

Notas sobre imagens de mulheres que encaram meninas mortas: olhar, corpo e enunciação em "Sharp objects" e "The killing"



Barbosa, Karina Gomes

Karina Gomes Barbosa

karina.barbosa@gmail.com

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Brasil

Esferas

Universidade Católica de Brasília, Brasil

ISSN-e: 2446-6190

Periodicidade: Cuatrimestral

vol. 1, núm. 27, 2023

revesferas@gmail.com

Recepção: 13 Dezembro 2022

Aprovação: 09 Maio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amelijournal/806/8064508007/>

DOI: <https://doi.org/10.31501/esf.v1i27.14266>

Ao publicar na revista Esferas, os autores declaram que o trabalho é de sua exclusiva autoria e assumem, portanto, total responsabilidade pelo seu conteúdo. Os autores retêm os direitos autorais de seu artigo e concordam em licenciar seu trabalho usando uma Licença Pública Internacional Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0), aceitando assim os termos e condições desta licença (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>). Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do artigo publicado para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito aos criadores do trabalho (autores do artigo). Os autores concedem à revista Esferas o direito de primeira publicação, de se identificar como fonte publicadora original do trabalho e concedem à revista uma licença de direitos não exclusivos para utilizar o trabalho das seguintes formas: vender e/ou distribuir o trabalho em cópias impressas e/ou em formato eletrônico; distribuir partes e/ou o trabalho como um todo com o objetivo de promover a revista por meio da internet e outras mídias digitais e impressas; gravar e reproduzir o trabalho em qualquer formato, incluindo mídia digital. Em consonância com as políticas da revista, a cada artigo publicado será atribuída uma licença CC BY-NC 4.0, a qual estará visível na página de resumo e no PDF do artigo com o respectivo link para os termos da licença. Licença Creative Commons Quaisquer materiais publicados nessa revista estão licenciados com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Este trabalho está sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Resumo: Observo as protagonistas e as meninas assassinadas nos seriados *The Killing* e *Sharp Objects*. A partir desses corpos, exploro as posições das personagens nos produtos audiovisuais e reflito sobre: olhares femininos em tela; corpos sobre os quais as práticas discursivas constroem olhares; e modos dessa enunciação. Mergulho na materialidade e na narrativa, em uma leitura crítica feminista com procedimentos de análise fílmica. Percebo como essas vidas são organizadas ao redor da violência.

Palavras-chave: Violência, Corpos, Narrativas seriadas policiais, Meninas, Femicídio.

Abstract: I observe the protagonists and the murdered girls in the series *The Killing* and *Sharp Objects*. From these bodies, I explore the characters' positions in audiovisual products and reflect on: female looks on screen; bodies on which discursive practices build perspectives; and modes of this enunciation. I dive into materiality and narrative, in a feminist critical reading with film analysis procedures. I perceive how these lives are organized around violence. **Keywords:** Violence. Bodies. Police serial narratives. Girls. Femicide.

Keywords: Violencia, Cuerpos, Narrativas seriadas policiales, Niñas, femicidio, Violence, Bodies, Police serial narratives, Girls, Femicide.

Resumen: Observo a las protagonistas y las niñas asesinadas en las series *The Killing* y *Sharp Objects*. Desde estos cuerpos exploro las posiciones de los personajes en los productos audiovisuales y reflexiono sobre: las miradas femeninas en la pantalla; cuerpos sobre los que las prácticas discursivas construyen perspectivas; y modos de esta enunciación. Me sumerjo en la materialidad y la narrativa, en una lectura crítica feminista con procedimientos de análisis fílmico. Veo cómo estas vidas se organizan en torno a la violencia.

APRESENTAÇÃO

Na última década, produções estreladas por mulheres têm se destacado no competitivo e disperso panorama audiovisual contemporâneo. Entre elas, seriados policiais de longa duração, minisséries ou séries de duas ou três temporadas produzidos por plataformas de streaming, canais a cabo ou redes abertas do Norte Global, em que personagens femininas investigam crimes cometidos contra mulheres, notadamente feminicídios — e, muitas vezes, estupros. Uma tradição com rastros em realizações cinematográficas como *O silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, 1991) e *Fargo* (Joel e Ethan Coel, 1996) ou em produções televisivas como a britânica *Prime Suspect* (Lynda La Plante, 1991-2006) — e em suas respectivas protagonistas, Clarice Starling, Marge Gunderson e Jane Tennison [1].

Hillary Radner (1998) classificou como *psychofemmes* personagens femininas que recusam a violência dos homens, ou que buscam neutralizar ou combater o que chamou de violenta lunática heteronormativa, em um tipo de articulação possível entre feminilidade e a violência masculina proposta pela cultura pop. São mulheres que respondem, em geral, com violência extrema à violência heteronormativa e ao caos gerado por ela a partir de um imperativo ético — como o fez Sarah Connor na franquia cinematográfica e televisiva *Exterminador do Futuro* (James Cameron, 1984), cujo filme mais recente, *Destino Sombrio* (Tim Miller, 2019), é centrado na personagem, assim como a série *As crônicas de Sarah Connor* (Josh Friedman, 2008-2009). Uma linhagem de protagonistas mulheres em filmes de ação/violência certamente também é marcada por Ellen Ripley de *Alien, o Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979).

Apesar de essas protagonistas se fazerem presentes em diversos gêneros audiovisuais, como ficção científica e ação, me interessam produções identificadas com o gênero policial, que constituem um regime de visibilidade específico ao redor de tais protagonistas, mas também das vítimas, dos crimes perpetrados contra corpos femininos pelo regime de violência heteropatriarcal. Luiza Lusvarghi (2018, p. 14) define o gênero policial como “filmes [e séries] sobre investigações criminais, trazendo policiais ou detetives particulares como protagonistas, e temas como lei, ordem e justiça (...)”. Em trabalho anterior, elencamos algumas características (Gomes Barbosa, Rodrigues, Ferreira, 2022, p. 1) desse tipo de produção, a partir de autores canônicos (como Neale, 2000): “realismo; ligação com o *fait divers* e a pauta policial e com a literatura *pulp*; foco no “quem matou?” (*whodunit?*) e também nas engrenagens do crime e da investigação (quem? e como?); tensão entre transgressão e restabelecimento da ordem”. Nesse universo audiovisual, as protagonistas femininas são agentes da polícia/lei (além de detetives ou outros cargos policiais, há ocupações ligadas ao aparato jurídico-policial como legistas, antropólogas forenses, advogadas) ou jornalistas, que investigam dentro dos limites da instituição judiciária e fora dela uma verdade encoberta pelo patriarcado representada pela morte de outra(s) mulher(es) – ou seja, não necessariamente se utilizam da violência extrema em espelhamento à violência masculina. Situam-se no escopo que se convencionou denominar de narrativas seriadas complexas (Mittell, 2012), que escapam do fechamento episódico e dedicam bastante energia às tramas com continuidade, dentre outras características, como o afastamento do melodrama.

A academia, fóruns de reflexão feminista e a imprensa feminista têm explorado essas protagonistas femininas e sua busca pela verdade e pela justiça ou por vingança. Enquanto isso, pouco se tem falado a respeito das vítimas de feminicídios – que compreendemos como atos de domesticação, apropriação, inseminação dos corpos territórios das mulheres que podem ser sacrificados, conforme Rita Laura Segato (2016), e em nome de quem tais protagonistas parecem desafiar a ordem de gênero vigente. É, também, para elas que este artigo se volta: os corpos femininos assassinados por quem/em nome de quem outras mulheres buscam justiça; corpos mortos para os quais as protagonistas femininas olham e para quem nós, inevitavelmente, como espectadoras, olhamos, somos instadas a mirar, incessantemente.

Personagens, muitas vezes, silenciosas/silenciadas, que surgem nas telas apenas como corpos inertes já aniquilados pela violência heteropatriarcal. Nesse movimento, desejo menos interrogar as representações que constituem esse regime de visibilidade e mais explorar as posicionalidades dessas personagens nos produtos

audiovisuais, refletindo acerca dos olhares femininos em tela, sobre quais corpos as práticas discursivas constroem olhares e os modos pelos quais essa enunciação ocorre e nos endereça. Para isso, mergulho na materialidade e na narrativa de duas dessas produções seriadas televisivas contemporâneas, a minissérie *Sharp Objects* e o seriado *The Killing*^[2], tendo como premissa ainda que o audiovisual hegemônico promove modos distintos de enunciar mulheres e homens, como afirma Teresa de Lauretis (1984) e, acrescento, outros sujeitos cujos desejos não estão posicionados no centro da narrativa, mas, ao contrário, estão fora do quadro, excluídos e denunciando os limites desse mesmo quadro.

Ainda que as duas produções seriadas em foco aqui não deixem explícita a filiação ao *pulp* e ao *fait divers*, como outros exemplares do gênero (tais como a franquia *Law and Order*, que frequentemente se baseia em eventos reais, ou a série *American Crime Story*, que trata de crimes notórios; os chamados true crimes), abordam um fenômeno prevalente da vida contemporânea que estampa manchetes cotidianamente e embasa suas narrativas: a violência contra mulheres, o feminicídio. Além disso, englobam outras características do gênero policial, como o foco em desvendar a culpa dos crimes e os modos como foram cometidos. Assim, a violência é central às narrativas policiais, que não se resumem a ela, contudo.

O meu é um olhar feminista, informado pela irremediável mistura de epistemologia e articulação política que está na gênese e desenvolvimento dessa prática, desse modo de existência e projeto; dessa utopia. Me coaduno com Sara Ahmed (2017), para quem o feminismo tem a ver com um certo sentido das coisas, inevitavelmente relacionado às injustiças do mundo, a que apreendemos por meio, primeiro, de nossas próprias experiências; porém, contemporaneamente, cada vez mais nossas experiências são mediatizadas e mediadas por regimes de visibilidade e conjuntos representacionais circulados em fluxos pelas redes e pelos meios de comunicação. Trata-se, portanto, de uma leitura feminista que enxerga o audiovisual como tecnologia de gênero, como entretenimento e também ferramenta política (Lauretis, 1984). Sobre o audiovisual, lanço constantes desconstrução e interrogação (Lauretis, 1987), executadas por meio de procedimentos de análise fílmica de decupagem, descrição, recortes de *frames* e agrupamento, em que elementos específicos e inespecíficos da linguagem audiovisual, bem como a narrativa, são desconstruídos e reconstruídos por meu gesto interpretativo, à luz das relações de poder que circundam e informam esses discursos.

Gesto que, por sua vez, é informado pelas teorias feministas do audiovisual e pelas discussões sobre violência, corpo e sobre o ser-menina, e mediado por meu olhar sobre este regime de visibilidade. Me ancoro ainda nas reflexões de Lauretis (1984; 1987), para quem as mulheres estão ao mesmo tempo dentro e fora da cultura — dentro, como Mulher, fora, como mulheres, sujeitos; ao mesmo tempo a imagem, os construtos ficcionais, e as experiências. Por isso, é impossível mirar esses corpos assassinados no audiovisual hegemônico burguês cisheteropatriarcal (Lauretis, 1984) sem cotejar, confrontar, essas imagens com as subjetividades, com a minha subjetividade de pesquisadora e mulher cis heterossexual, e com as realidades, existências e materialidades desses corpos no mundo.

OLHARES FEMININOS

O seriado estadunidense *The Killing* foi exibido, nas três primeiras temporadas, pela rede a cabo dos EUA AMC, e na última pela plataforma de *streaming* Netflix, entre 2011 e 2014, com um total de 44 episódios de, em média, 45 minutos. A série foi produzida por Veena Sud (do também policial *Cold Case*), e o piloto foi dirigido por Patty Jenkins (de *Monster* e da franquia *Mulher Maravilha*). Baseada na série dinamarquesa *Forbrydelsen*, muitos episódios são dirigidos por mulheres, como Agnieszka Holland, e outros nomes conhecidos do cinema hollywoodiano, como o já citado Jonathan Demme.

Nas duas primeiras temporadas, a que me atenho (compreendendo 26 episódios), a experiente detetive Sarah Linden (Mireille Enos) e o detetive novato Stephen Holder (Joel Kinnaman) investigam o assassinato da adolescente Rosie Larsen, de 17 anos, em Seattle.

A minissérie estadunidense *Sharp Objects* foi exibida pelo canal a cabo HBO em 2018, com 8 episódios de, em média, 50 minutos. O produto foi criado por Marti Noxon (produtora de *Buffy, a caça-vampiros*, *Brothers and Sisters*. *Grey's Anatomy*) e dirigido por Jean-Marc Vallée (*O clube de compras Dallas*. *Big Little Lies*). A minissérie é baseada no romance de estreia de Gillian Flynn (que também escreveu alguns episódios), conhecida pelo *thriller* *Garota Exemplar*, e acompanha a repórter Camille Preaker (Amy Adams), que cobre os assassinatos de duas adolescentes, Ann Nash e Natalie Keene, em sua cidade natal, a fictícia Wind Gap.

Em *The Killing*, Rosie era uma adolescente aparentemente exemplar, que trabalhou secretamente em um cassino antes de morrer, juntando dinheiro para sair de casa. Ao presenciar uma negociação escusa entre o assessor da campanha de um candidato a prefeito, um empreiteiro corrupto e a dona do cassino, Rosie foi nocauteada pelo primeiro, que a trancou no porta-malas de um carro e foi com ela até um lago próximo, sem ter coragem, contudo, de afundar o veículo. Quem jogou o carro no lago, com a adolescente viva e acordada, gritando — detalhes que nos são fornecidos pelos exames forenses da investigação —, foi a amante do empresário, acreditando que o gesto possibilitaria a ele largar a esposa para ficar com ela. A mulher era tia de Rosie, e o fez sem saber que estava assassinando a sobrinha. Já em *Sharp Objects*, as duas adolescentes são estranguladas e têm os dentes arrancados após a morte, mas não sofreram violência sexual, detalhe que é reforçado ao longo da trama. A narrativa, nesse caso, também ressalta que elas lutaram, conforme a fala do pai de Ann: “Ela deu trabalho a ele. Ela deu muito trabalho àquele cara”. As duas meninas foram assassinadas por Amma Crellin, meia-irmã adolescente de Camille, criada em meio a uma atmosfera opressiva e violenta em Windy Gap e em uma relação doentia com a mãe, Adora^[3], e apresentada como psicopata pela série.

Os dois produtos audiovisuais seriados são protagonizados por mulheres – brancas, cisgênero, heterossexuais –, que conduzem as narrativas na maioria do tempo ou integralmente. Do mesmo modo, são assassinatos de personagens femininas, também brancas, cisheterossexuais, a mobilizar suas habilidades investigativas. Ao posicionarem mulheres no centro de suas narrativas, se distanciam das conclusões de Teresa de Lauretis (1987) sobre o regime audiovisual hegemônico patriarcal, em que as personagens femininas são fronteira ou obstáculo a ser enfrentado (e vencido) pelo herói, como a esfinge, a medusa ou a *femme fatale* de Alex Frost (Glenn Close) em *Atração Fatal* (Adrian Lyne, 1987). Ambigualmente, contudo, os seriados reiteram, por meio dos corpos assassinados, a posição de personagens femininas como territórios de posse masculina, tradicionalmente ocupada no audiovisual hegemônico. Ainda que as duas conclusões revelem assassinatos (com pistas falsas anteriores de assassinatos), compreendemos que se tratam inegavelmente de assassinatos cometidos no contexto do heteropatriarcado, como tal devem ser compreendidos e é dessa perspectiva que os interpreto^[4]: assassinatos cometidos em função do gênero das vítimas. Ou seja, tratam-se de feminicídios.

Françoise Vergès (2020) apresenta o heteropatriarcado como um tipo alternativo ao que chama de um capitalismo multicultural, mas prefiro pensá-lo, a partir da autora, como a outra face do sistema patriarcal, marcada fundamentalmente pela violência. “Nesse sistema, só é aceitável a submissão das mulheres à sua ordem heteronormativa, que institui o poder absoluto do pai e do marido” (2020, p. 119), e cujas manifestações incluem, aponta Vergès, estupro, assassinato de feministas, ataques às mulheres e à comunidade LGBTQIA+. O heteropatriarcado, assim, pode conceitualmente explicar as violências estruturais em torno das quais as vidas e as experiências das mulheres estão organizadas no capitalismo contemporâneo, mantendo-as em constante estado de precarização e risco de morte – umas mais que as outras.

Ao mesmo tempo em que o cenário audiovisual hegemônico, com destaque para o Norte Global, se abre a certa aparência de modernidade, efeitos também das pressões legítimas e históricas de movimentos identitários por reconhecimento e justiça, os sentidos que engendra e os discursos que enuncia ainda operam

a partir do heteropatriarcado. E, nesse contexto, me aproximo da concepção de Helleieth Saffioti (2008, p. 153), do patriarcado configurado como uma ordem de gênero histórica de dominação-opressão, uma “engrenagem quase automática [...] acionada por qualquer um, inclusive por mulheres”, o que se coaduna à solução de mulheres assassinas nas duas séries. Nesse sentido, a violência heteronormativa é essencial para compreendermos tal heteropatriarcado e é a violência que organiza as vidas de Sarah Linden, Camille Preaker, Rosie Larsen, Ann Nash e Natalie Keene.

Sarah é uma experiente detetive de homicídios da polícia de Seattle a um dia de deixar a instituição para se casar e se mudar de cidade. O feminicídio de Rosie Larsen a leva a descartar seus planos até descobrir a verdade e, de algum modo, fazer justiça à adolescente. Aos poucos, Sarah vai se desvencilhando das amarras masculinas que tentam moldar seu destino em prol da investigação. Seu noivo se dá conta, a cada adiamento da partida para tocar mais um pouco a investigação, que ela irá “perseguir uma menina morta”, como já havia feito antes, e rompe o compromisso; o filho adolescente, Jack, é relegado a segundo plano várias vezes, devido ao envolvimento da mãe com o caso. Já Camille acabou de sair de uma clínica de reabilitação quando o editor a manda cobrir as mortes de Ann e Natalie em sua cidade natal, à qual ela não voltava havia anos. Lá, confronta a mãe e desenvolve uma relação tensa com a irmã caçula a quem mal conhecia (Camille perdera outra irmã caçula na adolescência, com uma doença obscura). Também se envolve com homens-chave do contexto: o irmão de uma das vítimas e o detetive do caso, que reiteradamente tenta afastá-la do centro das investigações. A certa altura, quando percebe o envolvimento potencialmente danoso da repórter com os acontecimentos e a relação tóxica dela com a mãe, o chefe a manda retornar, mas ela recusa a ordem masculina, também transformando a apuração das mortes no centro de sua vida.

Não é apenas narrativamente que *The Killing. Sharp Objects* situam as personagens rodeadas pela violência. Visualmente, os seriados posicionam os olhares das duas mulheres como centrais à mirada dessa violência heteropatriarcal e, assim, nos incitam a também olharmos para ela, sem cessar. Em *Sharp Objects*, o corpo de Natalie Keene é descoberto no episódio 1, sentado em um beco de Windy Gap atrás da polícia. É Camille (fig. 1) quem primeiro vê (com uma desconhecida) as pernas azuladas do cadáver. À medida que a câmera percorre o corpo morto da menina sob o ponto de vista da repórter, vemos do rosto branco aos pés de Natalie, a boca infantil aberta, olhos fechados, dentes arrancados, o rosto sujo emoldurado pelos cabelos louros, a cabeça pendendo para o lado, os tênis all star, as roupas casuais (fig. 2). Mais tarde, enquanto junta as peças dos dois crimes para sua apuração, Camille volta a mirar uma garota morta: uma fotografia forense do corpo de Ann Nash (fig. 3), encontrado na mata da cidade, os olhos azuis escancarados e fixos como os de uma boneca, a boca também aberta, o braço pendendo para o lado, os dentes igualmente arrancados, a pele alva exangue e suja.

Em *The Killing*, o corpo de Rosie é encontrado pela polícia à noite, no porta-malas de um carro retirado de um lago. Aqui também é a detetive, Sarah Linden, de pé olhando para baixo (fig. 4), quem primeiro olha este corpo, ocupando o centro da cena, e nós o descobrimos com ela: dobrado em posição fetal, sob a água que inunda o compartimento, esbranquiçado e inerte (fig. 5). Os *flashes* da câmera da perícia forense iluminam e particionam o cadáver: mãos amarradas, rosto, pés, pescoço (fig. 6).

Os olhares dessas mulheres para os corpos mortos à frente delas significam uma mudança em relação aos olhares diegeticamente postos em cena e tão escrutinados pelas teorias feministas do cinema e do audiovisual. Em vez de um *male gaze* escopofílico objetificador dos corpos femininos (Mulvey, 1975) lá estão mulheres produzindo olhares, *female gazes*, que seguem direções muito distintas daquelas que se poderia esperar em uma configuração narrativa e imagética heteronormativa. Elas não miram homens; não miram corpos masculinos; não colocam corpos masculinos no *display* voyeurista como objetos da narrativa e de seus desejos – talvez porque, como Laura Mulvey (1975) apontou, a figura masculina não consiga portar o peso da objetificação sexual. Talvez porque não seja isso que as interesse. Em lugar disso, as protagonistas encaram diretamente – e nos fazem encarar junto – a consequência mais definitiva da violência do heteropatriarcado sobre os corpos femininos: a morte.

Ao recusarem posições de objeto e ocuparem efetivamente lugares de sujeitos de desejo, essas mulheres protagonistas (Lauretis, 1984) constroem um olhar que contempla outro objeto. Essa ação ao mesmo tempo significa uma ruptura e uma continuidade do pacto heteronormativo do audiovisual hegemônico. Como detetive e jornalista, são mulheres que investigam, perscrutam, apuram, procuram, seguem pistas rumo à verdade e à justiça para esses corpos mortos. A verdade e a justiça (que não necessariamente será obtida dentro dos limites da instituição policial-jurídica patriarcal) são os objetos de desejo de Sarah e Camille. E ambas sabem que verdade e justiça não estão ao alcance da vista no heteropatriarcado; estão, efetivamente, submersas e ocultas, interditadas, das mulheres que empreendem sua busca. Por isso, ao longo das produções, em diversos momentos ambas olham para fora do quadro, contemplam longamente (a paisagem, os cadáveres, o extracampo). Essas miradas, acompanhamos com a persistência da câmera em foco nos rostos delas. Nesse processo, constroem o *space off* que Lauretis (1984) descreve: a verdade é algo que não está lá, e que cabe a elas desvelar, escavar, trazer para o quadro (o que ambas, efetivamente, fazem), e, assim, (aparentemente) confrontar o heteropatriarcado produzindo (alguns) aparentes efeitos de justiça para esses corpos.

Na mesma direção, as meninas mortas não são olhadas da perspectiva dos homens, mas sempre das mulheres – e não são, nesse processo, sexualizadas. Ainda assim, a espectralidade construída pelas cenas sugere um *gaze* contemplativo dos corpos inertes das meninas, típico do fetiche masculino pelo corpo feminino conforme aponta Mulvey (1975). As mulheres que investigam, do mesmo modo, não são observadas como objeto do desejo masculino pelo olhar pró-filmico, mas miram o mundo e a investigação (figs. 7 e 8): nós as vemos olhando (ainda que o corpo de Camille seja exibido e fetichizado não por homens, mas pelo olhar cruel de sua mãe, Adora).



FIGURA 1
– Camille Preaker vê o cadáver de Natalie
Sharp Objects, episódio 1, HBO, 2018



FIGURA 2
O corpo de Natalie visto por Camille
Sharp Objects, episódio 1, HBO, 2018



FIGURA 3
Fotografia forente do corpo de Ann Nash
Sharp Objects, episódio 2, HBO, 2018)



FIGURA 4
Sarah encontra o corpo de Rosie Larsen
The Killing, episódio 1, AMC, 2011



FIGURA 5
O corpo de Rosie sob o olhar de Sarah
The Killing, episódio 1, AMC, 2011



FIGURA 6
Close do corpo de Rosie com *flash*
The Killing, episódio 1, AMC, 2011



FIGURA 7
Sarah Linden olha para algo que não está lá
The Killing, episódio 1, AMC, 2011



FIGURA 8
Camille Preaker observa (a irmã) fora do quadro
Sharp Objects, episódio 8, HBO, 2018

Crimes enunciativos

Rita Laura Segato (2018) discorre sobre o estupro como uma violência enunciativa, ou seja, uma violência que diz algo a alguém dentro da matriz heterossexual e patriarcal; podemos entender os assassinatos de mulheres e meninas também como violências enunciativas e discursivas, que buscam expressar um domínio territorial sobre os corpos femininos. “Poderíamos dizer que o corpo de uma mulher é uma espécie de quadro-negro sobre o qual o poder escreve, um bastidor no qual prega suas insígnias de soberania territorial, de controle jurisdicional” (Segato, 2018, p. 50, trad. minha). A partir daí, retomo a questão acerca de que corpos são esses sobre os quais o controle territorial é exercido nas séries que discuto aqui; os corpos que as mulheres investigadoras olham, e que nós olhamos com elas.

São, sem dúvida, corpos estabelecidos como femininos na ordem de gênero cisheteronormativa. Mas dizer que são corpos “de mulheres” é incorreto ou incompleto; não diz tudo. Rosie, Ann e Natalie são adolescentes. Em todas as menções a elas nos dois seriados, são chamadas de garotas, meninas (*girls*), e não de mulheres (*women*). Essa diferença de designação não se situa apenas no nível corriqueiro da linguagem, mas se produz materialmente nos corpos. As meninas^[5] constituem categoria instável e relegada à marginalidade nos estudos feministas; costumam ser definidas em termos de negação e suas especificidades, assim, são ocultadas.

Os corpos mortos são, enfim, corpos de meninas, definidos a partir dos lugares que não ocupam nas cadeias produtiva e reprodutiva, pois ainda devem, em tese, estar fora delas. São, contudo, corpos profundamente marcados pela interseção de diferentes opressões, que indicam inclusive quais são protegidos de serem inseridos precocemente nessas cadeias socioeconômicas patriarcais e quais não são, ou seja: as meninas que têm sua vulnerabilidade reconhecida e protegida, e meninas cujas vulnerabilidades não são reconhecidas e, portanto, estão sujeitas a vulnerabilidades patogênicas, como meninas trans, LGBTQIA+, negras, pobres, indígenas, com deficiências, do Sul Global, entre outras marcações identitárias dissidentes da matriz dominante.

Revelando o lugar instável do ser-menina, os corpos dessas meninas são posicionados diegeticamente, nas duas séries, na tensão entre a infância e a vida adulta. Rosie era excelente aluna, e os exames pós-morte não revelam uso de álcool ou drogas; porém, ia escondida a festas, com fantasias *sexies* de bruxas, botas caras de saltos altos, se encontrava com um professor casado e estava ligada a sites de prostituição; Ann e Natalie eram descritas como *tomboys*^[6], mas frequentavam círculos da juventude privilegiada de Windy

Gap que misturavam patins, música, provocações sexuais, ecstasy, álcool e outras drogas em festas. Também frequentavam uma sinistra cabana na mata da cidade.

Mas é nas mortes que os corpos de Rosie, Ann e Natalie demarcam com mais força como o heteropatriarcado busca posicionar as meninas. Ou, nas palavras de Segato, o que enuncia essa posição. Na linguagem o discurso emerge como ultraje, como se matar meninas fosse ainda mais hediondo que matar outros seres humanos, sobretudo nas palavras masculinas. Essa indignação supostamente evoca a inocência imaculada da infância, uma impressão afirmada e negada pelas imagens e pelas narrativas na conjunção entre vida/morte. Em vida, elas buscaram fugir de lugares delimitados para o ser-menina a partir de performances de feminilidade; mortas, inertes, esbranquiçadas, com feições similares a bonecas mórbidas, têm sua meninice fixada à força. “Bonecas de carne”, como denomina Simone de Beauvoir (1967, p. 299), que destaca a passividade das bonecas, a um só tempo um *corpona* totalidade e uma *coisa* passiva (grifos meus). “Por isso, a menina será encorajada a alienar-se em sua pessoa por inteiro e a considerá-la um dado inerte. [...] a menina embala sua boneca e enfeita-a como aspira a ser enfeitada e embalada; inversamente, ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca” (Beauvoir, 1967, p. 20). O embonecamento dos corpos se completa, no caso das meninas assassinadas em *Sharp Objects*, com um ritual estético pós-morte que é, também, uma marca enunciativa do crime cometido. “As unhas dela estavam pintadas. Quando a encontraram, alguém... tinha pintado as unhas dela. A Natalie nunca faria isso”, comenta o irmão da menina, John Keene.

Além desses tensionamentos materializados em tela nos corpos de Rosie, Ann e Natalie, as três meninas buscam fugir dos confinamentos impostos a elas. Enquanto investiga a morte de Rosie, a detetive Sarah Linden encontra um vídeo em Super 8 feito pela menina durante suas andanças de bicicleta por Seattle. O vídeo mostra, em sépia, cenas dela andando de bicicleta em uma área florestal, borboletas monarcas voando, um balanço, Rosie sorrindo para a câmera. Sarah examina longamente essas imagens, pede ao policial que rode o vídeo novamente, imprime alguns quadros. Nesse processo, *The Killing* engendra um jogo de olhares femininos, *female gazes*, por meio dos quais Rosie mira a câmera, Sarah mira Rosie, e nós miramos as imagens de ambas em um *mise en abyme* que busca brechas para escapar do patriarcado ao mirar sujeitos femininos, não objetos femininos.

Em *Sharp Objects*, Ann e Natalie gostavam de ir à cabana perturbadora na mata próxima à cidade — a mesma cabana onde, décadas antes, Camille também gostava de ir e onde foi estuprada por adolescentes da escola. Quando comentam sobre uma das duas, as pessoas da cidade afirmam que elas subiam em árvores, esfolavam os joelhos. A cabana, por sua vez, revela outra marca enunciativa da tensão do ser-menina nos discursos das séries: é um espaço escuro, abandonado, com carne seca maturando ao alcance das moscas e paredes de madeira decoradas com imagens pornográficas. Um espaço normativamente pouco apropriado para brincadeiras infantis. Ainda no sentido do tensionamento, Natalie gostava de colecionar aranhas que pegava no mato. Ao mesmo tempo, o pai de Ann acusava Natalie de ter corrompido a filha. A narrativa apresenta Natalie como uma dissidente das normas de feminilidade, apontando um histórico de violência da menina: atacou uma outra garota com um lápis na cidade anterior em que moravam e arrancou um pedaço da orelha da namorada do irmão mais velho.

Rosie, Ann e Natalie tentavam, por meio desses gestos, escapar dos espaços de confinamento em que o heteropatriarcado busca encerrar as meninas desde muito cedo. Para Angela McRobbie (1991) e Catherine Driscoll (2008), meninas estão envoltas em culturas da domesticidade ou culturas do quarto que visam protegê-las do mundo exterior, da violência (heteropatriarcal) e ao mesmo tempo aprisioná-las em busca de prepará-las para ocuparem espaços adequados nas cadeias produtivas e reprodutivas: “configuram as prisões a que as meninas estão relegadas diante da impossibilidade de explorar o mundo, flunar pela cidade” (Gomes Barbosa, 2020, p. 143). Trata-se do que Driscoll classifica como narrativas da contenção, que constituem disciplinas sobre o corpo a fim de conformar feminilidades hegemônicas. O heteropatriarcado procura, assim, limitar a ocupação dos espaços do mundo por corpos de meninas, que por sua vez constroem espaços subjetivos (McRobbie, 1991). Rosie, Ann e Natalie se rebelam contra essas tentativas de contenção

percorrendo a cidade, desafiando expectativas de conformação de seus corpos à infância ou a certo conjunto de normas da infância e da feminilidade. Há outras personagens que realizam essas performances no audiovisual, como já apontei (Gomes Barbosa, 2020).

Contudo, como outras narrativas audiovisuais demonstram, as meninas são contidas pela morte. *The Killing . Sharp Objects* reiteram essa contenção, com um detalhe que revela a escalada da violência heteropatriarcal: as três são assassinadas. Os assassinatos enunciam que aqueles corpos estão sendo punidos pela tentativa em desafiar os modelos de subjetivação e contenção heteropatriarcais, pelas tentativas de não ficarem confinadas ao quarto – mesmo que sair de casa represente o constante risco da exposição à violência. Mas esses assassinatos não são somente punição: os corpos também estão sendo contidos e fixados como meninas, impedindo que desenvolvam subjetividades desafiadoras à feminilidade hegemônica. A produção de cadáveres resolve, assim, pelo feminicídio, a tensão que enunciavam quando estavam vivas.

Mortas, são meninas-bonecas-coisas: foram refreadas nos seus desejos de liberdade, de “querer o mundo”, como diziam sobre Rosie, como o globo terrestre no quarto dela reforça. Foram impedidas de serem meninas, de se tornarem mulheres, para permanecerem afixadas como Menina. Suas ameaças foram neutralizadas, suas feminilidades, normalizadas, e suas sexualidades, controladas. Seus corpos inertes, assim, são os *loci* de contenção dos tensionamentos e das ameaças que seus corpos vivos representavam à feminilidade hegemônica e às entradas disruptivas nas cadeias produtivas e reprodutivas da ordem de gênero. Mortas, são territórios cujas posses são demarcadas pelo heteropatriarcado e reafirmam a percepção de Teresa de Lauretis (1984) dos corpos femininos no audiovisual hegemônico como paisagem ou obstáculo a ser ultrapassado. Mortas, as meninas são territórios áridos explorados narrativa e imagetivamente pela medicina forense, pela fetichização das imagens necropsiais em closes repetidos, pela indústria funerária dos caixões brancos e enterros cristãos, pelos memoriais informais erguidos em suas homenagens, pela cobertura midiática, pela política, pelas relações de poder.

As mortes de Rosie, Ann e Natalie também enunciam quais corpos são passíveis de assassinato no regime de visibilidade em discussão aqui: as meninas brancas, cisgênero, heterossexuais, anglo-saxãs, de extratos médios da sociedade. Como tem apontado Judith Butler (2017), ter o direito a ser enlutável constitui característica fundamental dos sujeitos; ter a visibilidade desses rituais fúnebres negada significa ter a humanidade negada, o direito à vida negado, bem como o direito à memória (e, me parece, o direito à representação). É o que ocorre em *Sharp Objects . The Killing*: a reafirmação visual e narrativa das normatividades de gênero, raça, classe, orientação sexual, que dá a apenas alguns corpos femininos o direito de serem reconhecidos como sujeitos. A ficção audiovisual hegemônica constrói uma posição profundamente incômoda para esses corpos: reconhece o direito dessas meninas à existência e reafirma quão frágeis tais existências são, diante da facilidade com que a violência pode ser inscrita nos corpos que desviam. Ao mesmo tempo, o que fica fora do quadro são as vidas que sequer são contabilizadas e constituintes desses regimes de visibilidade, as experiências de ser-menina que tais visualidades não alcançam, não querem alcançar: “os critérios da dor não se aplicam àquilo que não exhibe sinais de ser uma forma de *vida*”, afirma Veena Das (2020, p. 40, grifo original). Fora do quadro, portanto, estão as meninas que o audiovisual ignora, rejeita, invisibiliza; os corpos que não mobilizam o olhar das séries. Mas que, contraditoriamente, ocupam o centro dos feminicídios heteropatriarcais na contemporaneidade, perceptíveis mais por estatísticas que por afetações ou representações.

ALÉM DA VIOLÊNCIA?

As detetives (aqui a jornalista tem papel investigativo, como ressaltai) observam esses corpos mortos que nós também observamos. Mas as meninas não nos/as miram de volta, porque seus olhos, como olhos de bonecas arregalados e petrificados, não nos devolvem o olhar – estão imóveis no vazio.

Olhos-que-não-olham, são índice, enfim, dos manequins denunciados/preconizados por Laura Mulvey (1975); estão ali para-serem-olhadas, têm o direito de olhar interdito. E, se as personagens objetificadas

do cinema hollywoodiano clássico eram posicionadas à moda de manequins, ainda que se movessem pelos espaços diegéticos, os corpos das meninas aqui evocadas descartam a metáfora em nome de uma objetificação literal, altamente estetizada. Se a escopofilia masculina é fundada no desejo sexual, podemos pensar nessas bonecas como artefatos sexuais cuidadosamente dispostos em cena para o prazer masculino, que, fica claro, não desaparece – apenas precisa conviver com os olhares femininos.

Enquanto esses aparatos discursivos são acionados a partir das mortes de Rosie, Ann e Natalie, as personagens de Sarah e Camille as encaram, fazendo-nos ver, com elas, essas imagens perigosas. Teresa de Lauretis (1987) se refere a certas imagens perigosas, e *The Killing . Sharp Objects* parecem nos oferecer um conjunto de imagens de violência banalizada, pois estetizada, espetacularizada, instrumentalizada em nome do choque/surpresa e de uma estética ainda tão próxima à Ophelia de Millais, tantos anos depois. Parecem oferecer, também, uma dupla possibilidade de posicionalidade às mulheres, ora como sujeitos em busca da verdade e da justiça, ora como corpos dilacerados pela violência heteropatriarcal. Ainda assim, tanto Camille quanto Sarah são mantidas na posição de agentes da verdade e da justiça – heteropatriarcais, que frequentes vezes operam contra os interesses das mulheres. Sua função é laboral, de constituir uma inteireza e reduzir a fragmentação da realidade de crimes que não atuam para transformação das mulheres, mas mantêm as condições estruturais de violência a que estão sujeitas.

O que tais narrativas não nos oferecem, ao contrário, nos negam, é a possibilidade de afetações outras que busquem mover nossos olhares para além desses corpos; para além da violência. A todo o tempo, é a violência contra os corpos de meninas que conduz visual e narrativamente essas tramas; a todo o tempo, e à violência que somos instadas a olhar, junto com Sarah e Camille; é a violência que dá sentido às vidas dessas mulheres, mesmo fora da posição de objetos. Assim, fica claro em *The Killing . Sharp Objects* que não basta às narrativas audiovisuais serem centradas em narrativas femininas; é preciso escapar da violência como único elemento organizador da experiência das mulheres; é preciso expandir quem pode ocupar a posição de Mulher e Menina nas representações hegemônicas, como heroína e como vítima, a fim de se aproximar de algum modo das experiências de mulheres e meninas.

Às espectadoras resta-nos, apenas, mirar essas imagens que reiteram a organização do mundo a partir da violência contra as mulheres e meninas, mas que não dão pistas de como habitar este mundo despedaçado, “recolher os pedaços e viver nesse lugar de devastação”, conforme Veena Das (2020, p. 27). A fagocitose que o capitalismo neoliberal faz de pautas de resistência na cultura pop é em grande parte responsável pela prevalência desse tipo de narrativa no audiovisual seriado. Isso porque ao se apropriar das demandas políticas legítimas dos movimentos feministas pela ocupação de espaços na cadeia produtiva do audiovisual e por espaços narrativos na diegese hegemônica, o sistema capitalista heteropatriarcal as acomoda dentro de uma moldura que, muitas vezes, esvazia seu potencial de luta e valoriza apenas seus aspectos estéticos, bem como reafirma a crença em suas instituições, aqui representadas pelo sistema policial-jurídico e pela imprensa. Assim, vende uma violência estetizada e fetichizada contra as mulheres e as meninas, que inclui algum desejo feminino mas se esquiva de interpelar o desejo necroscopofílico masculino. Uma violência só capaz de nos oferecer imagens-objeto, meninas mortas, mulheres cercadas pela morte. Violência capaz de posicionar/conciliar o desejo de controle da sexualidade e dos corpos femininos exercido pelo heteropatriarcado que assassina meninas ao lado do desejo das protagonistas, heroínas solitárias e despolitizadas, pela uma justiça e por uma verdade que, entretanto, nos escapam a cada dia.

REFERÊNCIAS

- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Beauvoir, S. de. (1967). *O segundo sexo: 2. A experiência vivida*. (2. ed). Difusão Europeia do Livro.
- Butler, J. (2015). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Civilização Brasileira.
- Das, V. (2020). *Vida e palavras: a violência e sua descida ao ordinário*. Editora Unifesp.

- Driscoll, C. (2008). Girls today girls, girl culture and girl studies. *Girlhood Studies*, 1, p. 13– 32.
- Gomes Barbosa, K. (2020). Leslie e Ofelia, meninas que ousam sair do quarto: espaço, feminilidade e corpo em Ponte para Terabítia e O labirinto do fauno. *Mídia e Cotidiano*, 14 (1), p. 133-156.
- Gomes Barbosa, K.; Rodrigues, M. C. S.; Ferreira, L. K. L. (2022). Cartografia de mulheres protagonistas de seriados policiais: historicidade, precursoras, tendências. *Anais eletrônicos do VII Alcar Nordeste*, Imperatriz, 7.
- Lauretis, T. de. (1984). *Alice doesn't*. Feminism, semiotics, cinema. Macmillan Press.
- Lauretis, T. de. (1987) *Tecnologies of gender*. Essays on theory, film, and fiction. Indiana University Press.
- Lusvardghi, L. (2018). *O crime como gênero na ficção audiovisual da América Latina*. Appris.
- McRobbie, A. (1991). *Feminism and youth culture*. From Jackie to Just Seventeen. Macmillan Press.
- Mittell, J. (2012). Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *MATRIZES*, 5 (2), p. 29-52.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Radner, H. (1998). New Hollywood's new women. In: Neale, S.; Smith, M. (orgs.), *Contemporary Hollywood Cinema* (p. 247-262). Routledge.
- Saffiotti, H. (2008). A ontogênese do gênero. In: Stevens, C.; Swain, T. N. (orgs.). *A construção dos corpos: perspectivas feministas* (pp. 149-181). Ed. Mulheres.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. Ubu.

NOTAS

- [1] Não à toa, uma versão estadunidense de Prime Suspect foi exibida em 2011 (sem o mesmo sucesso da original); em 2014 uma série com o mesmo espírito de Fargo estreou nos EUA (cujas temporadas nem sempre são protagonizadas por mulheres); e, em 2021, estreou na CBS Clarice, baseada na personagem agente do FBI interpretada originalmente por Jodie Foster no já citado filme de Demme logo após os episódios retratados no longa-metragem – igualmente, sem o mesmo sucesso.
- [2] Sharp Objects foi retirado da plataforma de streaming da HBO no Brasil e, The Killing, da plataforma Netflix no país. Até pouco tempo, ambos estavam disponíveis para visionamento de assinantes dos dois serviços.
- [3] Fica claro que ambas as séries buscam, narrativamente, explorar relações conflituosas de mulheres, sobretudo entre mães e filhas e irmãs. Tal aspecto, ainda que relevante e produtivo analiticamente, não é meu foco aqui.
- [4] Ademais, considero em Sharp Objects a solução narrativa da assassina como uma virada narrativa característica desse tipo de produção esquemática, um recurso clássico de choque/surpresa da audiência, que já havia sido acionado em produtos seriados como 24 horas, Big Little Lies ou True Detective, entre inúmeros outros
- [5] Em outros momentos (Gomes Barbosa, 2020) busquei estabelecer uma distinção entre meninas e garotas, relacionando o primeiro termo à infância e o segundo, à adolescência. Aqui, opto por uma designação para esses sujeitos, tentativamente e instavelmente demarcados sobretudo pela lei (até 18 anos), pela medicina (a menarca e a puberdade) e pela cultura, que juntas operam um circuito de poder-saber que constrói corporalidades em devir — as futuras mulheres.
- [6] De acordo com o dicionário Merriam-Webster, uma menina ou garota que se comporta de modo considerado normalmente masculino (boyish, no original em inglês). Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tomboy>. Acesso em 3 dez. 2022.