem um imaginário que está impregnado em diversas esferas sociais.

⁶ Nas referências à personagem Bumbún utilizo, quando necessário, o artigo no feminino, por entender que sua expressão do gênero masculino é resultado de uma imposição, não de autodefinição.

⁷ A tentativa de formação da cooperativa dos lenhadores, central no filme, baseia-se em fatos reais. De acordo com o diretor Bermúdez, “parecia interessante vincular a perda de identidade da personagem com a metáfora da perda de identidade que o país sofria nesse momento histórico”. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/201411/85213-el-bumbun-cine-estreno.php>. Acesso em 10 dez. 2020.

⁸ Os dois filmes foram realizados fora dos principais centros metropolitanos por diretores e/ou produtores/as que não estão inseridos nos principais circuitos de produção e distribuição de seus respectivos países, com recursos parcial ou totalmente captados através de empresas da região das locações e por contarem com um número relativamente elevado da equipe técnica e de atores/atrizes locais, alguns dos quais estão debutando no cinema ou assumindo pela primeira vez um papel relevante, como é o caso das duas protagonistas.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

As produções fílmicas – diálogo com o presente

As obras que, de alguma forma, buscam reconstituir o passado, sejam os filmes ou os textos historiográficos, não raro contêm tanto ou mais do presente no qual foram realizados que do passado ao qual se referem. De acordo com Marc Ferro (2004, p. 5), na ficção cinematográfica são escolhidas “as informações que parecem significativas no momento em que a obra se realiza: não é o passado que está no comando, como na História Memória, mas o que interessará hoje aos espectadores”. Os filmes aqui abordados foram realizados no final da primeira década deste século⁹, momento em que setores progressistas da sociedade, representados principalmente pelos movimentos feministas e de mulheres, lutavam pela elaboração de leis que coibissem e punissem as violências de gênero. A Lei Maria da Penha¹⁰ foi promulgada no Brasil em 2006 e a Lei de Proteção Integral às Mulheres¹¹, da Argentina, em 2009.

Dias e noites tem início com uma cena de Clô caminhando por uma praia com Mariana (Victoria Viana), sua neta de seis anos. Enquanto os créditos do filme são apresentados, as duas estabelecem uma conversa em que a menina diz ter dois namorados e a avó se admira: “mais que coisa mais moderna!”. O diálogo finaliza com Mariana dizendo que se casará com um deles e será “feliz para sempre”, mote para o *flashback* que dá início à história da avó ainda adolescente em Santa Maria, à época uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul. A conversa continua no epílogo do filme quando a neta, diante do assassinato da mãe pelo pai e com os espectadores já conhecedores dos fatos, questiona se acontecerá o mesmo quando ela crescer. A avó assegura que não, porque vai ensinar uma palavrinha mágica: “a dizer o primeiro não”. Pela cronologia da narrativa, o diálogo está situado por volta de 1977-1978, portanto, durante o período da ditadura civil-militar, quando o alcance dos discursos e práticas feministas ainda era restrito e as principais preocupações estavam voltadas para questões iminentes de Direitos

⁹ Embora o processo de pós-produção de *El Bumbún* só tenha sido concluído em 2014, quando foi oficialmente lançado, as filmagens foram realizadas ainda em 2008. Refiro-me aqui, portanto, ao processo de filmagem.

¹⁰ Esta lei serviu de motivação para que a atriz e produtora de *Dias e noites* realizasse mais duas obras: o documentário *O silêncio das inocentes* (Ique Gazzola, 2010) e a ficção *Vidas partidas* (Marcos Schechtman, 2016), livremente inspirada na vida de Maria da Penha.

¹¹ Lei número 26.485/2009, denominada “Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales”. Disponível em: https://www.oas.org/dil/esp/Ley_de_Proteccion_Integral_de_Mujeres_Argentina.pdf. Acesso em 29/06/2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Humanos (STERNBACH *et al.*, 1994). Mais que a realidade da época, revela um desejo de ruptura com a cultura predominante, na qual o domínio masculino sobre a esposa e os filhos ainda permanecia muito forte, apesar das mudanças observadas na legislação até então (CORTÊS, 2016).

Essas falas corroboram a ideia apresentada acima, ou seja, guardam estreita relação como o presente e estão em sintonia com o que preconizavam os movimentos feministas no período das realizações. No final da primeira década deste século, os ecos da terceira onda feminista foram amplificados com o uso da Internet e das redes sociais, o que culminou com a extrapolação e ocupação das ruas das grandes cidades latino-americanas na segunda década, com a participação de milhares de mulheres cada vez mais jovens e de diferentes origens étnico-raciais lutando pelo fim das violências de gênero nos seus respectivos países. Tais mobilizações clamavam pelo fim da violência contra mulheres e expunham um problema tão antigo quanto atual, cenas de “um passado que não passa, que é sempre presente”, conforme expressão de Rouso (2009, p. 208), decorrente de estruturas seculares como o machismo, a misoginia e o patriarcado. Eram as netas das bruxas outrora queimadas, como diziam algumas em seus cartazes, que estavam dispostas a dizer não e a seguir lutando contra as diversas formas de violência.

El Bumbún, por outro lado, trata da identidade de gênero da personagem principal, questão que passou a ser mais abordada pelo cinema latino-americano na última década¹², embora neste filme isto ocorra a partir de outro ponto de vista: o da imposição de uma performance e identidade masculinas pelo pai¹³. Mas, para além dessa questão, ou melhor, a partir e em consequência dela, aborda a violência machista intrafamiliar, como o feminicídio da mãe¹⁴ e o estupro incestuoso dela pelo pai.

¹² O tema da transgeneridade ou identidade de gênero foi abordado em filmes mais recentes, como *Uma mulher fantástica* (Una mujer fantástica, Sebastián Lelio, Chile, 2017), *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, Brasil, 2016) e *Alice Júnior* (Gil Barone, Brasil, 2019), dentre outros do gênero ficção, além de uma série (Brasil) e diversos documentários.

¹³ *XXY* (Lucía Puenzo, Argentina, 2007) e *El último verano de la boyita* (Julia Solomonoff, Argentina, 2009) também abordam a identidade de gênero como imposição. Mas, diferente de *El Bumbún*, cuja designação a um gênero não tem qualquer justificativa em uma suposta ambiguidade, os dois tratam o tema a partir de crianças intersexuais.

¹⁴ Utilizo ao longo do texto os termos “feminicídio” e “feminicida”, mas ressalto que o faço de forma um tanto anacrônica, ao menos nos termos da legislação. Na Argentina, a figura penal do feminicídio passou a existir com a lei 26.791/2012 e no Brasil com a lei 13.104/2015, a partir das quais passou a ser um agravante do homicídio contra mulheres quando praticado por razões de gênero.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Os feminicídios e demais formas de violência contra mulheres pelo fato de serem mulheres, pela orientação sexual ou pela identidade de gênero vêm sendo enfrentadas de forma vigorosa pela sociedade argentina, sob a liderança de movimentos feministas. As manifestações que explodiram especialmente na última década respondiam a um problema histórico e contínuo que, se não é possível assegurar que se agravou a partir da crise financeira de 2001¹⁵, certamente ganhou maior visibilidade no início deste século com a reivindicação de políticas públicas e de mudanças na legislação com o intuito de encontrar a solução para esse problema (GHERARDI, 2017).

O filme argentino tem início com uma cena em *flashforward*. Após a apresentação dos créditos, concluídos com a informação de que a obra está baseada em fatos reais, vemos, em plano detalhe, uma mão ordenhando uma cabra. Na sequência, percebemos que se trata de uma jovem, cabelos curtos, vestida de forma muito modesta, sentada ao lado do animal ordenhado. Ela vira o rosto e a câmera gira em direção à estrada por onde chega um carro do tipo rural. A jovem se levanta e procura se esconder. O entorno, na zona rural, é muito pobre. É quase noite. Vemos o carro já estacionado e um homem em pé ao lado, aguardando. A jovem se esgueira entre gravetos, ofegante, protege-se atrás de paredes de tijolos sem reboco, iluminadas com os faróis do carro. O movimento de uma sombra no interior da casa e o barulho de ferramentas caindo mostra que outro homem está fazendo buscas lá dentro. A câmera mostra alternadamente a expressão de dor no rosto da jovem e os movimentos do homem movimentando-se do lado de fora como se fosse ajudar nas buscas, aumentando a tensão. A jovem segue expressando dor, a câmera baixa um pouco mais e então percebemos mais claramente que está grávida. Um primeiro plano em seu sapato e vemos o tornozelo molhado indicando que a bolsa rompeu. Assustada, sozinha e com fortes contrações, ela senta no chão entre gravetos e reprime o grito de dor enquanto o segundo homem ainda aponta a lanterna buscando alguém. Finalmente se vão, seu grito é liberado e se ouve o choro de um bebê no instante em que, pela primeira vez, um plano um pouco mais aberto, em *plongée*, mostra uma paisagem aparentemente desabitada, fechada por copas de árvores contrapostas a uma serra de vegetação escassa. Com este fundo se escuta, em *voz off* feminina, o seguinte texto: “Este

¹⁵ Essa é uma hipótese plausível, posto que, para as mulheres, as crises têm consequências sempre piores, entretanto, o tema ainda carece ser melhor investigado.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

é o instante e lugar em que nasci, onde a mata se transforma em lenha, o homem em lenhador e uma filha mulher em estorvo. Só vim encontrar meu passado e o da minha mãe” (tradução livre)¹⁶. Estão dados os elementos principais da narrativa que, em *flashback*, remonta ao ano 1960, aproximadamente, dando início à história de Maria Castro, conhecida como José ou simplesmente Bumbún, a jovem que acaba de dar à luz. Somente no epílogo sabemos que a dona da voz é a mulher em que se transformou a recém-nascida, fruto do estupro de seu pai-avô.

Diferente de *Dias e noites*, no entanto, este prólogo, situado no ano 1976, quando tem início o último golpe civil-militar argentino, parece atemporal. Não há, como no filme brasileiro, diálogos que remetam, de forma clara, ao período da realização. Contudo, a abordagem de temas como performance e identidade de gênero estão em conexão com as questões que estavam em voga quando a obra foi realizada. Ambos os filmes, portanto, embora remetam a meados do século passado, dialogam, de alguma forma, com o tempo presente.

“Filho homem é tudo que eu mais quero”...

Do ponto de vista do enredo, os dois filmes têm ao menos um ponto em comum: homens que vivem e lidam com atividades em áreas rurais e que demonstram um forte desejo de ter um filho do sexo masculino, seja para ajudar nas tarefas, no caso do filme argentino, ou, possivelmente, para administrar e herdar a(s) propriedade(s), no caso do brasileiro. Trata-se, no entanto, de homens de classes sociais distintas. Em *Dias e noites*, Pedro Ramão (Antonio Calloni) é um fazendeiro rico. Seu casamento com Clotilde, bem mais jovem que ele, ocorre através de arranjos familiares objetivando salvar a família dela da ruína. É como se adquirisse mais um bem, que ele deposita em algum lugar da casa da fazenda e usa quando sente necessidade. Já Antônio, em *El Bumbún*, é muito pobre, vive numa região inóspita e trabalha como lenhador, superexplorado pelos compradores de madeira do lugar. No seu segundo casamento com Clô, depois de perder a primeira esposa no parto, Pedro contrata os serviços de uma parteira especializada em “reza para fazer

¹⁶ Texto original: “Este es el instante y lugar en que nací, en donde el bosque se transforma en leña, el hombre en hachero y una hija mujer en estorbo. Solo vine a encontrar mi pasado y el de mi madre” (*voz off* da filha de Bumbún).

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

nascer filho homem”¹⁷. Antonio, por outro lado, já teve três meninas e alimenta a expectativa do nascimento de um menino. O desejo de ambos, entretanto, não está limitado às aparentes necessidades apontadas acima. Tem raízes numa cultura sexista secular que considera homens superiores a mulheres e os filhos do sexo masculino mais úteis que as meninas, consideradas, em certas circunstâncias, como “estorvos”.

Em 2017, quando ainda era Deputado Federal, o atual presidente da República do Brasil, em palestra no Clube Hebraica, no rio de Janeiro, afirmou: “Eu tenho 5 filhos. Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher”¹⁸. A frase, que escandalizou uma parte do país pela rudeza e machismo escancarados, reflete o pensamento de uma parcela significativa dos homens, especialmente daqueles que ostentam um tipo de masculinidade agressiva, inflexível, violenta, egoísta, sexista, autoritária, que acredita bastar-se a si mesma, identificada como masculinidade tóxica.

Em sociedades como a argentina e a brasileira, herdeiras de instituições forjadas a partir de um modelo colonialista patriarcal, as condições para a perpetuação de uma cultura machista foram (e seguem, em boa medida) bastante favoráveis. Desta forma, Pedro Ramão representa, em *Dias e noites*, a face de uma estrutura secular que concebe as mulheres em posição de inferioridade em relação aos homens. Quando Pedro conhece Clô e o pai dela diz que também tem um menino, ele confessa: “Filho homem é tudo que eu mais quero”. Por outro lado, ao saber que sua primeira filha nasceu, expressa com desprezo: “Não quero nem ver”. A receita para “nascer filho homem” consiste, na narrativa, em formas de controle e vigilância do comportamento de uma mulher (a esposa gestante) por outra mais velha (a parteira). O nascimento da primeira filha é, para ele, um acontecimento banal, o qual tem que “tolerar”. Foi resultado do “mau comportamento” da mulher, conforme lhe assegura a parteira, elemento central na perpetuação da cultura machista. É bastante carregada de simbolismo a cena em que Pedro, ao saber que o segundo filho é homem, ergue o braço direito ao céu, como se portasse uma espada (símbolo fálico) para celebrar o feito.

¹⁷ Utilizo as expressões usadas pelos personagens, as quais eram comumente empregadas por homens e mulheres no período a que se referem as obras. Refiro-me, portanto, a bebês nascidos sem ambiguidade genital aparente e designados como do sexo masculino.

¹⁸ Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/bolsonaro-eu-tenho-5-filhos-foram-4-homens-a-quinta-eu-dei-uma-fraquejada-e-veio-uma-mulher-3/>. Acesso em: 08 jun. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Em *El Bumbún*, Antonio também espera que seu próximo filho nasça homem. A quarta gravidez representa uma pressão pessoal e social para ele. No bar/mercearia do povoado, em meio a jogos, álcool e conversas com outros homens, um deles responde a um desafio feito por Antonio ironizando o fato deste ter sorte no jogo, mas não em outro aspecto: “Menos mal que tens sorte no jogo, porque no outro... três tiros, três meninas” (tradução livre)¹⁹. A reação dele é agressiva, quase violenta. Só não entra em luta corporal com aquele que duvida de sua capacidade de gerar um menino porque os demais o detêm. Sua expectativa é que logo terá um filho varão, conforme responde, momentos antes, ao companheiro solícito que lhe oferece o próprio filho para ajudá-lo. Essas sequências vão expondo seu desconforto perante os demais homens da comunidade e a importância da validação do meio social na conformação das masculinidades, conforme observam Connell (2015), Almeida (1996), Welzer-Lang (2001), entre outros/as.

Recorro ao conceito de gênero de Scott (1995, p. 86), cujo núcleo essencial “repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”. De acordo com esse conceito, as relações de gênero são fortemente marcadas por hierarquias de poder, tanto as que se estabelecem entre homens, como, principalmente, sobre as mulheres, conforme demonstram Connell & Messerschmidt (2013), Connell (; 2015), Welzer-Lang (2001), Kimmel (1994; 1998), Bourdieu (1995), Almeida, (1996), dentre outros/as autores/as. E esse poder é exercido, muitas vezes, na forma de diversas violências, sejam elas simbólicas (BOURDIEU, 1995) ou reais (físicas, sexuais, psicológicas, etc.).

Entre os homens, essas disputas ocorrem de forma a estabelecer hierarquias entre aqueles que podem ser considerados “mais” ou “menos” próximos de um modelo ideal, a masculinidade hegemônica, a qual serve de parâmetro para o estabelecimento de outros padrões de masculinidade, como as subalternas, associadas aos homossexuais (CONNELL, 2015, CONNELL & MESSERSCHMIDT, 2013; KIMMEL, 1994; 1998). Esses fatores de distinção mudam de acordo com a época, uma vez que a noção de masculinidade, ou seja, a resposta ao que significa ser homem, é histórica. Para o período

¹⁹ Texto original: “Menos mal que tienes suerte en eso, porque en el otro... tres tiros, tres changas”.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

da diegese dos filmes, dentre os elementos considerados no processo de hierarquização das masculinidades, nem sempre explícitos, mas sempre presentes no imaginário social da época, estão a capacidade de gerar uma prole, especialmente filhos varões, de prover a família e exercer controle sobre esta – particularmente a mulher, “portadora” da honra do marido, mas também sobre filhos/as e empregados/as –, de demonstrar força física e potência (hetero)sexual, de acumular bens, etc. No caso daquelas pudentes, o desejo por um “filho homem” pode estar associada, nesse período, à possibilidade de assumir e dar continuidade aos negócios da família. Para as famílias pobres, o aspecto utilitário se torna mais premente, posto que a capacidade física para exercer tarefas mais pesadas era um fator a ser considerado, sobretudo quando relacionado aos trabalhos rurais. Em todos os casos, nesse período e em ambientes rurais, ou seja, no contexto das narrativas aqui analisadas, o “filho homem” serve como marcador da plenitude masculina diante dos demais homens.

Representação das violências de gênero nos filmes

El Bumbún

O processo de construção dos gêneros é histórico, portanto, muda de acordo com o local e o tempo. Em geral, passa pela definição dos brinquedos, esportes, cor e forma das roupas, corte de cabelos, uso ou não de determinados acessórios, atividades laborais ou profissionais, forma de andar e de se comportar, tudo de acordo com o sexo designado ao nascer. Neste sentido, Antonio entende que é preciso ensinar Bumbún a ser homem, ou seja, a *performar* masculinidade. Bumbún sofre as primeiras violências ainda na infância. Ao ser “designada” pelo pai como do sexo masculino, ela é proibida de brincar com o único brinquedo a seu alcance, o boneco de pano²⁰ deixado por sua irmã maior antes de partir, como as demais, para trabalhar em casas de famílias. Ao perceber que ela segue brincando às escondidas, Antonio degola o boneco com o machado, um símbolo de virilidade que destrói um signo usado para a construção da feminilidade, como observa Arévalos (2020).

²⁰ Um detalhe interessante desse brinquedo é que não há sinais que o identifiquem como masculino ou feminino. Metaforiza, assim, a identidade ambígua de Bumbún.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

De acordo com Butler (2019, p. 214), “aquilo que é entendido como identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus”. Assim, além da interdição do brinqueado “feminino”, ela tem os cabelos sempre curtos, esconde os seios com uma faixa, veste roupas largas, tidas como masculinas e é iniciada desde a infância nos trabalhos “masculinos”, como cortar e carregar lenha, cuidar das cabras e até abatê-las (aspecto que ela rejeita), enfim, a se comportar como um homem. Além disso, há uma constante preocupação de Antonio em cuidar para que “o filho” não seja “maricas”, ou seja, existe uma vontade em controlar também a orientação sexual, de modo que a farsa da identidade masculina imposta a Bumbún ao nascer não seja socialmente desmascarada. Essa situação, no entanto, torna-se mais tensa quando ela deixa a infância para trás.

O espaço de diálogo ou negociação de Mercedes, mãe de Bumbún, junto ao marido é quase inexistente. Seus maiores gestos de resistência consistem em atribuir às escondidas um nome de mulher para a filha recém-nascida, apoiá-la frente às brutalidades do marido e comunicar-lhe que Bumbún “se tornou mulher”, informação que ele, a princípio, finge não escutar e, diante da insistência da mulher, reage de forma explosiva. As transformações no corpo Bumbún (interpretada na fase adolescente por Silvina Páez), a curiosidade pelos corpos de outros adolescentes do sexo masculino e o despertar para relações afetivas e sexuais são inevitáveis. Mas é a grande proximidade dela com o amigo Joaquim (Hugo Casas) que desperta ou potencializa uma mescla de sentimentos no pai que vai do medo de um possível interesse sexual entre os dois ao ciúme dela. Antonio vê a filha escapar de seu controle à medida que ela vai, com todas as limitações impostas pelo entorno e o relativo isolamento, construindo sua subjetividade. Usando a desculpa do envolvimento político de Joaquim com questões sindicais que, no seu entender, poderia prejudicar sua relação com os compradores da lenha, ele tenta evitar o contato dos dois. Autoritário, sentindo que não tem mais o controle total da situação e da família, como ocorria desde sempre, ele decide despejar toda a frustração sobre a mulher, a quem acusa de não ter mantido os adolescentes afastados. A agressão violenta dele provoca uma tentativa de reação de Mercedes. Com uma pedra arrancada do chão batida da casa ela lhe fere a perna, ao que ele responde com mais violência, desferindo-lhe vários golpes e pontapés, aos quais ela acaba não resistindo. O crime, no entanto, não tem maiores

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

repercussões no desenvolvimento da narrativa. Antonio desaparece por um tempo, com a conivência do delegado local, e a vida de todos segue seu curso.

Cada vez mais mergulhado no alcoolismo e assombrado pelos próprios fantasmas, Antonio retorna à casa depois de meses e, na noite em que Bumbún acompanharia seu amigo Joaquim em sua fuga às perseguições decorrentes do novo regime político implantado no país, o lenhador estupra a filha diante do amigo. A vítima é abandonada pelos dois homens no chão do alpendre da casa, enquanto seu choro é abafado pelo ruído dos travões da forte tempestade que cai. A apatia de Joaquim diante do estupro presenciado é uma metáfora do silêncio cúmplice de tantos homens às diversas formas de violência de gênero. Desse estupro resulta o bebê que Bumbún, ou melhor, Maria Castro, pare sozinha durante a busca que os agentes da ditadura fazem no casebre em que ela se encontra.

Dias e noites

Vendo frustrado seu sonho de um “filho homem” na primeira gravidez de Clô, Pedro Ramão aumenta o controle sobre a esposa “rebelde”²¹ na segunda gestação. A rudeza de trato do fazendeiro, baseada inicialmente em ameaças e palavras pouco delicadas, transforma-se, então, em agressão física, mesmo durante a gestação. Mas os desencontros do casal já começam na noite de núpcias. Como Ramão se apresenta como um homem refinado, ela fantasia um momento romântico, o que não acontece. Conforme já foi bastante documentado em diversos estudos, em meados do século passado a relação sexual com a esposa *deveria* ter um caráter meramente reprodutivo, enquanto o prazer deveria ser conseguido com uma mulher fora do casamento, um direito consuetudinário e exclusivo dos homens, fato que ela irá constatar mais adiante.

A fuga de Clô da violência do marido ocorre em circunstâncias bem mais favoráveis, se comparamos como as personagens de *El Bumbún*. Oriunda da cidade, relativamente instruída e sem laços afetivos construídos com o marido ao longo do

²¹ Não deixa de ser irônico o fato da personagem Clô, apresentada como uma mulher que “ousou desafiar a sociedade”, que “luta pelos direitos das mulheres”, ter sido interpretada por Naura Schneider. Em entrevista ao portal IG, por ocasião do lançamento de *Vidas partidas*, sua segunda ficção sobre violência doméstica, a atriz e produtora declarou que não é feminista, mas feminina. Esse posicionamento se reflete nas duas obras, e de modo mais claro no filme aqui abordado. Conscientemente ou não, a atriz atua de forma a convencer mais os/as espectadores/as de sua feminilidade do que de sua postura como mulher que luta por direitos numa sociedade machista. A referida entrevista, datada de 03.08.2016, está disponível em: <https://necrobacillosis4.rssing.com/chan-3748792/article18648.html#c3748792a18648>. Acesso em 20 jul. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

casamento, a ruptura acontece sem maiores dificuldades. No entanto, ela perde o direito à guarda dos filhos e procura a justiça. Assim, diferente do filme argentino, este aborda, ainda que superficialmente, a violência institucional. De acordo com o código civil vigente à época em que se situam os acontecimentos na diegese fílmica, uma mulher não poderia se separar por iniciativa própria sem que isso configurasse abandono do lar e, conseqüentemente, a perda da guarda dos/as filhos/as. Além do mais, as leis feitas e operadas por homens sempre podiam ser ajustadas às situações extraordinárias. Por não fazer exame de corpo de delito em tempo hábil, deixando desaparecer as marcas da violência para registrar a queixa, Clô não pode comprovar a acusação contra o marido. Por outro lado, sabedor das possíveis, ainda que difíceis, implicações de seus atos, Ramão antecipa uma queixa contra ela por abandono de lar, mesmo não havendo passado o tempo necessário. Na falta de documentos comprobatórios, a palavra do homem vale mais.

No que se refere às dificuldades de uma mulher separada na metade do século passado, no entanto, a narrativa não convence. Apresentada como “uma mulher que viveu à frente de sua época”, Clô é representada no filme como uma dondoca que passa de um marido provedor e espancador para outros provedores e aproveitadores. O advogado Motta (José Victor Castiel) se aproxima dela com a promessa de ajudá-la a conseguir a guarda dos filhos, mas sua meta principal é aumentar seu capital simbólico perante os demais homens ao demonstrar que pode ter uma amante jovem e bonita. O *playboy* e oportunista Felipe (Dan Stulbach), por quem ela se apaixona, também a vê como um objeto, uma bonequinha que ele “compra” de Motta para se divertir por algum tempo. Finalmente Aires de Lucena (José de Abreu), que a torna uma mulher com boas condições financeiras, funcionando como uma espécie de benfeitor. A bondade de Aires, no entanto, não é totalmente genuína. Empresário rico e sexualmente impotente, ele propõe a Clô que se passe por sua amante e, se perguntada, confirme para seus amigos que ele é “um macho espetacular”. Numa cultura machista, todos eles estão muito mais preocupados com suas próprias masculinidades do que em estender a mão para uma vítima de violência doméstica. Essa situação, de relativa independência financeira, possibilita que ela busque reaproximação com a filha, já casada e sofrendo violência doméstica. A tentativa, no entanto, não é bem vista por Joana, que se recusa a “ser como a mãe”, nem pelo marido

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

dela, que a impede de fugir quando finalmente se deixa convencer pela mãe. A volta para o marido agressor culmina com o seu assassinato.

Tempo, espaço e naturalização das violências nas narrativas: algumas considerações

De acordo com Welzer-Lang (2001, p. 461), as múltiplas e variadas violências praticadas contra mulheres “tendem a preservar os poderes que se atribuem coletivamente e individualmente os homens à custa das mulheres”. Conforme mencionei anteriormente, na década de 1970, tempo diegético no qual são narrados os dois feminicídios nas obras fílmicas aqui comentadas, as leis formuladas e aprovadas por homens dentro de uma estrutura patriarcal privilegiavam ou permitiam interpretações que favoreciam aos agressores e feminicidas. As instituições de justiça com seus postos-chaves predominantemente ocupados por homens e a cultura machista que imperava, inclusive entre as mulheres, bem representada em *Dias e noites* pela parteira Firmina (Irene Brietzke), respaldavam o comportamento masculino agressivo e tolhiam as possibilidades de avanços femininos²².

Em ambos os relatos, a noção de que “em briga de marido e mulher não se mete a colher” está implícita. A tragédia familiar que significa um feminicídio não recebe maior atenção em *El Bumbún* do que um comentário da Irmã Mara (Laura García) – a quem Mercedes confessa a verdadeira identidade de Bumbún pouco antes de morrer –, sobre o tempo decorrido e o fato dela estar “se virando” sozinha depois do crime, já que o pai também desapareceu temporariamente. De forma semelhante, o assassinato da filha de Clô pelo próprio marido não causa revolta ou indignação em seu pai ou seu irmão. Pedro Ramão aparenta resignação diante do destino da filha. Os feminicídios parecem ser encarados com certa naturalidade no tempo e espaço dessas representações.

²² É oportuno recordar que em 1979 ocorreu um dos julgamentos mais emblemáticos da história brasileira, do réu Raul Fernando do Amaral Street, o Doca Street, assassino da *socialite* Ângela Diniz, cuja tese de defesa foi homicídio passional praticado em “legítima defesa da honra com excesso culposo”. A estratégia foi desqualificar a vítima, alegando aspectos de seu comportamento, com forte apelo moral, o que, no contexto do final dos anos 1970, recebeu amplo apoio da sociedade, inclusive por parte de muitas mulheres. Sua condenação foi simbólica, soando, na prática, como uma absolvição, resultado celebrado por homens e mulheres que acompanhavam a audiência. Foi depois desse julgamento que o nascente movimento feminista organizado em torno do *slogan* “quem ama não mata” contribuiu fortemente para mobilizar a opinião pública e para mudar o veredito do júri no novo julgamento, em 1981, no qual Doca Street foi condenado a 15 anos de reclusão.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Em *Dias e noites*, a possibilidade de fugir, de ter um acolhimento familiar e de ter acesso às instituições judiciais, ainda que estas, dominadas por homens em favor do seu gênero, não representem mais que a oportunidade da denúncia, propiciam que a vítima vislumbre uma saída dentro de um quadro de possibilidades limitado. No entanto, a relativa vantagem de Clô na narrativa deve-se a questões pontuais e individuais: como a beleza, algum senso de liberdade e, principalmente, à classe social, sem que isso seja uma regra aplicável às outras mulheres. Quanto a sua filha, que permanece na fazenda sob a guarda do pai, fica presa na teia discursiva traçada para as mulheres: ao decidir não ser como a mãe, apontada por todas/os como puta, Joana passa do controle do pai autoritário para o do marido agressor. Embora tenha a oportunidade de fugir da morte ao receber ajuda da mãe, não consegue escapar da armadilha social que a fez apegar-se a valores morais determinados pela estrutura patriarcal na qual esteve mergulhada durante toda a sua existência na fazenda.

O espaço é um fator ainda mais opressivo e, de alguma maneira, determinante para o destino de Mercedes e Bumbún, vítimas da violência machista no filme argentino. Vivendo em “um lugar parado no tempo”, como adjetiva a *voz off* da filha de Bumbún no epílogo, mãe e filha têm a carroça de burro como o transporte mais acessível, o rádio e as cartas como as formas mais efetivas de contato com o mundo exterior, estão submetidas a uma sorte de necessidades materiais e convivem com o alcoolismo e as frustrações de Antonio. Têm, portanto, seus horizontes de expectativas muito mais limitados. Mercedes se submete às decisões do marido porque não tem ou não parece enxergar outra saída. As filhas maiores, por falta de alternativa no lugar, são levadas para trabalhar em outros lugares, inclusive na longínqua Espanha, que a iletrada Bumbún ignora tratar-se de outro país, no além-mar. Suas poucas tentativas de resistência param diante do questionamento de Antonio, se quer envelhecer sem ter alguém para trabalhar para ela. Quanto a Bumbún, sabe-se diferente, mas lhe faltam referências para entender o que lhe passa, mesmo observando os poucos rapazes da localidade. Com exceção de Joaquin, seu amigo/amor, os outros a veem como um “maricas”, caçoam e até ameaçam sua integridade física. O estado de quase isolamento social é, portanto, um elemento importante no desfecho de suas vidas.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Talvez o fato do filme argentino ter sido mais bem sucedido junto ao público, além da melhor qualidade cinematográfica, tenha a ver com o fato de dialogar mais francamente com o tempo presente ao trazer para as telas a violência de gênero em duas perspectivas diferentes: a tentativa de forçar uma “identidade” de gênero e uma orientação sexual que, na prática, significa o apagamento de sua possibilidade de autoidentificação, representando a conjugação de diversas violências psicológicas; e o estupro, consequência mais brutal de misoginia mesclada com homofobia, posto que a explosão de violência de Antonio se dá quando Bumbún decide ir embora com Joaquin, o que, aos olhos dele e da sociedade – esta última sempre muito importante para validação das relações e das concepções de gênero –, configuraria uma relação homoafetiva. Essas questões são bastante significativas no período das realizações dos filmes e ratificam, em alguma medida, o que observou Ferro (2004) sobre os interesses dos/as espectadores/as.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Miguel V. de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. *Anuário Antropológico* (Brasil), 95, p. 161-190, 1996.

ARÉVALOS, Valeria. La mujer negada. Violencia de género y masculinidad femenina en la película *El Bumbún* (Fernando Bermúdez, 2009). *Toma Uno*, [s.l.], año 8, n. 8, p. 97-111, 2020.

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

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.

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

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J.W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Rev. Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

CORTÊS, Iáris R. A trilha legislativa da mulher. In: PINSKY, Carla B.; PEDRO, Joana M. (Org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2016, p. 260-285.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

DIAS e noites. Direção: Beto Souza. Roteiro: Lulu Silva Telles. Produção: Naura Schneider; Beto Rodrigues; Aletéia Selonk; Beto Rodrigues. Brasil: Playarte, 2008 (80 min.), Cor, 35 mm.

EL BUMBÚN. Direção: Fernando Bermúdez. Roteiro: Carmen Agüero Vera; Fernando Bermúdez; Leticia Castro; Gabriel Wainstein. Produção: Fernando Bermúdez; Sergio González. Argentina: Más allá Productora, 2014 (85 min.), son, color, 35 mm.

FERRO, Marc. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. Revista **O Olho da História**, n.6, pp. 1-8, julho 2004.

GHERARDI, Natalia. La violencia de género: desafíos de políticas públicas. In: FAUR, Eleonor (Comp.). **Mujeres y varones en la Argentina de hoy: género en movimiento**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores; Fundación OSDE, 2017.

HESSEL, Marcelo. Filme gaúcho denuncia violência doméstica e faz defesa do feminismo. **Omelete**. Publicado em: 28 out. 2008, atualizado em: 21 set. 2014. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/dias-e-noites-mostra-sp-2008>. Acesso em: 10 dez. 2020.

KIMMEL, Michael S. Masculinidade como homofobia: medo, vergonha e silêncio na construção de identidade de gênero. Trad. Sandra M. Takakura. **Equatorial: Revista de Antropologia**, Natal, UFRN, vol. 3, n. 4, jan./jul.2016 [1994], pp. 97-124.

KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. Trad. Andrea F. Leal. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, out. 1998, pp. 103-117.

ROUSSO, Henry. Sobre a História do Tempo Presente. [Entrevista cedida a] AREND, Silvia M. F.; MACEDO, Fábio. **Revista Tempo & Argumento**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 201-216, jan./jun. 2009.

SCOTT, J. W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

STERNBACH, N. S. *et al.* Feministas na América Latina: de Bogotá a San Bernardo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 255, jan. 1994. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16213/14762>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

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