

LEI E ORDEM: UNIDADE DE VÍTIMAS ESPECIAIS E REGIMES DE VISIBILIDADE ACERCA DO ESTUPRO NA CULTURA POP**Karina Gomes Barbosa¹****RESUMO**

Neste artigo, busco refletir acerca do lugar político ocupado pelo produto seriado *Lei e ordem: unidade de vítimas especiais* no enquadramento do estupro a partir da produção de regimes de visibilidade, acionando o próprio seriado e outros discursos que ele ensaja, a partir da abordagem da crítica feminista (LAURETIS, 1984) sobre as condições de possibilidade das mulheres no audiovisual. Para tal, interpelo uma estratégia narrativa do seriado, a figura da revelação do estupro; e uma das estratégias temáticas do seriado, o *ripped from the headlines*/direto das manchetes. Além disso, posiciono *SVU* em diálogo com um contexto discursivo incitado pelo seriado durante as décadas em que está no ar, mais notadamente a partir de sua protagonista, Mariska Hargitay, que implica em uma posição política do/a partir do/com o seriado. Essas estratégias produzem uma pedagogia acerca do tema, assim como ressaltam a relevância do testemunho para as sobreviventes. Ao mesmo tempo, colocam a série em uma posição instável em relação à politização do prazer (ANG, 1985), às pautas feministas e ao entretenimento.

PALAVRAS-CHAVE: crítica feminista; estupro; regimes de visibilidade; *SVU*; Mariska Hargitay; Eu sou a evidência.

LAW AND ORDER: SPECIAL VICTIMS UNIT AND VISIBILITY REGIMES ABOUT RAPE IN POP CULTURE**ABSTRACT**

In this article, I seek to reflect on the political place occupied by the serial product *Law and order: special victims unit* in the framework of rape, from the production of visibility regimes, analyzing the series itself and other speeches that it ignites. I take the approach of feminist criticism (LAURETIS, 1984) about the conditions of possibility of women in the audiovisual. To this purpose, I challenge one of the series' narrative strategy, the figure of the rape revelation; and one of the series' thematic strategies, the "ripped from the headlines". In addition, I position *SVU* in dialogue with a discursive context incited by the series during the decades it is on the air, most notably from its protagonist, Mariska Hargitay, which implies a political position from / with the series. These strategies produce a pedagogy about the theme, as well as highlight the relevance of the testimony for the survivors. At the same time, they put the series in an unstable position in relation to the politicization of pleasure (ANG, 1985), feminist agendas and entertainment.

KEYWORDS: feminist critic; rape; visibility regimes; *SVU*; Mariska Hargitay; I am evidence

¹ Professora adjunta do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutora e mestra em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). E-mail: karina.barbosa@gmail.com.

In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victims Unit. These are their stories. Dun dun.

INTRODUÇÃO

É antológica a sequência de ... *E o vento levou* (1939) em que Rhett Butler beija Scarlett O'Hara a força no pé da escadaria, enquanto ela, punhos fechados, soca de leve o peito do marido e depois é carregada escada acima se debatendo, até que o casal desaparece na escuridão do segundo andar da mansão. Segundo o roteiro do filme:

Não é tão fácil, Scarlett.

(ele a beija violentamente.)

Você me rejeitou enquanto perseguiu Ashley Wilkes – enquanto sonhou com Ashley Wilkes. Essa é uma noite em que você não vai me recusar! (HOWARD, 1939, p. 228, grifo original)²

O roteiro de Sidney Howard, adaptado do romance de Margaret Mitchell, assinala que a cabeça dela estava esmagada contra o peito dele, e que ela “grita assustada”, mas os sons são abafados no peito de Rhett, até diminuírem lentamente (HOWARD, 1939). Corta para a manhã seguinte, Scarlett desperta na cama opulenta iluminada pela aurora, sorridente e com ar sonhador. Mammy diz que ela parece feliz naquela manhã, ao que a patroa responde: “Estou, Mammy, estou!”.

Com o passar do tempo, essa cena tem suscitado diferentes afetações, à medida que os debates sobre violências de gênero e, mais especificamente, violência sexual e estupro têm ganhado a esfera pública, e também pelos modos como os regimes de visibilidade sobre o estupro vêm sendo constituídos no audiovisual. Tais regimes de visibilidade se relacionam ao que Stuart Hall detecta como os efeitos produzidos pela mídia na sociedade, “relacionados a um determinado tipo de poder que se exerce no processo de administração da visibilidade pública midiático-imagética” (ITUASSU, 2016, p. 11).

Molly Haskell, tanto em *From reverence to rape: the treatment of women in the movies* (1974) quanto em *Frankly, my dear* (2009) se refere à cena como “rape” (estupro), entre aspas. Ela reconhece que os contextos e percepções a respeito do filme

² Tradução da autora: “It's not that easy, Scarlett. (he kisses her violently) You turned me down while you chased Ashley Wilkes. This is one night you're not turning me out!”, no original.

se modificam, “é uma das coisas que faz o cinema ser um meio tão dinâmico”³ (2009, p. 21). Haskell explica que a cena a um tempo pode ter soado como uma punição sexy e merecida, mas nos anos 1970 se transformou em algo questionável, quando foi preciso marcar a posição do estupro como crime de poder, não de sexo, e desvincular as conotações policiais do crime, que remetiam a imaginários de luxúria e cumplicidade feminina. Ainda assim,

[...] a chamada fantasia de estupro das mulheres, como escrevi em um artigo para a Ms., não tinha de ser a expressão de um desejo masoquista de violência, algum encontro temível com um agressor anônimo em um beco, mas poderia ser um drama orquestrado sobre perda do controle sob condições específicas e em mãos escolhidas a dedo. Em outras palavras, é quando Robert Redford (ou Clark Gable) não aceita “não” como resposta. (HASKELL, 2009, p. 21)⁴

A visão de Haskell demonstra que, apesar de todo o debate público, ainda não há consenso sobre violências sexuais, sobre o estupro contra mulheres, quanto mais sobre representações desses temas no audiovisual. De fato, a vaga que envolve o movimento #MeToo⁵, as discussões sobre assédio no ambiente de trabalho, a violência doméstica, o feminicídio (e as legislações criadas para punir esses crimes) é multifacetada e, por vezes, irreconciliável.

Parte fundamental desse contexto e dessa discussão tem sido um conjunto representacional da cultura pop hollywoodiana que participa diacronicamente na construção de regimes de visibilidade do estupro, por meio de filmes, seriados e minisséries. Para além de ... *E o vento levou*, em que o estupro marital sofrido por Scarlett não é sequer consensual, há uma história traçável da representação do estupro no audiovisual hollywoodiano desde *O nascimento de uma nação* (1915), que passa por, mas não se esgota em, *O mundo é o culpado* (1950), *A violentada* (1976), *A vingança de*

3 Tradução da autora: “it’s one of the things that makes movies such a dynamic medium”, no original.

4 Tradução da autora: “(...) women’s so-called rape fantasy, as I wrote in an article for Ms., did not have to be the expression of a masochistic desire for violence, some fearful encounter with an anonymous assailant in a back alley, but rather could be a carefully orchestrated drama of losing control under specific conditions and in well-chosen hands. In other words, it’s when Robert Redford (or Clark Gable) won’t take “no” for an answer”, no original.

5 Movimento criado pela ativista Tarana Burke em 2006, para auxiliar mulheres que passaram por experiências de violência de gênero a compartilhar seus traumas e se empoderarem, que foi utilizado por atrizes e profissionais da indústria audiovisual como *hashtag*, sobretudo no Twitter, quando as denúncias contra o produtor Harvey Weinstein emergiram, em 2017. Por meio da *hashtag* #MeToo, as mulheres compartilham experiências de assédio e violência sexual.

Jennifer (1978), *Acusados* (1988), *Irreversível* (2002), *Dogville* (2003). Mas tem sido na TV que o estupro encontra, há 21 anos, 21 temporadas e 478 episódios, um dos principais produtos que ajuda a conformar esse regime de visibilidade: o seriado *Law and order: special victims unit* (*Lei e ordem: unidade de vítimas especiais*)⁶. Para Isabel Ramos Hernández (2016), um programa como *SVU* oferece insights sobre as práticas discursivas da cultura pop que constroem discursos sobre o estupro. Neste artigo, pretendemos refletir acerca do lugar ocupado pelo produto seriado no enquadramento do estupro, acionando o próprio seriado e outros discursos que ele enseja.

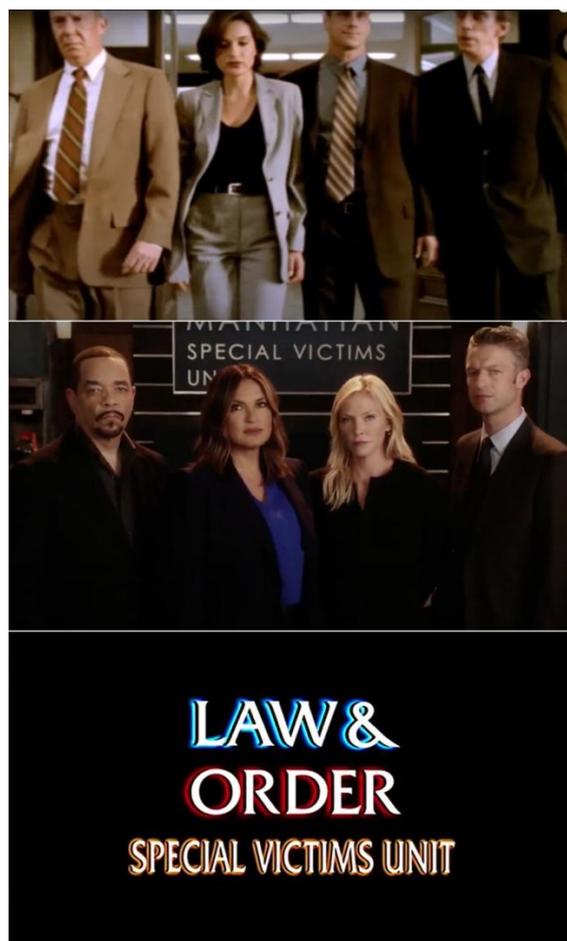
O seriado, conhecido popularmente no Brasil como *Lei e Ordem: SVU* ou apenas *SVU*, estreou em 1999 como *spin-off* do seriado de grande sucesso da rede aberta norte-americana NBC *Law and Order*. Em setembro de 2019, entrou para a história da indústria televisiva dos EUA como o seriado (*live-action*) mais longo e, em fevereiro de 2020, foi renovado para as 22^a, 23^a e 24^a temporadas. Trata-se de um produto seriado visto majoritariamente por mulheres que acompanha o cotidiano de um esquadrão policial dedicado ao que chamam vítimas especiais: crianças, idosos, pessoas com deficiência, a comunidade LGBTQI+, mulheres – com enfoque na violência sexual, segundo o próprio *off* veiculado na abertura de cada episódio: “sexually based offenses” (crimes de natureza sexual). É protagonizado desde o início pela atriz Mariska Hargitay, que interpreta a atualmente capitã Olivia Benson. Benson é, ela mesma, filha de um estupro sofrido pela mãe (que se tornou alcohólatra) e teve uma infância difícil. Durante um arco narrativo, foi violentada; adotou um menino, filho de um criminoso, e o cria solo. Por 12 temporadas teve como parceiro o detetive Elliot Stabler⁷ (Chris Meloni) e foi promovida há algumas temporadas a comandante da equipe. Atualmente, o esquadrão é composto pela capitã, três investigadores – o sargento Finn Tutuola (o *rapper* Ice-T, há 20 temporadas no elenco), que tem um filho ativista gay; e as detetives Amanda Rollins (Kelli Giddish), que tem problemas com jogo e bebida, e a novata

6 O seriado é exibido no canal por assinatura Universal Channel, em diversos horários. À tarde costumam ser exibidas as temporadas mais antigas e, à noite, temporadas mais recentes. A plataforma de *streaming* Globosat Play tem disponíveis as temporadas de 12 a 21 no serviço de assinantes, em: <https://globosatplay.globo.com/assistir/universal/law-order-svu/t/7ws7Mc9RgP>. Acesso em 20 mai. 2020.

7 Meloni deveria voltar ao seriado no episódio final da temporada 21, em uma trama que anuncia o *spin-off* de seu personagem, Elliot Stabler, para protagonizar o seriado *Organized Crime*. Porém, devido à pandemia de Covid-19, o chamado *season finale* de *SVU* foi alterado e a trama não foi ao ar. A expectativa é que o seriado estreie na temporada de inverno da TV dos EUA, logo após *Lei e ordem: SVU*.

Katriona Tamin (Jamie Gray Hyder) – além do promotor assistente Dominick Carisi Jr. (Peter Scanavino), profundamente católico, que era detetive da equipe.

Figura 1 – De cima para baixo: personagens da primeira temporada de *Lei e ordem: SVU*: capitão Donald Cragen, Olivia Benson, Elliot Stabler e John Munch; protagonistas da 21ª temporada: Finn Tutuola, Olivia Benson, Amanda Rollins e Nick Carisi; e trecho da vinheta de abertura da 21ª temporada



Fonte: reprodução/NBC

Como produto seriado audiovisual de uma rede de TV aberta, *SVU* não integra o rol das produções de qualidade (MITTELL, 2012) que marcaram a indústria televisiva sobretudo nas duas últimas décadas. Trata-se, antes, de uma série procedimental com estrutura bastante esquemática, dividida em crime-investigação-julgamento, com ênfase maior na porção investigativa das tramas (e eventualmente subtraindo a porção do julgamento), investindo na expectativa do mistério sobre o culpado do crime. Utiliza elementos melodramáticos na construção de uma linguagem de choque e catarse, buscando equilibrar entretenimento e o tratamento de temas bastante sérios. Em

5

diversos episódios, trabalha com um conjunto de viradas narrativas quase inverossímeis, que ocorrem durante os 42 minutos médios de duração média de cada programa. A forte esquematização não significa, porém, que o seriado não permita aberturas narrativas em determinados momentos ou arcos. Ao longo dos anos, o seriado vem progressivamente agregando as vidas pessoais dos policiais à estrutura narrativa, muitas vezes interligando os arcos narrativos de cada um aos casos em que trabalham.

Minha abordagem se dá a partir da crítica feminista, definida por Teresa de Lauretis (1984) como uma crítica da cultura por dentro e por fora (visto que as mulheres estão no audiovisual como representação e fora dele, como sujeitos de experiência) sobre as condições de possibilidade das mulheres no audiovisual⁸. Essa atividade crítica feminista sobre os textos da cultura busca demonstrar, continua Lauretis, que as imagens de nossa cultura estão situadas dentro do arcabouço ideológico do patriarcado e são interpretáveis dentro desse contexto. Tal contexto tem valores e efeitos sociais e subjetivos, estéticos e afetivos que impregnam toda a construção social e os sujeitos sociais. Assim, sendo a crítica feminista do cinema – e do audiovisual – um corpo organizado de conhecimentos que interroga o audiovisual burguês heteropatriarcal⁹, interrogo aqui alguns de seus valores e efeitos. Para isso, interpelo uma estratégia narrativa do seriado, a figura da revelação do estupro; e uma das estratégias temáticas do seriado, o *ripped from the headlines*/direto das manchetes. Além disso, posiciono *SVU* em diálogo com um contexto discursivo incitado pelo seriado durante as décadas em que está no ar, mais notadamente a partir de sua protagonista, Mariska Hargitay, que implica em uma posição política do/a partir do/com o seriado; sendo o documentário *Eu sou a evidência* (2017) a mais importante aqui.

8 Teresa de Lauretis escreve sobre o cinema, mas em nossa visão as observações da autora podem ser ampliadas para o contexto contemporâneo do audiovisual, que inclui produtos televisivos, digitais e outras modalidades de imagens em movimento estruturadas narrativamente como audiovisual burguês masculino (DE LAURETIS, 1984).

9 O uso da expressão heteropatriarcal se aproxima à compreensão de Françoise Vergès (2020, p. 30), para quem, contemporaneamente, "o estupro e o assassinato se tornam as principais armas para disciplinar as mulheres". Para Vergès, existem hoje duas formas de patriarcado, uma delas moderna e de certa maneira multicultural, que aceita a integração das minorias desde que comercializáveis – uma face capitalista, e o heteropatriarcado, "neofascista e masculinista, ataca frontalmente as mulheres e o LGBTQIT+ e visa fazer retroceder direitos duramente conquistados [...] Nesse sistema, só é aceitável a submissão das mulheres à sua ordem heteronormativa" (2020, p. 119).

Figura 2 - A personagem Olivia Benson em foto oficial do seriado



Fonte: www.nbc.com

Como um produto relevante da cultura pop, com *fandom* alargado e reverberações que vão de memes a citações (passando por idiossincrasias como o fato de uma gata da cantora Taylor Swift se chamar Olivia Benson), *Lei e ordem: SVU* é presença ubíqua no circuito da cultura pop hegemônica, objeto de críticas culturais apaixonadas e, além disso, tem suscitado uma série de reflexões acadêmicas, incluindo pesquisas no âmbito dos estudos de gênero e dos estudos feministas. No livro *Asking for it*, Kate Harding (2015) se debruça sobre *SVU* (e outros produtos da indústria cultural, como *Mad Men*, o rap, Bill Cosby...) no capítulo *Pop rape*, tanto levantando outros estudos sobre a série quanto trazendo um olhar sobre a mesma. Para Harding (2015, p. 666), “as tramas em *SVU* tematizam e elaboram elementos-chave da compreensão feminista sobre violência sexual. Contudo, paradoxalmente, essa perspectiva feminista não se mantém no tratamento de *SVU* às mulheres. Algumas das tramas condenam aspectos do comportamento e caráter femininos, incluindo empatia e intuição”¹⁰. Apesar disso, ela ressalta que a personagem Olivia Benson se coloca como contraponto a essas assertivas misóginas e machistas. Hernández (2016) chega a conclusão semelhante, mas aponta o que classifica de comportamento “contraditório” da personagem em alguns episódios: “personagens masculinos culpam as vítimas pelas violações com maior frequências que as personagens femininas e tais personagens usualmente, mas não

10 Tradução da autora. “The storylines on *SVU* thematize and elaborate key elements of feminist understanding of sexual violence. However, paradoxically, this feminist take on the subject of rape is not carried through in *SVU*'s treatment of women”, no original.

sempre, desafiaram as atitudes sexistas dos homens”¹¹ (2016, p. 19). Esse achado não é incidental, mas fulcral: ao longo do tempo, há uma espécie de fusão progressiva, especialmente após a saída de Meloni do elenco, no final da 12ª temporada, em 2011, quando a atriz se torna a protagonista solo do programa, entre a personagem Olivia Benson e a persona da atriz Mariska Hargitay, como veremos a seguir, que é fundamental para a posição política de *SVU* na discussão social sobre estupro. Ivia Alves comenta, a respeito de Olivia, que como outras policiais, ela não faz “parte do estereótipo de mulheres com os atributos de ‘feminilidade’ forjados pela modernidade e cujas atitudes parecem representar mulheres independentes, conscientes, estáveis e equilibradas” (2015, p. 87) e que “Olivia encontra no trabalho um espaço para combater esse tipo de violência e crime que não só vitimiza e revolta a vítima, mas também a criança que nasce dessa violência. Justifica-se, assim, a permanência dessa mulher em um departamento que experimenta a violência todo dia” (2015, p. 88).

Voltando ao seriado, entre outras conclusões de Hernández estão o perfil das vítimas de *SVU*: mulheres brancas, jovens e heteronormativas; o paradoxo de desafiar alguns mitos sobre estupro e perpetuar outros; a abordagem da epidemia de violência sexual no ambiente universitário; a ilustração das falhas no sistema judiciário. Para a autora, “*SVU* representa uma nova variedade de definições de estupro que refletem a experiência de *mulheres brancas, privilegiadas, heterossexuais e jovens* nos EUA” (HERNÁNDEZ, 2016, p. 73, grifos da autora)¹². Ainda assim, ela considera que, sob alguns aspectos, *Lei e ordem: SVU* pode ser considerado feminista¹³. Uma das assertivas centrais na narrativa de *SVU* é afirmar que o consentimento é definidor da violência sexual, não o caráter da vítima, segundo Lisa Cuklanz e Sujata Moorti (2006). Não à toa, uma pesquisa conduzida por Stacey Hust et al (2015) conclui que a exposição a *SVU* está associada a maiores intenções de recusar atividades sexuais indesejadas, bem como a maior intenção em tomar decisões relacionadas ao consentimento sexual: a

11 Tradução da autora. “Male characters blamed victims for their assaults more often than female characters did and female characters usually, although not always, challenged men's sexist attitudes”, no original.

12 Tradução da autora. “*SVU* represents a new variety of definitions of rape that are reflective of *white, privileged, heterosexual and young women's* experiences in the United States”, no original.

13 Como um seriado longo, *SVU* é, também, impactado por transformações históricas. Assim, essa branquitude heteronormativa, jovem e classista do seriado é chacoalhada por narrativas de crimes cometidos contra uma mulher trans e uma mulher negra na 21ª temporada, encerrada em 2020. São algumas das narrativas centrais da temporada, retomadas no episódio final.

franquia Lei e ordem “retratam uma virada nas relações de poder tradicionais nas relações sexuais entre homens e mulheres. [...] não é surpreendente que nossos achados sugerem que assistir ao programa está associado com um decréscimo na aceitação dos mitos do estupro”¹⁴ (2015, p. 9).

DESIGNAÇÃO

Na estrutura narrativa de *SVU*, um número significativo dos episódios começa com uma sequência de violência, após a qual a vítima entra em contato com a equipe de policiais e relata sua experiência, seja na delegacia, seja com os detetives na cena. Nos casos de estupro, uma estratégia reiterada de *SVU* é algum policial (mais destacadamente Olivia) afirmar à mulher, com delicadeza mas sem espaço para ambiguidades: “Você foi estuprada”¹⁵, revelando à sobrevivente¹⁶ uma verdade que ela desconhecia ou não conseguia articular, como se dando ao trauma os primeiros contornos de um quebra-cabeça ainda por montar (e que, possivelmente, nunca será completo). A revelação do estupro à mulher se articula temporalmente à história de opressão das mulheres e às construções patriarcais que conformam o que as teorias feministas e os movimentos feministas denominam cultura do estupro. Trata-se um conjunto de crenças que estabelece um sistema no qual as mulheres estão sujeitas a um estado contínuo de ameaça de violência (BUCHWALD et al, 1993) – sendo portanto um extrato da cultura da violência que permeia o heteropatriarcado – e que perpetua uma série de mitos acerca da violação, como a culpabilização da vítima, a caracterização do estuprador como monstro ou doente ou como um agressor desconhecido, a prevalência de acusações mentirosas de estupro, a vítima ideal, entre outros. Nas palavras de Roxane Gay (2018, p. 14), é uma cultura na qual “frequentemente parece uma questão de quando, não se, uma mulher vai encontrar algum tipo de violência sexual”¹⁷. Para Isabel Ventura (2018, p. 89), “os mitos da

14 Tradução da autora. “portray a shift in the power differential that traditionally exists in sexual relationships between men and women [...] it is not surprising that our findings suggest viewing the program is associated with decreased rape myth acceptance”, no original.

15 Tradução da autora. “You've been raped”, no original.

16 O seriado trabalha com a ideia de vítima, mas optamos pela designação corrente nas teorias feministas e nos estudos de trauma.

17 Tradução da autora. “culture where it often seems like it is a question of when, not if, a woman will encounter some kind of sexual violence”, no original.

violação podem ser descritos como crenças falsas e estereotipadas acerca do que é a violação, do que é uma vítima credível e do que é um agressor”.

O dar a conhecer à mulher estuprada sua realidade por parte da instituição policial significa que, no universo diegético de *SVU*, muitas mulheres ainda não conseguem compreender o que é um estupro e quando são estupradas, emulando a situação de Scarlett O’Hara, e é a Lei, personificada por uma policial, quem promove a transformação desse sujeito em vítima ao tipificar o crime sofrido por ela. Demonstra, também, que o conceito de estupro é socialmente construído e circula historicamente, sendo conformado a partir de práticas discursivas circulantes em determinados contextos. Contemporaneamente, graças às pressões dos movimentos feministas e das teorias feministas sobre a formulação de políticas públicas, arcabouços legais e sobre a conceituação do termo, a definição de estupro tem se expandido, saindo de uma moldura heteronormativa fortemente patriarcal para incluir uma visão que distingue sexo de violação; esta está relacionada ao poder e à dominação, enquanto aquele se refere a práticas de intimidade consentidas. Porém, mesmo com esses avanços, ainda questionamos se houve estupro em pleno século XXI (HARDING, 2015).

Nessas cenas de *SVU*, além da articulação temporal, o seriado opera com caráter fortemente pedagógico, conforme aponta Guacira Lopes Louro (2008, p. 18), para quem a construção dos gêneros e das sexualidades se dá “através de inúmeras aprendizagens e práticas” num “conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais”, entre as quais o cinema (e o audiovisual), que toma parte em um “processo pedagógico mais amplo; uma instância que integrava e interferia nas redes sociais de poder” (LOURO, 2003, p. 426). Nesse sentido, o seriado atua como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1984), como dispositivo que ajuda a produzir o que é o gênero.

Se dizemos isso, fica implícito que, sob o patriarcado, o estupro é uma experiência traumática que integra a construção do gênero feminino; e, nesse sentido, ser estuprada, ou estar sujeita ao estupro, faz parte do que é viver como mulher¹⁸. E, no contexto de *SVU*, esse trauma precisa ser designado como tal – por isso a mulher é

18 Segundo o *Atlas da Violência 2018* (CERQUEIRA et al, 2018), com base nos dados de 2016 e considerando a subnotificação, estima-se que ocorram em média entre 300 mil e 500 mil estupros por ano no Brasil. O estudo *The National Intimate Partner and Sexual Violence Survey* (SMITH et al, 2017), de 2017, com dados de 2010 a 2012, estima que uma em cada cinco mulheres dos EUA foram ou serão estupradas ao longo da vida.

informada de que foi estuprada. Rita Laura Segato (2005, p. 270) define o estupro como “uso e abuso do corpo do outro sem que este participe com intenção ou vontade compatíveis”, conectando-o ao aniquilamento da vontade da vítima, que perde o controle sobre seu espaço-corpo – e, sob o patriarcado, o corpo da mulher é considerado território sob a posse masculina¹⁹.

[...] corpo feminino também significa território, e sua etimologia é tão arcaica quanto suas transformações são recentes. Tem sido constitutivo da linguagem das guerras, tribais ou modernas, que o corpo da mulher anexe-se como parte do país conquistado. A sexualidade investida sobre o mesmo expressa o ato domesticador, apropriador, quando insemina o território-corpo da mulher. [...] O estupro, a dominação sexual, tem também como característica conjugar o controle não somente físico, mas também moral da vítima e seus associados. A redução moral é um requisito para que a dominação se consuma e a sexualidade, no mundo que conhecemos, está impregnada de moralidade. (SEGATO, 2005, p. 278-279)

Há, porém, outra estratégia narrativa recorrente em *SVU* na revelação do estupro. É quando a própria sobrevivente diz aos policiais: “Eu fui estuprada”²⁰; quando ela consegue se designar. Nesse contexto, há um deslocamento temporal rumo a um contexto mais condizente com as lutas feministas – ela se coloca como sobrevivente e reclama para si a posse sobre o trauma. Trata-se de uma narrativa que empodera as mulheres, ouvindo suas vozes na denúncia do estupro. Gay (2018) fala da necessidade que sobreviventes de violência sexual, e estupro especificamente, têm de dar testemunho de suas experiências, seu sofrimento, de contar como foram marcadas pela cultura do estupro: são vozes que demandam ser ouvidas e merecem atenção. Esse movimento se coaduna com os estudos de testemunho dos traumas, segundo os quais, diante do trauma, o testemunho se apresenta como “necessidade absoluta [...] condição de sobrevivência” que resgata o (a) “sobrevivente do sítio da outridade” para iniciar o trabalho de retornar ao mundo, de reconstruir uma casa desmoronada pelo trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Na visão de Gay (2018), as ações de mulheres e homens que levam adiante seus testemunhos e revelam estupros podem estar modificando essa cultura. Nesse sentido, o dizer-de-si das mulheres estupradas que narram o trauma em *SVU* é tanto uma ação reparadora quanto uma ação política que atua no desmantelamento da cultura do estupro. De acordo com Hust et al (2015), os

19 Não apenas no feminicídio, como explicita Segato (2005).

20 “I’ve been raped”, no original.

produtores do seriado discutem publicamente a respeito do desejo de representar realisticamente a violência sexual da perspectiva das sobreviventes. Essa pretensa verossimilhança não encontra amparo, por exemplo, na estrutura narrativa da série, que promove uma catarse ao colocar criminosos no banco dos réus e condená-los, mas se distancia de uma realidade em que o sistema policial-judiciário que compõe o arcabouço punitivo das violências de gênero raramente funciona e oferece justiça às vítimas/sobreviventes. Ao reafirmar a crença em um arcabouço punitivo falho, o seriado normaliza e oculta as fissuras deste, ao mesmo tempo em que o valida.

O empoderamento das mulheres que denunciam os estupros em *SVU* não significa, contudo, que a narrativa dessas mulheres será credível. De fato, Cuklanz e Moorti (2006) identificaram nas primeiras cinco temporadas do programa um paradoxo em que *SVU* tematiza elementos importantes das noções feministas acerca do estupro, mas ao mesmo tempo as mulheres estupradas recebem tratamento patriarcal na série, especialmente por parte dos detetives homens, com cenas recorrentes de culpabilização da vítima e descrédito em relação à experiência como um todo²¹.

TRANSBORDAMENTO

Uma estratégia temática de *SVU* também me parece relevante para a discussão sobre como o seriado ajuda a enquadrar a discussão sobre estupro: chamada *ripped from the headlines* (algo como retirado das manchetes), é derivada da tradição da franquia original de criar narrativas a partir de casos de repercussão social, demonstrando a pegada *pulp* do produto. Inspiradas por eventos reais, em muitas delas o arco narrativo se desenvolve de maneira distinta ao desfecho que o público acompanhou (ou acompanhará) em determinados casos, proporcionando uma catarse emocional de uma justiça que o mundo real falha frequentemente em oferecer, especialmente no que diz respeito ao estupro. Na temporada 21, a última exibida, destacam-se os casos de Jeffrey Epstein²² e Harvey Weinstein²³ e as denúncias de estupros em corridas do aplicativo

21 Os diferentes achados de pesquisadoras/es sobre o seriado, sumarizados por Hernández (2016), têm a ver, em parte, com a amplitude que o mesmo abarca: os 478 episódios de, em média, 41 minutos de duração, perfazem um total de 326 horas. Ao mesmo tempo, sendo exibido por 21 anos, as práticas discursivas de *SVU* se modificam e se atualizam.

22 Epstein era um investidor estadunidense condenado em 2008 por prostituição infantil, e em 2019 preso novamente por tráfico sexual de menores nos EUA. Ele se matou na cadeia enquanto aguardava julgamento por uma série de crimes envolvendo adolescentes. Epstein era próximo de figuras

Uber, que tiveram repercussão mundial, além de outros eventos que reverberaram nos EUA. Entre os episódios inspirados por situações reais já explorados por *SVU* em outras temporadas estão a agressão do rapper Chris Brown à cantora Rihanna (temporada 10), as acusações de abuso sexual contra o juiz da Suprema Corte dos EUA Brett Kavanaugh (temporada 20), os atos de violência perpetrados por autodenominados “incels” (temporada 20), os estupros cometidos pelo comediante Bill Cosby, os escândalos de violência sexual da Igreja Católica (temporadas 3, 14), os abusos do médico de atletas de ginástica artística Larry Nassar (temporada 19), entre outros²⁴.

Nesse contexto, *SVU* atua com uma agenda própria em que estabelece uma temporalidade alternativa, confrontando o que aconteceu com *aquilo que desejaría que tivesse acontecido*. Ao fazer isso e punir estupradores que foram absolvidos pela Justiça (dos EUA, na maioria dos casos); ao estabelecer como estupros situações que foram tratadas com ambiguidade; ao promover um senso de justiça para as sobreviventes, *SVU* se coloca em uma posição política que transborda o entretenimento, sem no entanto deixar de sê-lo. É uma posição complexa de ocupar: as negociações e relações da cultura pop com os feminismos não são harmoniosas, mas preñes de conflitos e contradições, especialmente pela tendência da primeira em *commodificar* as pautas dos movimentos feministas e transformá-las em produtos, que gerem lucros e prazer no consumo no contexto do capitalismo neoliberal. Ao realizar esse movimento, muitas vezes a cultura pop atua para neutralizar o potencial disruptivo das pautas feministas e mantém o foco no entretenimento, no lucro e na manutenção do status quo.

proeminentes como o atual presidente dos EUA, Donald Trump, e o príncipe Phillip do Reino Unido. Segundo boatos, teria gravações de homens influentes violentando meninas para chantagens e outras vantagens políticas. Sua influência teria levado, com o passar do tempo, a um tratamento considerado leniente por muitos juristas e ativistas.

23 Weinstein foi um dos produtores de cinema mais importantes de Hollywood nos anos 1990, e na década de 2000 sua companhia havia migrado para produções televisivas. Após reportagem do New York Times, revelou-se uma longa história de abusos sexuais, assédios e violência do produtor contra atrizes, assistentes e outras mulheres do ramo do entretenimento. À violência sexual estava conectada uma rede jurídico-financeira-vigilante para calar as mulheres e proteger a reputação do empresário, cuja fama era um segredo de polichinelo hollywoodiano. Em 2020 ele foi condenado por estupro e ato sexual, recebendo pena de 23 anos. As acusações contra Weinstein desencadearam o movimento #Metoo.

24 Uma lista não-oficial de episódios *ripped from the headlines* de *SVU* se encontra neste *fandom* do seriado:

https://lawandorder.fandom.com/wiki/List_of_Law_%26_Order:_Special_Victims_Unit_Ripped_from_the_Headline_episodes. Acesso em 10 jun. 2020.

A esse respeito, Ien Ang (1985, p. 132) propõe que as feministas “precisam encontrar uma maneira de fazer tais prazeres politicamente produtivos ao situá-los em um plano feminista de ação”²⁵, mas ao fazê-lo, atentar para os riscos da hiperpolitização do prazer, demonstrando que o que está em foco é a relação entre fantasia, prazer e conscientização e práticas sócio-políticas. Para Ang, é impossível não perceber os problemas com as representações que as mulheres consomem, mas, por outro lado, é impossível viver apenas à espera da Utopia feminista. “Produzir e consumir fantasias permitem uma brincadeira com a realidade, que pode ser percebida como ‘libertadora’ porque é ficcional, não real. No jogo da fantasia podemos adotar posições e ‘tentá-las’, sem ter de nos preocupar com seu ‘valor de realidade’” (1985, p. 134). Nesses espaços as mulheres podem encontrar tanto aceitação das estruturas de opressão quanto reconhecer tal opressão, e ao mesmo tempo protestar, de maneira ambígua (ANG, 1985).

É justamente nesse frágil equilíbrio que se insere o arco narrativo retirado das manchetes que mais me interessa, pois a meu ver aponta o modo como *SVU* tem produzido regimes de visibilidade sobre o estupro na cultura pop, por meio do protagonismo de Olivia Benson/Mariska Hargitay: as denúncias sobre o acúmulo de kits de estupro²⁶ (*rape kits backlog*, em inglês) não testados (ou destruídos) nos EUA. Em 2004, cinco anos após a estreia de *SVU*, a atriz Mariska Hargitay fundou a organização *Joyful Heart Foundation*, que se dedica a “ajudar sobreviventes a se recuperar e a lançar luz sobre a persistente escuridão que circunda esses assuntos”²⁷ (HARGITAY, 2018), nas palavras da atriz, em ensaio escrito por ela na revista *The Atlantic*. Segundo Hargitay, o que motivou a iniciativa foram as inúmeras cartas que recebe de sobreviventes de violências sexuais desde que começou a estrelar o seriado; pela

25 Tradução da autora. “Feminists must look for a way of making such pleasures politically productive by situating them in a feminist plan of action”, no original.

26 Os kits foram criados pela ativista Martha Goddard e pelo microanalista policial Louis Vitullo, nos anos 1970, e os primeiros protótipos foram financiados pela Fundação Playboy. O kit consiste em uma caixa onde as evidências forenses são depositadas e em uma série de exames padronizados que ajudam a estabelecer bases comparativas entre as evidências a fim de identificar criminosos ou padrões de comportamento, garantindo sua preservação para os julgamentos. Uma história dos *rape kits* é contada no livro *Falsa acusação, uma história verdadeira* (2018), reportagem vencedora do Pulitzer que narra a história do estupro Marie Adler e inspirou a minissérie *Unbelievable*.

27 Tradução da autora. “help survivors heal and to shed light into the persistent darkness surrounding these issues”, no original.

fundação, ela hoje é conselheira de trauma certificada. A partir de seu ativismo²⁸, em 2009, a atriz teve contato com a situação dos kits padronizados para os exames de corpo de delito em casos de estupro: muitos nunca haviam sido testados, outros haviam sido armazenados incorretamente e teriam de ser descartados, muitos foram coletados de maneira errada, inviabilizando uso investigatório ou judicial. A não inserção dos dados de estupros no sistema integrado dos EUA (CODIS) impede a justiça para as vítimas e a captura e julgamento dos estupradores. A fundação criada por ela promoveu a iniciativa *End the backlog*.

No ano seguinte, na 12^a temporada, o seriado veiculou *Behave* (episódio 3). Estrelada por Jennifer Love Hewitt, atriz que fez sucesso em outro seriado, *Party of five* (*O quinteto*, no Brasil), e na franquia *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado*, a trama narra a história de Vicky Sayers, mulher que alegava ter sido estuprada repetidamente pelo mesmo homem. Durante a investigação, os detetives descobrem que o primeiro *rape kit* feito por ela nunca havia sido testado – iniciando diversos episódios que exploram as causas e consequências do *backlog* (o tema retorna nas temporadas 16 e 18). Foi também neste episódio que *SVU* trouxe à tona com maior clareza uma temporalidade posterior à violência sexual que muitas vezes era invisibilizada pelo seriado mas que é central para as sobreviventes que denunciam o estupro: a do exame de corpo de delito. A figura do exame de corpo de delito foi explorada em momentos importantes da cultura pop contemporânea, como no seriado *Private Practice*, em que a médica Charlotte King é estuprada no hospital e decide não prestar queixa, mas se submete ao *rape kit*²⁹. Na minissérie *Unbelievable* (2019), da Netflix, a personagem central, Marie Adler, é uma adolescente estuprada no apartamento em que morava, e é desacreditada pelos policiais, família e amigos. Ela só recebe justiça e reconhecimento

28 O dito ativismo de Mariska Hargitay não é inédito nem exclusivo da atriz, e nem pode ser compreendido fora das lógicas mercadológicas do entretenimento e de sua relação conflituosa com pautas radicais. Contudo, é impossível desconsiderar o alcance que *SVU* tem, por ser veiculado em uma rede de TV aberta, e em canais a cabo de todo o mundo. O *fandom* em torno da marca faz reverberar as ações que orbitam em torno do programa. Além disso, “habitar” por mais de duas décadas uma personagem, situação ímpar na cultura pop, contribui para essa fusão entre Hargitay/Olivia.

29 Episódio 7, temporada 4, *Did you hear what happened to Charlotte King?*, um episódio bastante controverso nos fóruns críticos feministas. Anos depois, o seriado *Grey's Anatomy*, criado pela mesma produtora, Shonda Rimes, abordou de maneira distinta uma trama de estupro, a partir da questão do consentimento, e do exame de corpo de delito, durante o caso do juiz Brett Kavanaugh (episódio 19, temporada 15). O episódio foi visto como uma espécie de resposta às reclamações dos fãs.

como sobrevivente anos depois, graças ao *rape kit* que fez e à investigação de duas policiais em outro estado, que chegam a um estuprador em série. Após a violência, Marie enfrenta a crueza sanitária-jurídica do *rape kit*, um momento solitário da mulher estuprada diante da padronização do aparato técnico-burocrático, uma nova violação da privacidade em busca de provas.

Figura 3 – Frames da sequência em que Vicky Sayers é submetida ao *rape kit* em *Behave*, de *SVU*



Fonte: reprodução/CTV

Na sequência de *SVU*, fica patente a maneira como o seriado constrói sua posição política de denúncia/pedagogia/conscientização do estupro sem abandonar a estrutura melodramática: enquanto Vicky é examinada pela enfermeira em busca de evidências forenses, faz seu relato a Olivia (figura 3). A montagem paralela alterna o rosto de Vicky machucado, iluminado pelo flash da câmera perita, e a face compassiva da detetive. Quando a enfermeira introduz o espécuro, Vicky segura a mão de Olivia, que está quase tão em evidência quanto a mulher estuprada. Ao final do episódio, um vídeo da *Joyful Heart Foundation* trazia os protagonistas do episódio, Hargitay,

Melloni, Ice-T e Hewitt, convocando os/as espectadores/as a se juntarem à causa da iniciativa *End the backlog*³⁰. Mariska fala de seu papel como atriz e ativista.

Em 2017, Mariska Hargitay se coloca ainda mais à frente na discussão sobre o assunto ao produzir e integrar o documentário *Eu sou a evidência*³¹. Dirigido por Trish Adlesic e Geeta Gandbhir, o filme foi vencedor do Emmy Awards na categoria News & Documentary (Notícias e Documentário) em 2019 e acompanha narrativas de sobreviventes de estupro em diferentes cidades dos EUA e o papel da não testagem dos kits de estupro na condução dos casos pela polícia e pelo sistema judiciário. Mariska, identificada como “atriz e ativista”, acompanha a promotora Kym L. Worthy, uma das líderes no processo de testagem em Cleveland, a Detroit. Ao explicar seu envolvimento no projeto, Mariska diz, no filme: “Eu me informei e me dediquei a isso”. Mariska opera como um fio condutor que “apresenta” o filme e retorna na narrativa para concluí-lo. Em linhas gerais, *Eu sou a evidência* explora três linhas narrativas, que tangenciam aquelas abordadas em *SVU* e ajudam a construir essa delicada posição política ocupada pelo seriado e por Mariska/Olivia: os testemunhos das sobreviventes; a crítica ao sistema de investigação e judicial (que é, contraditoriamente, reforçado pelo seriado); e, nas entrelinhas a cultura do estupro.

Diversas sobreviventes dão testemunho de suas experiências traumáticas e o impacto que tiveram em suas vidas, impacto esse influenciado também pelo não fechamento jurídico dos casos. Essas narrativas dos eventos traumáticos, lacunares, subjetivas e não lineares, remetem à estratégia narrativa de *SVU* em que a personagem Olivia Benson comenta reiteradamente que as sobreviventes não se lembram de todo o ataque, ou se lembram parcialmente (ou ainda se lembram gradualmente), e que nem por isso devem ser consideradas sem credibilidade. A conclusão de que o problema dos kits de estupro é sistêmico é resumida na fala de uma das sobreviventes, Helena Lazaro, que não sente raiva pelo homem que a estuprou, mas compaixão. Mas ela diz sentir raiva do sistema que permitiu que seu exame ficasse anos sem ser testado,

30 O anúncio está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nG-LhhWmyoE>. Acesso em 2 jun. 2020.

31 O filme está disponível no catálogo da plataforma paga de streaming HBO GO, em: <https://www.hbogo.com.br/content/86902567-5780-11e8-80f5-0050569a010f>. Acesso em 10 jun. de 2020. O documentário também está na programação dos canais a cabo da franquia HBO.

proporcionando que o estuprador atacasse outra mulher em outro estado. A história de Helena inspirou o episódio de *SVU Behave* discutido aqui.

Figura 4 – Cenas de Mariska Hargitay no documentário *Eu sou a evidência*: no Congresso dos EUA; a caminho de Detroit; diante das ruínas do prédio que armazenava os *rape kits* da cidade; e com Kym L. Worthy, em entrevista sobre o *backlog* de kits de estupro, em cena que ecoa um tipo de cena comum em *SVU* na qual Olivia Benson fala com a imprensa sobre os casos.



Fonte: reprodução/HBO



Figura 5 – Créditos do documentário *Eu sou a evidência*



Fonte: reprodução/HBO

Finalmente, o documentário aborda aspectos da cultura do estupro que contribuem para a construção desse sistema, como a perpetuação da ideia de uma vítima ideal (“vítima justificada”, conforme o filme), ou o perfil das vítimas que têm credibilidade ou merecem atenção. Aliado a isso surge, no longa, um perfil de muitas das mulheres que não tiveram o kit testado: negras e pobres – um achado que contradiz as sobreviventes representadas em *SVU*, demonstrando que o seriado se afasta, mas também se aproxima dos tropos difundidos pelo heteropatriarcado relativos ao estupro, e reiterando a instabilidade da posição política que ocupa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhar a discussão acerca de *Lei e ordem: SVU* nos espaços de crítica cultural e de crítica feminista, sobretudo online, propicia um desnorreamento: o seriado é descrito/analísado como cafona; sensacionalista; melodramático; serviço de utilidade pública; prazer culpado; antiquado; irrelevante; relevante; lixo. Essa miríade de impressões parece se coadunar ao que tentei demonstrar a partir da análise da figura da revelação do estupro; da estratégia narrativa de retirar episódios direto das manchetes; e do contexto discursivo criado a partir do seriado que orbita em torno da protagonista Mariska Hargitay/da personagem interpretada por ela, Olivia Benson. Não há fechamento possível para a posição política que *SVU* ocupa na discussão cultural sobre estupro. A potência pedagógica do seriado é patente na figura da revelação do estupro, bem como a característica testemunhal de que um dos tipos de revelação possui. Esse

sentido pedagógico politiza o prazer, mas claramente sem hiperpolitizá-lo, como alerta Ien Ang (1985), tendo em vista que o produto jamais abre mão de suas características de entretenimento e reitera certa ambiguidade. Todavia, transborda este mesmo entretenimento ao propiciar/impulsionar o ativismo de sua principal estrela, que assim funde sua personagem com sua persona midiática e se torna atriz/ativista. A imbricação (e retroalimentação) entre ficção e realidade, demonstrando pelo circuito *SVU* – Mariska Hargitay – Olivia Benson – *Joyful Heart Foundation* – *rape kits backlog* – *End the backlog* – Helena Lazaro – *Behave* – *Eu sou a evidência*, evidencia tal transbordamento.

É certo, porém, que o seriado busca se posicionar no debate, ou seja, procura ocupar um espaço no campo discursivo que atua na construção dos modos como a ideia de estupro é enquadrada, a partir da produção de certos regimes de visibilidade acerca do tema. Essa posição, porém, não é unificada, coerente ou homogênea; oscila entre um abraçamento de visões feministas e um retorno a posições machistas e misóginas sobre o estupro; também não é historicamente linear, ainda mais se levarmos em conta as duas décadas no ar e a quantidade massiva de episódios produzidos. A ambiguidade de *SVU* é característica de diversos produtos da cultura pop que buscam construir ou defender uma agenda política no cenário cultural contemporâneo: como *commodities*, respondem às demandas de lucro do capitalismo neoliberal e a interesses e atores corporativos, que tendem a tomar decisões de viés conservador e mercadológicos. Quando encampam agendas feministas, essa agenda tende à instabilidade, pois as lutas feministas implicam, em diversos aspectos, em um questionamento profundo do regime capitalista e de suas implicações para as vidas das mulheres e as violências que elas sofrem ao longo da vida. Assim, a meu ver torna-se quase um oxímoro pensar em um produto da cultura pop *feminista*, visto que parece haver uma impossibilidade de conciliação entre as agendas. Entretanto, isso não impede que o pop opere como elemento importante na difusão de pautas feministas, como o reenquadramento sobre estupro na sociedade incitado por *SVU*.

REFERÊNCIAS

... E o vento levou. Direção de Victor Fleming. Produção de David O. Selznick. Intérpretes: Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Hattie Mcdaniel. Roteiro: Sidney Howard. Música: Max Steiner. [s.i]: Selznick International

Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. (245 min.), longa-metragem, son., cor. Legendado. Classificação indicativa: Livre.

ALVES, Ivía. As diversas representações das mulheres na década de noventa. In: ALVES, Ivía; ALMEIDA, Alvanita (orgs.). **Mulheres em seriados: configurações**. Salvador: EDUFBA/NEIM/CNPq, 2015.

ANG, Ien. **Watching Dallas**. Soap opera and the melodramatic imagination. Londres e Nova York: Routledge, 1985.

BUCHWALD, Emilie; FLETCHER, Pamela; ROTH, Martha. **Transforming a Rape Culture**. Minneapolis: Milkweed Editions, 1993.

CERQUEIRA, D. et al. **Atlas da Violência 2018**. Rio de Janeiro: IPEA/Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2018. Disponível em: https://assets-dossies-igp-v2.nyc3.digitaloceanspaces.com/sites/3/2018/06/IPEA_FBSP_AtlasdaViolencia2018Relatorio.pdf. Acesso em 25 mai. 2020.

CUKLANZ, Lisa M.; MOORTI, Sujata. Television's “new” feminism: prime-time representations of women and victimization. In: **Critical Studies in Media Communication**, Vol. 23, No. 4, October 2006, pp. 302-321.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't**. Feminism, semiotics, cinema. Londres e Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1984.

EU SOU a evidência. Direção de Geeta Gandbhir e Trish Adlesic. Produção de Lauran Bromley, Myrna Bromley, Mariska Hargitay, Marc Levin, Regina K. Scully, Maile M. Zambuto. Intérpretes: Michelle Brettin Rachel Disselrachel Dissell, Mariska Hargitay, Helena Lazaro, Cy Vance, Kym Worthy. Música: Wendy Blackstone. [s.i.]: HBO Documentary Films, 2017. digital (89 min.), documentário, cor. Legendado. Classificação indicativa: 16 anos.

GAY, Roxane. **Not that bad**. Dispatches from rape culture. Sidney/Toronto: HarperCollins, 2018.

HARDING, Kate. **Asking for it**: the alarming rise of rape culture - and what we can do about it. Filadélfia: Capo Press, 2015.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape**. The treatment of women in the movies. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

HASKELL, Molly. **Frankly, my dear**. Gone with the wind revisited. New Haven e Londres: Yale University Press, 2009.

HERNÁNDEZ, Isabel Ramos. **Can television promote a more progressive definition of rape and help delegitimize it?: Rape in Law and Order: Special Victims Unit**. 2016. 82 p. Tese - Sociology Department, Boston College, Boston, 2016.

HOWARD, Sidney. **Gone with the wind**: final shooting script. Final shooting script. 1939. Disponível em: http://www.dailyscript.com/scripts/Gone_With_the_Wind.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

HUST, Stacey. J. T.; MARETT, Emily Garrigues; LEI, Ming; REN, Chunbo; RAN, Weina. Law & Order, CSI, and NCIS: The Association Between Exposure to Crime Drama Franchises, Rape Myth Acceptance, and Sexual Consent Negotiation Among College Students. In: **Journal of Health Communication**, 20(12), 2015.

ITUASSU, Arthur. Hall, comunicação e a política do real. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/Apicuri, 2016.

LEI e Ordem: Special Victims Unit. Direção de Vários. Produção de Dick Wolf, Ted Kotcheff, Peter Jankowski, Michael Smith, Julie Martin, Jonathan Starch, Arthur W. Forney, Mariska Hargitay. Realização de Robert Palm, David J. Burke, Neal Baer, Warren Leight, Rick Eid, Michael S. Chernuchin. Intérpretes: Mariska Hargitay, Ice-t, Kelli Giddish, Peter Scanavino, Jamie Gray Hyder. Roteiro: Vários. Música: Mike Post. [s.i]: Wolf Films Studios USA, Universal Television, 1999-. (41 min. em média), série de TV, son., cor. Legendado. Série 480 epi. Classificação indicativa: 18 anos.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. In: **Proposições** (Unicamp), v. 19 (2), p. 17-23, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FILHO, S Luciano Mendes Faria; VEIGA, Cynthia Greive (orgs.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 423-446.

MILLER, T. Christian; ARMSTRONG, Ken. **Falsa acusação**: uma história verdadeira. Rio de Janeiro: LeYa, 2018.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. In: **Matrizes**, 5(2), 29-52, 2012.

SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265, jan. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020004>. Acesso em: 18 jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psicologia clínica**, vol. 15, n. 2. Rio de Janeiro, 2008.

SMITH, S. G.; CHEN, J.; BASILE, K. C.; GILBERT, L. K.; MERRICK, M. T.; PATEL, N.; WALLING, M.; JAIN, A. **The National Intimate Partner and Sexual Violence Survey (NISVS): 2010-2012 State Report**. Atlanta, GA: National Center for

Injury Prevention and Control, Centers for Disease Control and Prevention, 2017. Disponível em: <https://www.cdc.gov/violenceprevention/pdf/NISVS-StateReportBook.pdf>. Acesso em 20 mai. 2020.

UNBELIEVABLE. Direção de Lisa Cholodenko, Michael Dinner, Susannah Grant. Produção de John Vohlers, T. Christian Miller, Ken Armstrong, Kate Dimento, Chris Leanza. Realização de Susannah, Grant Ayelet Waldman, Michael Chabon. Intérpretes: Kaitlyn Dever, Toni Collette, Merritt Wever. Roteiro: Vários. 2019. digital (45 min. em média), minissérie de TV, 4K, son., cor. Legendado. Série 8 epi. Disponível em: www.netflix.com. Acesso em: 1 nov. 2020. Classificação indicativa: 16 anos.

VENTURA, Isabel. Informar, culpar e estereotipar: imagens sobre vítimas e agressores/as a partir dos discursos da imprensa portuguesa. In: VENTURA, Isabel; FERREIRA, Virgínia. **Atas do Seminário Internacional “Media e violência sexual: da investigação à comunicação”**. 1ª ed. Lisboa: APEM – Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres/Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2018.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu editora, 2020

Recebido em 21 de junho de 2020

Aprovado em 22 de setembro de 2020