

## ASSÉDIO EM A MENINA SANTA

ACOSO EN LA NIÑA SANTA

HARASSMENT IN LA NIÑA SANTA

Gonzalo Aguilar<sup>1</sup> 

Universidad de Buenos Aires, Argentina

**Resumo:** 3 de junho de 2015: A marcha "Nem uma a menos", contra a violência de gênero e o feminicídio, é realizada em Buenos Aires e outras oitenta cidades argentinas. Embora o tema já estivesse presente nos debates sociais, a marcha dá uma voz poderosa não só para denunciar a violência contra a mulher, mas também para questionar como as relações afetivas entre homens e mulheres foram historicamente condicionadas. Desde seu primeiro curta-metragem, em 1995, Lucrecia Martel se concentrou na situação das mulheres e em sua percepção do afeto, como já haviam feito María Luisa Bemberg e Raúl de la Torre (cujo filme *Heroína* é citado em *A menina santa*). No entanto, Martel apresenta fatores ausentes na obra dos diretores anteriores: a vida provinciana, a violência extrema na família, o assédio sexual em espaços públicos, seus vínculos com a cultura popular e as reticências como forma narrativa do não dito e do oculto. Em 2004, *La niña santa* foi lançado. Neste artigo, analisarei o filme visto a partir da ruptura produzida pelo movimento 'Nem uma a menos', que transformou a forma como valorizamos, observamos e julgamos as relações afetivas entre homens e mulheres.

**Palavras-chave:** Feminismo; Assédio sexual; Espaço Público; Masculinidade.

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade de Buenos Aires, pesquisador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Universidade de Buenos Aires e Diretor do Programa de Mestrado em Literaturas da América Latina da Universidade Nacional de San Martín (Argentina). E-mail: [gonzalus2001@gmail.com](mailto:gonzalus2001@gmail.com)

**Resumen:** 3 de junio de 2015: Se realiza en Buenos Aires y otras ochenta ciudades argentinas la marcha "Ni una menos" contra la violencia de género y el feminicidio. Aunque el tema ya estaba presente en los debates sociales, la marcha brinda una voz poderosa no sólo para denunciar la violencia contra las mujeres, sino también para cuestionar cómo las relaciones afectivas entre hombres y mujeres han estado históricamente condicionadas. Desde su primer cortometraje, en 1995, Lucrecia Martel se ha centrado en la situación de la mujer y su percepción del afecto, como ya lo habían hecho María Luisa Bemberg y Raúl de la Torre (cuya película *Heroína* se menciona en *La niña santa*). Sin embargo, Martel presenta factores ausentes en la obra de directores anteriores: la vida provinciana, la violencia extrema en el ámbito familiar, el acoso sexual en los espacios públicos, su vinculación con la cultura popular y las reticencias como forma narrativa de lo no dicho y lo oculto. En 2004 se estrenó *La niña santa*. En este artículo analizaré el cine visto desde la ruptura producida por el movimiento 'Ni una menos', que transformó la forma de valorar, observar y juzgar las relaciones afectivas entre hombres y mujeres.

**Palabras clave:** Feminismo; Acoso sexual; Espacio publico; Masculinidad.

**Abstract:** June 3, 2015: The "Ni una menos" march against gender-based violence and femicide was held in Buenos Aires and eighty other Argentine cities. Although the topic was already present in social debates, the march provides a powerful voice not only to denounce violence against women, but also to question how emotional relationships between men and women have been historically conditioned. Since her first short film, in 1995, Lucrecia Martel has focused on the situation of women and their perception of affection, as María Luisa Bemberg and Raúl de la Torre (whose film *Heroína* is mentioned in *La niña santa*) had already done. However, Martel presents factors absent in the work of previous directors: provincial life, extreme violence in the family, sexual harassment in public spaces, its links with popular culture and reticence as a narrative form of the unspoken and hidden. In 2004, *La niña santa* was released. In this article, I will analyze the film seen from the rupture produced by the 'Ni una menos' movement, which transformed the way we value, observe, and judge affective relationships between men and women.

**Keywords:** Feminism; Sexual harassment; Public space; Masculinity.

---

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211077](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211077)

Recebido em: 27/04/2023  
Aprovado em: 19/11/2023  
Publicado em: 30/11/2023

Uma vez que saem da aula de catequese, Amália e suas amigas costumam dar um passeio pela rua da pequena cidade de Salta, onde vivem. Elas geralmente param em frente à janela de uma empresa em que um músico faz uma demonstração com um *theremin*. O *theremin* é um instrumento de origem russa que soa por meio de ondas eletromagnéticas. As pessoas se aglomeram na calçada diante do que parece um milagre: um instrumento que não soa pelo contato, mas pelos movimentos das mãos do intérprete. A cena dos transeuntes em frente à empresa de música é repetida três vezes em *A menina santa (La niña santa, Argentina, 2004)*, de Lucrecia Martel. Em duas delas, ocorre o assédio ou o que poderíamos chamar, na ausência de um termo estabelecido, a *apoyada*<sup>2</sup>. Na primeira cena, o doutor Janus – que estava na cidade participando de um congresso – se aproxima de Amália por trás e se inclina contra ela. A adolescente fica paralisada e, quando vira o rosto para ver o rosto do agressor, foge. Amália, que vinha do catecismo, interpreta o evento como parte de um plano divino no qual ela e o estranho – ela descobrirá mais tarde que é Jano – estão envolvidos. Na segunda vez em que eles se encontram na calçada, em frente ao concerto musical, é Amália quem toma a iniciativa e fica na frente de Jano para que ele possa se sustentar. Não só isso, ela também tenta tocar sua mão e quando ele, assustado, a tira fora, ela imediatamente vira a cabeça para olhar para ele. Jano escapa novamente. Ele ainda não sabe que Amália é filha de Helena, a dona do hotel onde está hospedado e a quem pretende seduzir. Jano não sabe que Amália acredita que ele faz parte dela daquele "plano divino" que é "o chamado", um tema que está sendo visto nas aulas de catequese.

---

<sup>2</sup> Em português, a apoiada ou a encostada. Na verdade, não há termo para este ato. A que se pode atribuir a falta de um nome? Foi a dificuldade das vítimas, devido à sua posição de fraqueza, dar-lhe um nome e, portanto, tornar o fenômeno mais visível e lhe proporcionar um estatuto social? Ou é por causa da própria natureza performativa do ato, de natureza corporal e que encerra toda discursividade? Ou o ato não admite o substantivo (a fixidez), mas a fluidez do verbo, já que geralmente se diz "foi apoiado", mostrando a importância do órgão sexual masculino? Talvez o uso do verbo fale da necessidade de inserir os sujeitos no ato em vez de imobilizá-lo em um substantivo.

O assédio sexual no espaço público acontece com alguma frequência e ocupa um lugar central nos debates sobre violência de gênero<sup>3</sup>. Não há dúvida que para Lucrecia Martel o tema tem um grande peso material e simbólico: não por acaso, a primeira cena de seu primeiro filme (o curta-metragem *Rey Muerto*, de 1995) começa com três personagens sentados em uma mesa em um bar, sob um cartaz de Rambo, e assistindo à jornalista Silvia Fernández Barrio na televisão. Naquele momento, a jornalista estava na boca de todos porque havia sido tocada nas nádegas durante a cobertura do ataque à embaixada em Israel. Os comentários dos telespectadores (entre os quais está o protagonista, ou seja, "o rei morto") insistem na ideia de considerar a profissional mais como um corpo feminino tocável do que como jornalista<sup>4</sup>. O assédio à jornalista, que ocorreu na vida real, continua na mídia. A enorme distância com a cena televisionada (o programa é transmitido em Buenos Aires, mas eles estão assistindo em Salta) não impede a fantasia machista com o corpo feminino como algo que o espectador também tem o direito de tocar.

Realizado em locais públicos, com mulheres que não são conhecidas e mantendo a invisibilidade do agressor, o apoio ou ato de encostar define ou confirma os lugares de poder de homens e mulheres no espaço público. Além disso, na atualização do poder patriarcal que supõe, ele também tenta definir um sujeito (o feminino) e dotá-lo de uma interioridade psíquica formada pelo medo, pela culpa e pela vergonha. A apoiada, como performance corporal, estabelece uma profunda diferença entre a vida interior (nojo, repulsa, impotência) e o mundo exterior (não ser capaz de expressar abuso): essa diferença informa a mulher das diferenças entre sua ideia de espaço público e a realidade que a espera. Nessa lógica, a mulher pode estar no espaço público, mas na condição de que seu corpo seja

---

<sup>3</sup> Obviamente, não é possível ter estatísticas confiáveis, uma vez que é uma prática clandestina, mas quando, em junho de 2016, o coletivo "Ni una menos" incentivou as mulheres a contarem suas experiências de assédio nas redes sociais, os depoimentos sobre assédio em espaços públicos (especialmente meios de transporte) foram inúmeros. O relatório O Banco de Desenvolvimento da América Latina e a Federação Internacional de Automobilismo, que analisaram os problemas na Capital Federal, nos subúrbios de Buenos Aires, em Santiago do Chile e em Quito, é Reproduzido pela revista *Vinte e três* de 2 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.veintitres.com.ar/politica/El-acoso-en-el-transporte-publico-otro-drama-cotidiano-7-de-cada-10-mujeres-lo-sufren--20190102-0005.html>

<sup>4</sup> Eu uso o termo "tocável" que, embora não seja comumente utilizado, expressa uma violência sobre a linguagem, o tipo de atributo dos corpos de acordo com o gênero no espaço público.

tocável e, portanto, subordinado ao masculino (em contato, o corpo masculino se torna um falo, é o próprio pênis advindo do falo). *A menina santa* é uma reflexão cinematográfica sobre o processo de poder dessa velha prática reproduzida por Jano.

A apoiada em locais públicos é uma variante do assédio sexual, mas tem a sua especificidade. Geralmente a apoiada ocorre nos meios de transporte, que são o lugar de passagem do espaço privado para o público, da vida doméstica para o trabalho, da confiança ao olhar afetuoso dos outros aos olhares indiferentes de estranhos: o apoio é outro dos ritos de iniciação que os homens querem impor às mulheres. Os meios de transporte, mas também outras aglomerações, oferecem algo inestimável para o assediador: a presença de outros. Não só para facilitar a tarefa e a ocultação, mas porque a indiferença dos outros mostra que essa dominação não muda a relação entre as pessoas no espaço (não é que ninguém queira ajudar a vítima, o que o assediador quer é que ela sinta que os outros são indiferentes ao seu desespero ou desamparo). O medo e a paralisia aumentam a excitação do agressor porque o que ele busca não é satisfação sexual, mas um senso de dominância.<sup>5</sup> A imobilidade da vítima, sua rigidez corporal é fundamental, porque o corpo da vítima deve permanecer passivo (o medo, sabe-se, aumenta a adrenalina dos poderosos). Se para a vítima é um conhecimento (ou reconhecimento) de seu lugar no espaço público diante do olhar dos outros, para o assediador é um reconhecimento do poder que o patriarcado lhe dotou.

Este aviso (agressão) é, então, um bem-vindo ao mundo patriarcal. Em geral, as vítimas são adolescentes e isso não é só porque elas são mais indefesas, mas porque na apoiada há toda uma pedagogia machista, um ato de iniciação. Este é o seu corpo (o tocável), este é o seu dono, este é o futuro que o espera. No caso de um adulto – como aconteceu com Silvia Fernández Barrio – parece ter sido um sinal muito claro de marcar uma deficiência de trabalho: você não é uma jornalista, você é *apenas* um corpo

---

<sup>5</sup> Nesse sentido foram fundamentais os trabalhos de Rita Segato, principalmente *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*.

tocável. Algo que reafirma os comensais de *Rey Muerto* que assistem a ele na televisão.

Embora a apoiada não tenha a brutalidade do estupro ou produza o trauma do assédio no local de trabalho, também é inerente à estrutura masculina do desejo machista <sup>6</sup>. Além disso, de todas as situações de assédio é a mais despersonalizada e, portanto, a mais estrutural do ponto de vista do poder, a que o expressa mais imediatamente (os corpos são transmissores diretos de padrões sociais). Se gênero é a prática discursiva e corporal na qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político (Butler 2016, p. 83), o apoiado dota os corpos de uma inteligibilidade imediata no espaço público e nas relações de poder produzidas pela sociedade patriarcal.

Em *A menina santa*, as cenas de assédio desempenham um papel fundamental: o filme tem Amália como protagonista (a presença dela abre e fecha o relato), um dos enigmas que move a trama é o reconhecimento que Jano faz de que sua vítima é a filha de Helena e um dos temas fundamentais da história (em que consiste o chamado divino) encontra sua encarnação nesse ato. Além disso, o cartaz do filme<sup>7</sup> ilustra o momento em que Amália vira a cabeça para enfrentar seu agressor. Digamos que *A menina santa* é, entre outras coisas, a história de como Amália se conhece, como ela descobre, reconhece ou constrói seu lugar no mundo. Se Amália interpreta o assédio como o plano atribuído por Deus a ela, também se pergunta o que levou Jano, um profissional respeitável, a assediar uma adolescente. Qual é o prazer de Jano se aproximar e encostar-se a ela?

A pergunta é difícil de responder porque Jano é um personagem opaco e seu ato não é uma característica definidora, mas algo que ele faz ao passar (ele não vai ao local para realizar o assédio, mas aproveita a oportunidade que lhe é apresentada aleatoriamente). Isso é que é interessante. Jano está longe de ser um perverso arrogante (como pode

---

<sup>6</sup> Teresa de Lauretis fala sobre estupro como "fantasia sadofetichista" (1992, p. 144) da estrutura masculina do desejo. A expressão se aplica ao ato de um homem encostado em uma mulher.

<sup>7</sup> Uma leitura político-cinematográfica de toda a cena é encontrada em Fernanda Alarcón: "O medo muda de lado". Disponível em: <https://latfem.org/una-apoyada-cine-martel-los-espectros-del-feminismo/>, acessado em 30 de julho de 2020.

ser seu colega, o doutor Vesalius), é bastante tímido, pai de família (ele é casado e tem três filhos) e se mostra como um homem correto e gentil. O que o leva a assediar uma adolescente? Que prazer ele obtém de seu ato? Porque, obviamente, não há busca por prazer sexual, são apenas alguns segundos de contato físico (embora esses segundos para Amália sejam séculos). A bondade ou decência de Jano não contradiz necessariamente o que ele fez, mas ambos os rostos podem coexistir sem conflito. Precisamente uma das características da dominação é que, para persistir, ela não precisa necessariamente ser cruel ou má. Um homem comum, tímido e respeitoso também pode exercê-la (porque além de ser comum, tímido e respeitoso, ele é acima de tudo um homem). Além disso, a celebração social do assédio em suas variantes mais leves faz parte de uma sociedade estruturada pelo desejo masculino e autoriza – ou incentiva – atitudes como as de Jano. Uma cena muito popular do filme italiano *// Sorpasso* (1962), de Dino Risi, cujo diálogo circulou por muitos anos na memória do público, mostra as nuances da apoiada. No salão de baile de um restaurante, Bruno Cortona (Vittorio Gassman) dança ritmos lentos com a esposa do Comendador (a atriz Franca Polesello). Em um ponto, ele a abraça contra si mesmo e a inclina. Quando ela diz "oh-la-la" porque sente a dureza de seu membro, Vittorio Gassman sussurra "modestamente" para ela. Não é uma situação clássica de assédio sexual, mas talvez por isso seja interessante: a celebração que o público fez da ocorrência de Gassman fala de algo muito profundo. Gassman é um sedutor e provoca a pergunta machista: que mulher não gostaria de ser assediada por ele? A fantasia sexual masculina de apropriação do corpo feminino se alegra e se reafirma no "modestamente". É como se Jano, por ser um homem, quisesse desfrutar *modestamente* da propriedade que lhe foi atribuída pelo simples fato de ser homem.

Em *A menina santa* também as variações do assédio são múltiplas: da relação médico-paciente à relação do Doutor Vesalius e dos promotores.

Mas, se o Dr. Vesalius é o que é conhecido no jargão como um "festeiro"<sup>8</sup>, Janus é o contrário, um reprimido. É precisamente a sua falta de masculinidade, ou as suas más relações com a masculinidade, com o que um macho deve ser, que o leva a reafirmá-la de forma clandestina, obscura e vergonhosa. Como se não fosse ele quem se apoiasse nela, mas o poder patriarcal que ele deveria incorporar. Daí o seu nome, a sua dupla face (como indicado pelo nome do deus romano Jano). Como se a iniciativa sexual que ele não pode ter com Helena (ela é quem finalmente avança sobre ele e lhe dá um beijo) pudesse ser exercida com uma garota indefesa (embora o destino o engane, e a vítima acabe sendo a filha da mesma mulher que ele não se atreve a conquistar). No apoio, Jano não apenas produz um sujeito feminino subjugado, mas um sujeito masculino que é o ideal que ele não pode ser. Jano procura a vítima mais vulnerável, mas encontra a força de alguém que tem fé e crença em Deus.

As cenas analisadas em *A Santa Menina* não podem ser compreendidas se não pararmos na planificação. Lucrecia Martel não denuncia o assédio, mas mostra seus mecanismos através de imagens e sons. Em suas narrações, o corpo é o receptor de estímulos sonoros, visuais e táteis que são irredutíveis entre si, levando o espectador a interpretar diferenças, descompassos e concordâncias. O Theremin é o melhor emblema da alegoria dos sentidos de seu cinema: ao mesmo tempo em que hipnotiza o espectador ("é maravilhoso", diz um dos personagens), o leva a se perguntar *como funciona*.

As duas cenas de assédio duram quase o mesmo tempo (cerca de um minuto e quarenta segundos) e podem ser lidas no espelho. A diferença é que na segunda Amália assume um papel ativo e tenta interagir com Jano (algo que a apoiada não contempla), porém os planos de ambas são semelhantes. No primeiro, o Theremin toca música de Bach, o que Amália

---

<sup>8</sup> Obviamente, há outras relações de poder que não envolvem necessariamente gênero. Fiz uma leitura geral do filme no capítulo "La niña santa y el cierre de la representación" do meu livro *Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino)* (2006, 97-104)". O argumento central do capítulo é que, enquanto Helena é presa das claras relações visuais da representação, Amália, por outro lado, entra no confuso labirinto sonoro e usa sons, toques e até cheiros para pegar Jano, o homem que ela quer salvar. Deixa a ordem visual (que frustra o desejo) para se mover para o outro, feito de sons, cheiros e superfícies.



interpreta em uma chave mística (embora o Concerto em ré menor BWV 1059 não seja caracterizado como uma peça religiosa). No segundo, por outro lado, soa a famosa Habanera de *Carmen*, de Georges Bizet, uma ópera que conta um dos casos mais famosos de violência de gênero. O momento que interpreta o Theremin não é o assassinato de Carmen nas mãos de José, mas o momento em que ela canta: "L'amour est un oiseau rebelle" ("O amor é um pássaro rebelde").<sup>9</sup> A declaração de Carmen coincide com a de Amália, embora com intenções mais profanas: "L'amour est enfant de bohème, / Il n'a jamais, jamais, connu de loi. / Si tu ne m'aimes pas, je t'aime. / Et si je t'aime, prends garde à toi!" ("O amor é uma criança boêmia, / Nunca, nunca, conheceu a lei. / Se não me amas, eu te amo / E se te amo, cuidado!").

Na planificação, Martel enfatiza três aspectos: a chegada de Jano do outro lado da rua, em uma profundidade de campo que masculiniza o espaço na perspectiva do próprio Jano, como um ambiente que seu corpo se apropria. Como se o espaço social urbano em que as ações ocorrem fosse marcado pela relação de gênero antes de os personagens agirem. O segundo aspecto é a fragmentação, típica das armações martelianas, que se concentra nas calças de Amália e Jano, em suas mãos, nos movimentos sutis de apoio. A fragmentação da sequência desnuda a cena de toda sexualidade: como dissemos antes, a encostada é mais uma demonstração de poder do que de satisfação sexual. Finalmente, na primeira cena, a câmera permanece por um longo tempo no rosto de Amália. Segundo Natalia Christofolletti Barrenha, em *A experiência do cinema de Lucrecia Martel*, "o rosto da menina – em sutis contorções de estranheza, horror, susto e prazer – é iluminado por uma luz misteriosa (divina?) naquele momento, concretizando uma epifania" (2013, p. 162). Amália expressa todos esses afetos de forma contida, como exige a violência explosiva do assédio. Jano, por outro lado, transmite uma absoluta impassibilidade, como se não pudesse expressar a alegria causada pelo domínio que exerce sobre ela. A

---

<sup>9</sup> De fato, em 2018, uma versão foi lançada. Ópera feminista no Teatro do Maggio Musicale de Florença, dirigida por Leo Muscato, isso mudou o final da história: em vez de Dom José assassinar Carmen, ela se defende e o mata. Como era de esperar, a mudança provocou muita polêmica.

apoiada é uma internalização em todos os seus aspectos: ocorrendo no espaço social, é – pelo efeito de sua violência – individual, privado e mudo. Ambos são vulneráveis, mas em sentidos diferentes: Jano ao poder do patriarcado e Amália aos poderes da catequese.

Uma das consequências imediatas da apoiada é que, ao não encontrar ajuda ou um ponto de ancoragem no olhar dos outros, a vítima acaba aceitando aquele lugar, seja por desamparo ou medo. Os apoios exteriores são fundamentais para se levantar contra esse abuso, para exercer resistência e se opor a uma subjetividade que não é aquela que quer provocar o assédio. Amália ainda não tem as ferramentas disponibilizadas pelos movimentos feministas ou pelo coletivo "Ni una menos" como contrapedagogia e forma de formar sujeitos empoderados que dizem: esse corpo não é tocável por ninguém, "esse corpo é meu". O que Amália faz é uma interpretação religiosa, mas, ao submeter-se a esse poder, ela inesperadamente encontra novos caminhos que a reafirmarão como mulher. Amália não faz uma leitura errada, mas uma leitura interessada: ela lê o ato como uma mensagem do domínio do Senhor e de seus planos para ela. Nesse processo, Amália descobre que seu corpo é dela. Não uma propriedade de outros (como Jano afirma), mas uma posse de si mesma<sup>10</sup>. O plano divino do além acaba por se tornar um projeto de vida profano e neste mundo.

A primeira leitura de Amália é no contexto de suas aulas catequéticas e o que diz o cântico do poema de Santa Teresa de Ávila que abre o filme:

Vossa sou, para vós nasci,  
Que mandais fazer de mim?  
Soberana Majestade,  
eterna sabedoria,  
bondade tão boa para a minha alma;  
Vós, Deus, ser único, bondade e alteza,  
olhai a minha grande baixeza,

---

<sup>10</sup> Proponho-me a ler "mi cuerpo es mío" não como um slogan de alcance psicológico-científico, mas político-pragmático que não quer expressar uma verdade ou conhecimento, mas um modo de ação e afirmação. O "meu" em vez de se referir a uma propriedade (lógica patriarcal e hierárquica dos senhores), mas como posse ou usufruto (uso compartilhado, gozo da coisa dos outros em relações entre iguais).

para mim que hoje vos canto o meu amor: Que quereis de mim,  
Senhor?

...  
Pois eu entreguei-me completamente.<sup>11</sup>

Amália compreende a cena de assédio sob o olhar divino e a conclusão a que chega não é desprovida de lógica. As aulas catequéticas são também uma pedagogia para aceitar e construir o seu papel de mulher submetida a Deus (e uma vez que Deus geralmente não está lá, um Senhor certamente aparecerá). Feita para a Soberana Majestade de Deus, atenta ao seu chamado e rendido aos pés do Senhor. Na interseção entre catequese e assédio, Amália busca a justificativa de sua existência no ato do Sr. Jano. A subjetividade de uma adolescente que nasce à sexualidade surge da interpelação de Jano e de Deus (o "chamado"). Amália identifica-se com seu vitimário e, além disso, imagina-o como parte do mesmo desígnio divino. Juntos se redimirão.

Daí a diferença entre as duas cenas de assédio: se na primeira é Jano quem está atrás dela, agora é ela quem está na frente dele. O que parece ser a cena da confirmação de uma sujeição, acaba sendo o caminho para *outra* Amália. Primeiro, deixa que se apoie, depois tenta tocar sua mão e, finalmente, vira-se para que o Senhor olhe para ela e a reconheça como parte de um plano comum. No entanto, Jano foge, ele é apenas um homem com medo de ser descoberto e que não lê em sua vítima uma cumplicidade, mas uma denúncia. Embora o reconhecimento do olhar soberano seja negado, Amália insiste na ideia do plano, mas gradualmente descobrirá que esse plano tem que ser outro (que não há reconhecimento no olhar soberano). A história entre Amália e Jano termina no quarto do hotel quando ela tenta beijá-lo e ele a rejeita, machucando-a sem querer no olho. "Você é bom", a garota diz a ele duas vezes, mas ele não a entende. O mal-entendido é previsível e rege os saltos da história: Jano vai contar a

---

<sup>11</sup> "Vuestra soy, para Vos nací, / ¿qué mandáis hacer de mí? / Soberana Majestad, / eterna sabiduría, / bondad buena al alma mía; / Dios, un ser, bondad y alteza, / mirad la gran vileza / que hoy os canta amor así: ¿qué queréis Señor de mí? [...] pues del todo me rendí".

Helena o que fez com a filha e ela interpreta que ele a procura e lhe dá um beijo; os pais descobrem Josefina na cama com a prima e depois ela encobre a cena contando o assédio sofrido pela amiga; os pais sentem-se obrigados a ir ao hotel denunciar o médico. O descompasso entre imagens e sons também ocorre entre intenções, ações e as reações que elas provocam.

Se Amália não encontra a justificativa para sua existência no olhar de Jano (assédio como um chamado), dois caminhos pelos quais ela começará a percorrer outra vida serão apresentados. Em uma cena em seu quarto, Amália se masturba e acessa um prazer que o Senhor Janus nega a ela. A mão que antes havia movido para receber o contato de seu aliado (ou agressor) agora encontra conforto e prazer (não se rende ao Senhor, mas ao seu próprio corpo). Mas há outra saída, muito mais importante, porque inclui o olhar do outro (ou da outra, neste caso). Ao longo da história, Josefina acompanha-a como amiga cúmplice e também lhe dá o beijo que Jano lhe nega. Com ela, o olhar do Senhor desaparece. Josefina está tão presente no mundo de Amália que seu rosto parcialmente entra no plano enquanto Janus assedia Amália. Além disso, a cena de assédio termina com um olhar cúmplice entre Josefina e Amália, como se o retorno do olhar do assediador encontrasse um ponto de ancoragem na amiga.

Esta bifurcação da história entre o plano divino com Jano e a vida amistosa com Josefina faz com que o filme tenha, de certa forma, dois finais: um é o de Jano e Helena, na performance médico-paciente que encerrará o congresso; o outro é o de Amália e Josefina, na piscina jurando fidelidade eterna.

A representação do encerramento do congresso finalmente não ocorre. O espectador apenas assiste ao prelúdio do que será o escárnio público do doutor na frente de seus colegas e sua família<sup>12</sup>. Antes de subir

---

<sup>12</sup> Em *O Pântano* (*La ciénaga*, Argentina 2001), de Lucrecia Martel, duas meninas cantam em frente ao ventilador, deformando suas vozes, a seguinte rima de berçário: "Doctor Jano, cirujano / hoy tenemos que operar / en la sala de emergencias / a una chica de su edad / Ella tiene veintidós años / Usted tiene un año más / Doctor Jano, cirujano / No se vaya a enamorar". Segundo Diego Lerer ("Lobo suelto, cordero atado" em *Clarín*, 17 de julio de 2003), trata-se de uma rima que os meninos cantavam na Espanha, inspirada no bom jovem Dr. Gannon, da série de TV *Centro Médico*, e não estava no roteiro original, mas foi uma contribuição de uma das meninas durante o *casting*.

ao palco, Jano descobre que "chegaram a denunciar um médico que tocou na menina no hotel". Se um ato clandestino permanecer aos olhos de todos, o homem que uma vez quis encarnar o destruirá. Entretanto, naquele que se pode considerar o segundo final, Josefina e Amália nadam juntas na piscina do hotel: "Cuidarei sempre de ti", diz-lhe. "Você não tem suas irmãs. Eu sou sua irmã". E quando Amália lhe diz que vai ter irmãos gêmeos, reafirma o gênero: "Digo *irmãs*". Amália não pôde encarnar o plano divino, mas encontrou uma amiga, uma relação afetiva que se tornou um laço de sangue. No entanto, eles podem não ser dois finais, mas um, duas maneiras de contar dois eventos que fazem parte da mesma estrutura. O que a passagem do tempo mostrou é que a visibilidade do assédio e da solidariedade entre mulheres são dois lados da mesma moeda: diante da violência de gênero, diante do assédio de rua, o surgimento de um novo sujeito feminino para escavar os fundamentos do patriarcado.

## **BIBLIOGRAFIA**

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino)**. Buenos Aires, Santiago: Arcos, 2006.

BUTLER, Judith. **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Buenos Aires: Paidós, 2016.

CHRISTOFOLETTI BARRENHA, Natalia. **A experiência do cinema de Lucrecia Martel**. São Paulo: Alameda, 2013.

LAURETIS, Teresa de. **Alicia ya no (Feminismo, semiótica, cine)**. Valencia: Cátedra, 1992.

LEREE, Diego. Lobo suelto, cordero atado. **Clarín**, Buenos Aires, 17 julho 2003.

SEGATO, Rita. **Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos**. Buenos Aires: Prometeo, 2021.

Tradução: Daniela Gilone