

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ANA LUISA BARBOSA RODRIGUES



**O FEMINICÍDIO DE *REBECCA*, DE DAPHNE DU  
MAURIER, EM DUAS ADAPTAÇÕES  
CINEMATOGRAFICAS**

UBERLÂNDIA - MG  
2026

ANA LUISA BARBOSA RODRIGUES

O FEMINICÍDIO DE *REBECCA*, DE  
DAPHNE DU MAURIER, EM DUAS  
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Beatrice Costa

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R696 2026	Rodrigues, Ana Luísa Barbosa, 1996- O feminicídio em Rebecca, de Daphne du Maurier, em duas adaptações cinematográficas [recurso eletrônico] / Ana Luísa Barbosa Rodrigues. - 2026.  Orientadora: Cynthia Beatrice Costa. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. DOI <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.130">http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.130</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.  1. Literatura. I. Costa, Cynthia Beatrice, 1980-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.  CDU: 82
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica,  
Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,  
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



## **ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO**

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Mestrado em Estudos Literários				
Data:	09 de fevereiro de 2026	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	12412TLT012				
Nome do Discente:	Ana Luísa Barbosa Rodrigues				
Título do Trabalho:	O feminicídio de Rebecca, de Daphne du Maurier, em duas adaptações cinematográficas				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:					

Reuniu-se por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, assim composta: Professores Doutores: Cynthia Beatrice Costa (Universidade Federal de Uberlândia/UFU), orientadora da candidata; Vanessa Lopes Lourenço Hanes (Universidade Federal Fluminense/UFF); Leonardo Francisco Soares (Universidade Federal de Uberlândia/UFU).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Cynthia Beatrice Costa, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

**Aprovada.**

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/02/2026, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/02/2026, às 17:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Luisa Barbosa Rodrigues, Usuário Externo**, em 09/02/2026, às 22:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vanessa Lopes Lourenço Hanes, Usuário Externo**, em 10/02/2026, às 14:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **7034201** e o código CRC **884A8251**.

Referência: Processo nº 23117.005909/2026-90EI nº 703420

*Aos meus pais.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cynthia Beatrice Costa, pela orientação atenta, pelo rigor e pela sensibilidade com que acompanhou todo o desenvolvimento desta pesquisa. Sua leitura cuidadosa, suas sugestões precisas e sua confiança foram fundamentais para que este trabalho pudesse se concretizar.

Agradeço aos membros da banca examinadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vanessa Lopes Lourenço Hanes e Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares, que também integraram minha banca de qualificação, pela leitura atenta do trabalho, pelas contribuições teóricas e críticas e pelas sugestões valiosas, que foram fundamentais para o amadurecimento desta dissertação desde suas etapas iniciais até sua versão final.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, em especial ao Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT), pelo espaço institucional, pela formação acadêmica de excelência e pelas oportunidades de pesquisa e reflexão crítica proporcionadas ao longo do mestrado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), agradeço pelo apoio financeiro por meio da concessão de bolsa, sem a qual a realização desta pesquisa não teria sido possível. Esse suporte foi essencial para a dedicação necessária ao desenvolvimento do trabalho.

Aos meus pais, Alex e Mariza, agradeço pelo apoio incondicional, pelo incentivo constante e por acreditarem em mim mesmo nos momentos de dúvida e cansaço.

Aos meus irmãos, João e Laura, agradeço pela presença, pelo carinho e pelo companheirismo que tornaram esse percurso mais leve.

Aos meus amigos, Letícia, Jéssica, Maria, Luisa, Gustavo, Júlia, Laura, Iara, Isabella e Carolina, agradeço pela escuta, pela paciência, pelas conversas, pelos intervalos necessários e pelo afeto compartilhado ao longo dessa trajetória. Cada palavra de incentivo e cada gesto de apoio tiveram um papel importante para que eu chegasse até aqui.

Por fim, agradeço aos meus gatos, Edgar, Luna e Anakin, companheiros silenciosos e constantes durante o processo de escrita, cuja presença cotidiana trouxe conforto, companhia e momentos de pausa fundamentais ao longo desse percurso.

I am no longer accepting things I cannot change.  
I'm changing things I cannot accept.

*(Angela Davis)*

## RESUMO

Esta dissertação analisa a representação do feminicídio no romance *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier, e em duas de suas adaptações cinematográficas: o filme dirigido por Alfred Hitchcock (1940) e a versão dirigida por Ben Wheatley (2020). O estudo parte da hipótese de que a morte da personagem Rebecca de Winter configura-se como um feminicídio — homicídio motivado por razões de gênero — e investiga como esse crime é representado e transformado nas diferentes versões da narrativa. O trabalho embasa-se nos Estudos da Adaptação, com base em autores como Linda Hutcheon e Robert Stam, à Teoria Feminista aplicada à literatura e ao cinema, e também estudos sobre feminicídio desenvolvidos por autoras como Jane Caputi, Diana Russell e Rita Segato. A metodologia consiste em uma análise comparativa entre o romance e as duas adaptações, considerando seus contextos históricos e suas estratégias narrativas e visuais. Os resultados indicam que as três obras constroem representações enviesadas da personagem Rebecca, frequentemente mediadas por discursos que justificam ou minimizam sua morte. Enquanto o romance e o filme de 1940 mantêm uma forma de punição simbólica ao protagonista masculino, representada pela destruição de Manderley, a adaptação de 2020 elimina essa ambiguidade e apresenta um desfecho romântico que absolve narrativamente o feminicídio, reforçando a impunidade masculina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria Feminista; Feminicídio; Teoria da Adaptação; Daphne du Maurier; *Rebecca*.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the representation of femicide in Daphne du Maurier's novel *Rebecca* (1938) and in two of its film adaptations: the film directed by Alfred Hitchcock (1940) and the version directed by Ben Wheatley (2020). The study is based on the premise that the death of the character Rebecca de Winter constitutes a femicide — a gender-motivated homicide — and examines how this crime is represented and transformed across the different versions of the narrative. The research combines Adaptation Studies, drawing on authors such as Linda Hutcheon and Robert Stam, with Feminist Theory applied to literature and film, and also studies on femicide by authors such as Jane Caputi, Diana Russell and Rita Segato. The methodology consists of a comparative analysis of the novel and the two film adaptations, taking into account their historical contexts as well as their narrative and visual strategies. The findings indicate that all three works construct biased representations of Rebecca, largely mediated by discourses that seek to justify or minimize her death. While the novel and the 1940 adaptation maintain some symbolic punishment for the male protagonist, represented by the destruction of Manderley, the 2020 adaptation removes this ambiguity and presents a romantic ending in which femicide is narratively absolved, reinforcing male impunity.

**KEYWORDS:** Feminist Theory; Femicide; Adaptation Theory; Daphne du Maurier; Rebecca

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 FEMINICÍDIO E FICÇÃO .....</b>	<b>20</b>
1.1 Conceituação .....	20
1.2 Ficção e realidade .....	24
1.3 O feminicídio na ficção .....	26
1.4 Leituras feministas da literatura e do cinema .....	31
<b>2. TRÊS AUTORES, TRÊS REBECCAS .....</b>	<b>38</b>
2.1 Daphne du Maurier .....	39
2.2. Alfred Hitchcock .....	44
2.3 Ben Wheatley .....	50
<b>3 O FEMINICÍDIO ADAPTADO .....</b>	<b>54</b>
3.1 Ponto de vista: quem fala sobre Rebecca .....	55
3.2 Quem é Rebecca? .....	58
3.3 O caso Hitchcock (1940): censura e poder visual .....	61
3.4 O caso Wheatley (2020): o paradoxo da agência .....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>74</b>

## LISTA DE FIGURAS

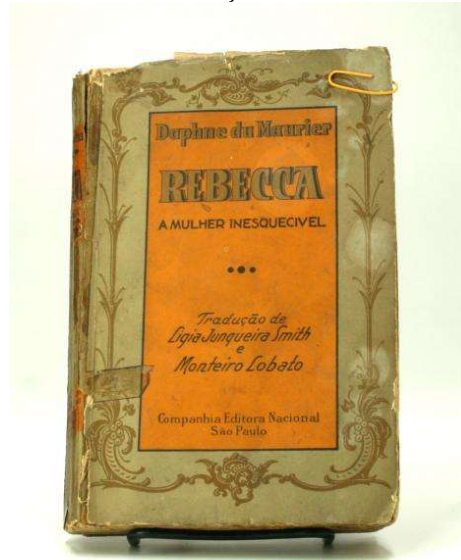
Figura 1 . Primeira edição brasileira de Rebecca .....	13
Figura 2 . Um dos pôsteres de lançamento do filme em 1940 .....	14
Figura 3 . Imagem de divulgação de 2020. ....	15
Figura 4 . A execução de Ana Bolena na série Os Tudors (2007 - 2010).....	20
Figura 5 . Maxim confessa ter ocultado a morte de Rebecca .....	62
Figura 6 . A morte de Rebecca é um acidente .....	62
Figura 7 . Maxim revela seu ódio a Rebecca .....	65
Figura 8 . Maxim demonstra desejo de matar Rebecca .....	66
Figura 9 . A segunda Sra. de Winter aceita a confissão de Maxim. ....	67
Figura 10 . Maxim revela seus verdadeiros sentimentos por Rebecca. ....	69
Figura 11 . Maxim e a segunda Sra. de Winter em Cairo .....	70

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca analisar o feminicídio tal como representado na obra literária *Rebecca*, escrita pela autora britânica Daphne du Maurier, assim como em duas de suas adaptações mais populares para o cinema: o filme de 1940, dirigido por Alfred Hitchcock, e o filme de 2020, dirigido por Ben Wheatley e distribuído pela plataforma de *streaming* Netflix.

*Rebecca* foi o quinto romance publicado por Daphne du Maurier, além de se tornar seu livro mais vendido e de maior impacto cultural. Escrito em 1937 e publicado em 1938, o romance vendeu mais de 50 mil cópias em sua primeira edição, e, desde então, vem sendo reeditado em língua inglesa; até o momento, também foi traduzido para, pelo menos, 19 idiomas<sup>1</sup>. Sua primeira tradução para o português brasileiro saiu em 1940, pela Companhia Editora Nacional, com tradução de Lígia Junqueira Smith e Monteiro Lobato, e recebeu o subtítulo “a mulher inesquecível”. Outras traduções do romance no Brasil saíram em 2012, pela editora Amarilys, com tradução de Mariluce Pessoa, e em 2020, pela editora Darkside, com tradução de Regiane Winarski.

**Figura 1.** Primeira edição brasileira de *Rebecca*



Fonte: Sebo Livros Universo (<https://leiloes.livrosuniverso.com.br/peca.asp?ID=10394607>)

O romance foi adaptado para o cinema pela primeira vez em 1940, pela produtora americana Selznick International Pictures, e dirigido pelo inglês Alfred Hitchcock, com os

---

<sup>1</sup> Algumas das primeiras traduções publicadas foram para o finlandês, em 1938 (por Helvi Vasara), francês, em 1939 (por Denise Van Moppès) e sueco, também em 1939 (por Dagny Henschen e Hilda Holmberg)

protagonistas interpretados por Joan Fontaine e Laurence Olivier. O filme venceu dois Oscars no ano de 1941 (melhor filme e melhor fotografia em preto e branco) e foi indicado a outras nove categorias (melhor diretor, melhor ator, melhor atriz, melhor atriz coadjuvante, melhor roteiro, melhor direção de arte em preto e branco, melhores efeitos especiais, melhor edição e melhor trilha sonora), e, ao longo das décadas, consagrou-se como um clássico.

**Figura 2.** Um dos pôsteres de lançamento do filme em 1940



Fonte: Wikimedia Commons ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rebecca\\_Poster.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rebecca_Poster.jpg))

Desde então, *Rebecca* foi adaptado diversas vezes para televisão, rádio, teatro e até mesmo ópera<sup>2</sup>, além de ganhar uma continuação, o romance *Mrs. de Winter*, escrito por Susan Hill, publicado em 1993, mas que não foi bem recebido pela crítica.

Em 2018, as produtoras Working Title Films e Big Talk Productions anunciaram uma parceria para produzir uma nova adaptação do romance, dirigida por Ben Wheatley e com os atores Lily James e Armie Hammer como protagonistas. O filme foi lançado em 2020, diretamente na plataforma Netflix, e foi o mais assistido da plataforma por dois dias seguidos, mas a audiência caiu bastante nos dias subsequentes<sup>3</sup>. As críticas ao filme também variaram de mistas a negativas, e muitos compararam a versão de 2020 de forma desfavorável em relação ao filme de 1940, inclusive apontando a dificuldade de se refazer algo já feito anteriormente por Hitchcock: “Não há, simplesmente, um bom motivo para tentar superar o

<sup>2</sup> Alguns exemplos de adaptação são um filme inglês para televisão, em 1947, duas minisséries britânicas, em 1979, e um filme italiano, também para a televisão (disponível em: [https://www.imdb.com/pt/find/?s=tt&q=rebecca&ref=hm\\_nv\\_srb\\_sm](https://www.imdb.com/pt/find/?s=tt&q=rebecca&ref=hm_nv_srb_sm)).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/netflix-holiday-vod-halloween-1234596563/>. Acesso em 20 nov 2024.

trabalho de um cineasta apelidado de Mestre do Suspense”<sup>4</sup> (Phipps, 2020; tradução minha). Mesmo assim, *Rebecca* foi o 11º filme mais visto daquele ano lançado diretamente em uma plataforma de *streaming*.<sup>5</sup>

**Figura 3.** Imagem de divulgação de 2020.



Fonte: IMDB (<https://www.imdb.com/de/title/tt2235695/>)

Para o presente trabalho, foram selecionadas a adaptação mais conhecida e bem aceita pela crítica – o filme de Hitchcock – e a mais recente, dirigida por Wheatley. Essa seleção baseia-se, sobretudo, na questão temporal. Como o objetivo central da pesquisa é analisar como o feminicídio é abordado nas três obras (romance e filmes), parte-se da hipótese de que o distanciamento temporal de 80 anos, entre a adaptação de Hitchcock (próxima do lançamento do livro de du Maurier) e a de Wheatley, possa ter tido algum impacto nessa abordagem.

A metodologia adotada é a dos confrontos, como com frequência é praticada na Literatura Comparada (Carvalho, 1994): a presença do feminicídio nas três versões de *Rebecca* é confrontada por meio de uma análise comparativa, que partiu da leitura do romance e seguiu para a experiência audiovisual com os dois filmes. As três obras foram revisitadas diversas vezes, sobretudo sequências relacionadas ao objeto principal de interesse, o feminicídio, de modo a mapear como este foi construído dentro de cada narrativa. É preciso destacar que, no âmbito dos Estudos Literários aos quais pertencem esta dissertação, o

<sup>4</sup> Trecho original: “There’s just no good reason to try to top the work of a filmmaker dubbed the Master of Suspense”.

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://variety.com/vip/data-borat-2-second-only-to-hamilton-in-most-watched-u-s-svod-movies-of-2020-1234823177/>>. Acesso em 20 nov 2024.

propósito é entender como o feminicídio é retratado do ponto de vista narrativo, ou seja, como ele é relatado pela narradora e as personagens.

O romance de du Maurier é narrado em primeira pessoa por uma protagonista não nomeada. Ela é uma moça jovem e ingênua que se casa com o aristocrata inglês Maxim de Winter; no desfecho, ele revela que matara a primeira mulher, Rebecca, ao saber que ela estaria grávida de um de seus amantes. A presente análise parte da premissa de que o assassinato de Rebecca de Winter se enquadra na categoria de feminicídio: o assassinato de uma mulher em razão de seu gênero, nesse caso, em contexto de violência doméstica. De acordo com Eurídice Figueiredo (2019, p. 10), ao abordar esse tema, du Maurier consegue, por meio da literatura, dar visibilidade a um trauma sofrido por mulheres ao longo do tempo, mas que costumava ser pouco ou nunca mencionado, já que esse era considerado um assunto reservado à esfera privada. A análise aqui proposta parte do princípio, assim, de que Maxim cometeu feminicídio e de que esse é um elemento-chave tanto no romance como em suas adaptações.

É na questão do feminicídio que o romance e suas adaptações podem, potencialmente, trazer-nos à reflexão algo do real, ainda que seja apresentado sob tratamento ficcional. Como afirmou Antonio Candido (1989, p. 61), “o leitor se habitua a receber a verdade sob o aspecto da ficção”. Isto é, ainda que a estilização das palavras – e dos sons e das imagens, no caso dos filmes – caracterize a ficção, que se utiliza do recurso da imaginação, há um vínculo com a realidade que pode ser percebido pelo receptor. O feminicídio da personagem Rebecca ecoa feminicídios reais – que, infelizmente, são muitos.

No ano de 2024, 50 mil mulheres e meninas foram mortas por parceiros íntimos ou familiares, o que equivale a 137 vítimas por dia, uma a cada 10 minutos. Ao todo, 83 mil mulheres e meninas foram mortas the forma intencional. No Brasil, segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública, desde que foi tipificado em 2015, o crime de feminicídio não para de crescer, tendo sido registrados 1.206 ocorrências em 2018 e 1.492 em 2024<sup>6</sup>. Apesar de a maioria das vítimas de homicídio em geral serem do sexo masculino, mulheres são desproporcionalmente afetadas quando os assassinatos são praticados por pessoas conhecidas, quase sempre homens, e com frequência simplesmente por serem mulheres, em um crime específico tipificado como feminicídio. O feminicídio é, de acordo com Jane Caputi e Diana

---

<sup>6</sup> Conforme reportado em dezembro de 2025 por O Globo, entre outros veículos de comunicação (<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2025/12/07/epidemia-secular-feminicidios-explodem-no-brasil-reflexo-da-estrutura-violenta-da-sociedade.ghtml>). Último acesso em 8 dez. 2025.

Russell, “a forma mais extrema de terrorismo sexista”<sup>7</sup> (1992, p. 15; tradução minha). Esse tipo de homicídio se difere de outros devido ao envolvimento da questão de gênero:

[...] a maioria dos assassinatos de mulheres por maridos, amantes, pais, conhecidos e estranhos não são produto de um desvio inexplicável. Eles são feminicídios, [...], motivados por ódio, desprezo, prazer, ou um sentimento de posse das mulheres. [...] Chamar os assassinatos misóginos de mulheres de feminicídios remove o véu obscuro de termos sem gênero, como homicídio e assassinato.<sup>8</sup> (Caputi, Russell, 1992, p. 15; tradução minha)

Apesar de sua prevalência, a violência de gênero e o feminicídio são assuntos que, na maior parte da história, foram considerados tabus. Esses tabus levam não apenas a novas vítimas, uma vez que o problema não era abordado nem social nem legalmente, mas também a traumas coletivos nas mulheres. Como diz Figueiredo (2019, p. 142), quando tais traumas não conseguem ser elaborados e o luto não pode ser vivido, há melancolia, fechamento e até mesmo o não esgotamento do trauma e sua passagem para gerações futuras, em um esquema cíclico.

A arte, que também engloba literatura e cinema, não é estranha à ideia de explorar questões ocultas, representar a sociedade e expor problemas sociais. Isso permite que, de certa forma, haja uma quebra de paradigma e, possivelmente, desse ciclo. E a academia, conseqüentemente, tem grande interesse em observar e analisar a maneira como a realidade e a ficção se cruzam e interagem, o que também é de interesse deste trabalho.

Para que seja possível realizar a análise comparativa proposta, é necessário embasar-se em algumas linhas teóricas. Para abordar a adaptação de uma obra literária em formato cinematográfico, utilizaremos os princípios dos Estudos da Adaptação, que se relacionam aos Estudos da Tradução por abranger considerações mais recentes a respeito da relação de transferência, recriação ou recodificação intersemiótica entre o objeto cinematográfico e sua obra-fonte, e que oferecem observações detalhadas quanto às características particulares das adaptações, além de proporem a noção de autonomia de adaptações cinematográficas em relação aos seus textos de partida. Nesse campo, esta pesquisa é guiada por considerações de teóricos como Robert Stam (2008) e Linda Hutcheon (2012). Assim, ao utilizar a Teoria da

---

<sup>7</sup> [...] the most extreme form of sexist terrorism [...]

<sup>8</sup> [...] most murders of women by husbands, lovers, fathers, acquaintances, and strangers are not the product of some inexplicable deviance. They are feminicides, [...] motivated by hatred, contempt, pleasure, or a sense of ownership of women. [...]. Calling misogynist killings feminicides removes the obscuring veil of nongendered terms such as homicide and murder.

Adaptação como base, busca-se analisar o romance e suas adaptações cinematográficas como obras relacionadas, mas não subordinadas entre si.

Outra linha teórica adotada neste trabalho é a Teoria Literária Feminista, uma vez que, ao abordar *Rebecca* pelo viés do feminicídio, é necessário ter uma noção da opressão histórica sofrida por mulheres e sua representação no âmbito literário. Também será necessário relacionar o feminismo ao cinema.

Para a análise do romance, será utilizada como base a obra *Femicidal Fears*, de Helene Meyers, na qual é abordado o assassinato de mulheres na literatura contemporânea. Mais especificamente, Meyers observa como autoras têm utilizado a narrativa gótica (na qual a autora situa *Rebecca*) para representar a vitimização de mulheres:

De fato, nesses textos, “o poder das sombras” não está, ou não está apenas, na figura do vilão-herói gótico (que nem sempre é uma figura combinada), mas sim no relacionamento da heroína com ele(s), assim como sua conexão com uma outra mulher vitimizada. Nessa vertente do Gótico, o mundo é apresentado como um lugar confuso e perigoso para as mulheres. [...] de Radcliffe a du Maurier, escritoras têm usado o Gótico para meditar sobre a conexão entre papéis de gênero e a vitimização feminina<sup>9</sup>. (Meyers, 2001, p. 18; tradução minha)

Para a análise das adaptações cinematográficas, escolhemos adotar o conceito de *male gaze*, ou “olhar masculino”, tal qual proposto por Laura Mulvey, sobretudo em seu artigo “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”. Mulvey discute em sua obra a forma como a figura feminina é representada no cinema através da perspectiva masculina, e como ela é objetificada e tornada passiva:

Em um mundo pautado pelo desequilíbrio sexual, o prazer no olhar tem sido dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino [*male gaze*] projeta suas fantasias na figura feminina, que é estilizada de acordo com isso. Em seu papel exibicionista tradicional, com sua aparência codificada para forte apelo visual e impacto erótico, para que elas conotem a condição de ser-observadas.<sup>10</sup> (Mulvey, 1975, p. 12; tradução minha)

---

<sup>9</sup> Indeed, in these texts, “the power of darkness” lies not, or not solely, in the figure of the Gothic villain-hero (who is not always combined in one figure), but rather in the heroine’s relation to him/them as well as in her connection to another, victimized woman. In this strand of the Gothic, the world is presented as a confusing and dangerous place for women. [...] from Radcliffe to du Maurier, women writers have used the Gothic romance to mediate upon the connection between gender norms and female victimization.

<sup>10</sup> In a world ordered by sexual imbalance pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on the on the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.

Considerando que tanto a adaptação de 1940 quanto a de 2020 foram dirigidas por homens, o conceito de *male gaze* torna-se relevante para a presente análise.

Finalmente, para realizarmos a análise do feminicídio em si, utilizaremos os trabalhos já citados de Jane Caputi e Diane Russell, assim como *Que és un feminicidio* (2006), de Rita Laura Segato, e *Denúncias de feminicídios e silenciamentos* (2022), de Ana Cláudia da Silva Abreu.

Além da análise do romance e das duas adaptações que este trabalho se propõe a fazer, também se busca observar como a passagem de tempo e a ascensão do movimento feminista impactaram na forma como o feminicídio foi abordado nas obras mais antigas e na mais recente, identificando possíveis causas das diferenças nas motivações e consequências da violência de gênero narradas no romance e suas adaptações.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. O Capítulo 1 apresenta o referencial teórico que fundamenta a pesquisa, discutindo o feminicídio a partir de uma perspectiva histórica e conceitual e examinando suas representações na ficção, tanto na literatura quanto no cinema. O Capítulo 2 dedica-se à contextualização do romance, bem como de suas duas adaptações cinematográficas selecionadas para análise, considerando os contextos históricos, culturais e industriais que influenciaram suas formas narrativas e suas representações de gênero. O Capítulo 3 apresenta a análise comparativa entre romance e adaptações, investigando de que maneira a morte da personagem Rebecca é representada em cada obra e como essas diferentes versões reconfiguram o sentido do feminicídio dentro da narrativa. Por fim, as considerações finais retomam os principais resultados da pesquisa e discutem suas contribuições para os estudos de adaptação e para a análise das representações de violência de gênero na literatura e no cinema.

## 1 FEMINICÍDIO E FICÇÃO

Neste capítulo, será apresentado o feminicídio enquanto conceito e seu reconhecimento legal e, em seguida, um breve panorama de como o feminicídio é trabalhado na ficção, com foco na literatura e no cinema.

### 1.1 Conceituação

Antes que houvesse considerações sociológicas e um reconhecimento legal a esse respeito, os assassinatos de mulheres em razão de seu gênero sempre se fizeram presentes na história da sociedade ocidental, tanto na realidade dos fatos quanto no imaginário de gerações e gerações. Um exemplo relevante disso são as execuções de Ana Bolena e Catarina Howard, segunda e quinta esposas de Henrique VIII. Ambas foram condenadas e decapitadas sob acusação de adultério, que muitos historiadores interpretam como uma vingança ou manobra moral para eliminar mulheres que haviam se tornado inconvenientes para o rei. Os crimes de Henrique VIII contra suas esposas habitam o imaginário ocidental e foram, com frequência, retratados em livros, filmes e séries de TV, passando assim por um processo de ficcionalização.

**Figura 4.** A execução de Ana Bolena na série Os Tudors (2007 - 2010)



**Fonte:** Imagem de divulgação encontrada em The Tudor Travel Guide (<https://thetudortravelguide.com/anne-boleyns-execution/>).

Hoje, tais crimes dificilmente seriam retratados pela perspectiva do rei; há um consenso de que as condenações foram injustas e fruto de manipulação política. As acusações contra Ana Bolena não eram convincentes, mesmo para os padrões da era Tudor. O rei queria que ela fosse destituída: “Ana Bolena caiu não por ser culpada, mas porque Henrique VIII

queria se livrar dela a qualquer custo” (Ives, 2004, p. 359). Já o caso contra Catarina Howard foi conduzido com toda a ferocidade de um regime que precisava afirmar sua autoridade por meio da destruição de uma rainha desobediente (Fraser, 1992, p. 375). Em ambos os casos, a sexualidade feminina, então vista como descontrolada, tornou-se uma justificativa conveniente para o expurgo de mulheres que não serviam mais às necessidades políticas da monarquia (Warnicke, 1989, p. 247). Assim, não há dúvida de que seu gênero foi argumento-chave para as acusações que as levaram à execução pública.

Sob a perspectiva sociológica e filosófica, Simone de Beauvoir explica que, em uma sociedade patriarcal, “o homem é o sujeito, o absoluto: ela [a mulher] é o Outro” (1949, p. 17). Ao longo da história, o homem se apresenta como o padrão da sociedade, e define a mulher como uma oposição a ele: ela é o diferente, o desvio. Essa desigualdade leva a um tipo de desumanização, na qual a mulher é reduzida a um objeto a ser controlado ou descartado. “Ela [a mulher] é determinada e diferenciada em relação ao homem, e não ele em relação a ela; ela é o inessencial em face do essencial” (1949, p. 16). Essa visão, acompanhada da lógica social patriarcal, induz ao direito de posse desse “objeto”. Quando essa posse simbólica é desafiada (seja pela infidelidade, real ou imaginada, seja pela não submissão ou algum gesto de autonomia), muitos homens reagem com violência, tentando reafirmar um domínio que consideram natural, o que se observa na atitude de Henrique VIII e explica, para além disso, a prevalência de assassinatos de mulheres perpetrados por homens de seu círculo próximo.

Foi em razão da diferença percebida na violência praticada contra homens e mulheres que surgiu a noção de feminicídio. Homens em geral são mortos por outros homens em ambientes públicos; mulheres, por familiares e parceiros íntimos no ambiente doméstico. Foi apenas em 1976 que o termo em inglês *femicide* foi cunhado pela escritora sul-africana Diane Russell, durante o primeiro Tribunal Internacional de Crimes contra a Mulher, em Bruxelas, na Bélgica (Grzyb; Naudi; Marcuello-Servós, 2018). Na ocasião, “o termo foi definido como um crime de ódio praticado pelos homens contra as mulheres” (Abreu, 2017, p. 41). Russell, mais tarde, especificou que *femicide* é “o assassinato de mulheres por serem mulheres” (Russell, 2001, p.3). A opção por utilizar um neologismo, em vez de expressões já existentes, não foi acidental, pois ela considerava termos como *gender-discriminatory murders* (algo como “assassinatos baseados em discriminação de gênero”) excessivamente genéricos e não explicitavam que o gênero discriminado era feminino; além disso, o prefixo “fem-” é mais abrangente e o sufixo “-icide” mantém a conotação direta de assassinato, reforçando a gravidade e letalidade dessa violência (Abreu, 2017, p. 41-42).

Um caso que contribuiu para a consolidação do termo *femicide* nos anos subsequentes foi o episódio conhecido como o “Massacre da *Polytechnique*”, em 6 de dezembro de 1989. O massacre foi um ataque à Universidade de Montreal, no Canadá, no qual um homem armado, Marc Lépine, invadiu a Faculdade de Engenharia (conhecida como *Polytechnique*), separou as mulheres dos homens (dizendo que eram “todas feministas”), e abriu fogo. O ataque durou cerca de meia hora e levou à morte de 14 mulheres, além de mais nove mulheres e quatro homens feridos, e ao suicídio do autor (Caputi, Russell, 1992, p. 13). A reação ao massacre foi, inicialmente, negar que houvesse quaisquer relações entre o crime e a violência de gênero, o que, por sua vez, levou a amplas discussões sobre o assunto, tanto na esfera popular quanto na esfera acadêmica.

Na América Latina, a ideia de assassinatos de mulheres em razão de seu gênero passou a ser usada nos anos 2000 para descrever dezenas de crimes violentos em Ciudad Juárez, no México, próximo à fronteira com os Estados Unidos, e posteriormente se estenderam para além da cidade, com relatos semelhantes de assassinatos de mulheres na fronteira do México com a Guatemala (Segato, 2020, p. 2). Além da natureza misógina identificada como motivação para vários desses crimes, houve constante omissão estatal, impunidade e incompetência das autoridades policiais (Abreu, 2022, p. 43).

À luz desses crimes, a antropóloga mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos propôs, em 2007, uma tradução de *femicide* para a língua espanhola. Em vez de traduzir a palavra com a mesma etimologia da língua inglesa, Lagarde optou pela palavra “feminicídio”, para que não fosse confundida com “um homicídio feminino”, ou seja, um homicídio sem motivações sexistas, cuja vítima fosse uma mulher (2008, p. 221). Segundo Lagarde, o feminicídio constitui-se como um crime de poder das estruturas patriarcais, refletindo práticas sistemáticas de opressão e submissão em contextos marcados pelo machismo. Trata-se, portanto, de uma categoria analítica e política que denuncia a violência de gênero como fenômeno estrutural, e não como série de casos isolados (2008, p. 2-3).

Apesar da gravidade do crime, é comum que a sociedade amenize seu horror interpretando-o com frequência como sinal de um ciúme natural por parte do homem ou até mesmo excesso de amor. Como enfatizam Maria Kouroutsidou e Stela Marina Kakarouna (2021) ao tratarem do feminicídio no contexto contemporâneo da Grécia:

Os feminicídios em geral são íntimos, acompanhados em princípio de uma imagem estereotipada, moldada também pelos meios de comunicação de massa, de um jovem que mata a sua parceira sobretudo por causa de seu ciúme; seria o resultado da recusa da mulher a continuar a sua relação. Tal imagem com frequência é bem aceita. O fato costuma ser descrito em perífrase: “ele a matou porque a amava”, “crime passionnal”, “amor criminoso” ou mesmo “amor inesperado”, o que ofusca a desigualdade preexistente, a violência, o senso de propriedade na relação íntima e os motivos sexistas do agressor.<sup>11</sup> (Kouroutsidou; Kakarouna, 2021, p. 24; tradução minha)

Esse tipo de “amenização” certamente é perceptível também no Brasil, onde por muito tempo crimes contra mulheres eram justificados por “estado de loucura” por parte do agressor:

Essas regras despenalizavam o homicídio cometido nos atos de loucura ou perturbação de sentido, algo que foi constantemente aplicado nos casos de crimes passionais, ou melhor, aqueles assassinatos perpetrados por homens contra mulheres com a justificativa de atos de ciúmes e de paixão, como legítima defesa da honra. (Senado Federal, 2020, p. 87)

Em nosso país, o feminicídio foi reconhecido juridicamente como uma categoria autônoma criminal em 9 de março de 2015, com a promulgação da Lei nº 13.104, que alterou o Código Penal brasileiro para incluir o feminicídio como uma circunstância qualificadora do homicídio. Segundo a redação legal, considera-se feminicídio:

VI - contra a mulher por razões da condição de sexo feminino:

§ 2º -A Considera-se que há razões de condição de sexo feminino quando o crime envolve:

I - violência doméstica e familiar;

II - menosprezo ou discriminação à condição de mulher.

Aumento de pena

§ 7º A pena do feminicídio é aumentada de 1/3 (um terço) até a metade se o crime for praticado:

I - durante a gestação ou nos 3 (três) meses posteriores ao parto;

II - contra pessoa menor de 14 (catorze) anos, maior de 60 (sessenta) anos ou com deficiência;

---

<sup>11</sup> Femicides are usually intimate, accompanied in principle by the stereotype image, shaped also by the mass media, of a young man, who kills his partner mainly because of his jealousy, which is a result of her refusal to continue their relationship, image which is generally accepted. The fact is usually described in periphrasis: “he killed her because he loved her”, “crime of passion”, “criminal love” or even “unexpected love”, a fact that obfuscates preexisting inequality, violence, and sense of ownership in the intimate relationship and the aggressor’s sexist motives.

III - na presença de descendente ou de ascendente da vítima.” (BRASIL, Lei nº 13.104, de 2015, art. 121º)

Porém, embora tenha sido nomeado e reconhecido juridicamente apenas nas últimas décadas, o feminicídio é um fenômeno enraizado e nem sempre compreendido em toda a sua gravidade. Na próxima seção, será estabelecida a ponte entre o feminicídio como ocorrência no mundo real e sua ficcionalização nas artes narrativas, de modo a fundamentar a abordagem de *Rebecca* e suas adaptações.

## 1.2 Ficção e realidade

Ainda que a ficção opere por meio da imaginação, ela não constitui um território separado da vida social; pelo contrário, ela se forma justamente a partir de elementos da cultura e da experiência histórica que a circundam. É esse vínculo duplo (entre invenção e reconhecimento) que torna a ficção um espelho para observar, identificar e problematizar práticas sociais.

Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), postula que os mundos narrativos constituem “bosques possíveis”: espaços construídos por regras internas específicas, mas sustentados por sinais e estruturas que o leitor reconhece. Para Eco, é um pacto de cooperação, pois o leitor aceita suspender temporariamente a sua crença na realidade empírica para entrar em um universo regido por outra lógica, mas ainda necessariamente ancorado no real. Essa coerência interna é essencial para que o leitor possa viver a experiência ficcional com a sensação de verdade:

Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que lobo fala [...]. Imaginamos o lobo peludo e com orelhas pontudas, mais ou menos como os lobos que encontramos nos bosques de verdade, e achamos muito natural que Chapeuzinho Vermelho se comporte como uma menina e sua mãe como uma adulta preocupada e responsável. Por quê? Porque isso é o que acontece no mundo de nossa experiência, um mundo que daqui para a frente passaremos a chamar, sem muitos compromissos ontológicos, de *mundo real*. (Eco, 1994, p. 88-89)

Já Antônio Cândido, em *Literatura e sociedade* (2000), parte de outra perspectiva: para ele, a literatura, mesmo quando aparenta ser totalmente imaginária, tem sempre como ponto de partida a vida e experiência humana. Cândido enfatiza que a ficção é uma forma estruturada de organizar essa experiência. Mesmo quando inventada, ela não rompe com o real, mas o refrata, traduzindo tensões sociais, afetos coletivos e contradições históricas em

forma narrativa. Assim, a ficção é menos um desvio do real e mais uma maneira particular de compreendê-lo:

[...] a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração. (Candido, 2000, p. 53)

Ou seja, apesar de terem visões distintas, Eco e Cândido concordam que a ficção tem uma relação implícita com a realidade, seja por imitá-la, seja por transformá-la. Outros autores, como Wolfgang Iser, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1999), veem a ficção como um campo de interação entre texto e leitor. Iser vê o texto como uma coleção de “vazios” interpretativos, que são preenchidos pelo leitor, que, por sua vez, projeta-se no texto.

Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor. Os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto. (Iser, 1999, p. 107)

Se a ficção pode organizar a experiência humana, ela necessariamente cumpre um papel social. Para Cândido (1999), a literatura humaniza porque amplia nossa percepção de si e do outro, ao nos colocar diante de experiências (reais ou imaginadas) que solicitam reconhecimento. Desse modo, a ficção participa da formação ética, afetiva e intelectual dos leitores.

Eco, por outro lado, entende que a ficção funciona como um espaço de possibilidades. Dentro dos “bosques possíveis”, o leitor experimenta conflitos que, na vida real, talvez não pudesse vivenciar diretamente. Esses mundos irreais, mas possíveis, são distintos da realidade, mas incapazes de se desconectar diretamente dela, uma vez que “para nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos, contamos com nosso conhecimento do mundo real. Em outras palavras, precisamos adotar o mundo real como pano de fundo” (2022, p. 94-95). Sob essa perspectiva, a ficção também pode ser usada como um espelho de estruturas sociais, culturais e morais de uma sociedade.

Assim, ao organizar conflitos humanos, a ficção também pode reforçar, questionar ou

transformar normas sociais. Quando narrativas envolvem violência, desigualdade ou opressão, elas tornam visíveis mecanismos que muitas vezes se encontram naturalizados no dia a dia do público receptor.

Nesse sentido, a ficção revela-se um espaço privilegiado para a denúncia e compreensão da naturalização da violência contra a mulher, não apenas por representar situações de agressão física ou simbólica, mas por expor os mecanismos culturais, discursivos e afetivos que as sustentam. Ao dramatizar relações de poder, hierarquias de gênero e processos de silenciamento, a narrativa literária e cinematográfica permite visualizar como a violência se constrói e se torna “justificável” dentro de determinadas estruturas sociais. A ficção, portanto, não se limita a refletir sobre a realidade, mas contribui ativamente para a construção de imaginários que representam ou questionam a violência de gênero.

No caso específico da violência contra a mulher, a literatura e o cinema possibilitam um acesso aprofundado às dimensões subjetivas e simbólicas desse fenômeno, frequentemente invisibilizadas por abordagens exclusivamente jurídicas ou estatísticas. Ao acompanhar personagens, pontos de vista narrativos e conflitos dramáticos, o leitor ou espectador é confrontado com processos de culpabilização da vítima, rivalidade feminina, idealização de papéis de gênero e apagamento da voz feminina, que são elementos centrais para a manutenção do sistema patriarcal. Desse modo, a ficção opera como um campo de reflexão crítica, capaz de evidenciar que a violência não surge de forma abrupta, mas é construída gradualmente no interior das relações sociais e afetivas.

### **1.3 O feminicídio na ficção**

Em sociedades patriarcais, especificamente, a violência contra a mulher e, em especial, a morte como uma punição por falhas morais (reais ou imaginadas) é um elemento narrativo recorrente. O feminicídio, enquanto maior expressão de um sistema de dominação de gênero, é muitas vezes naturalizado. Essa naturalização é favorecida pela própria forma como a literatura tradicionalmente constrói suas personagens femininas. Como observa Ruth Silviano Brandão, em *Passageiras da voz alheia*, nesse espaço “nasce a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói” (Brandão, 2004, p. 11).

Desde os mitos da antiguidade e os contos de fadas, a morte de mulheres é usada como elemento de controle, tanto simbólico quanto literal. O conto de fadas *Barba Azul*, compilado por Charles Perrault em 1697, talvez seja um dos exemplos mais claros disso. Nele, o assassinato em série de esposas pelas mãos do personagem-título é representado como uma

forma de punição à curiosidade feminina e desobediência ao marido, e a morte da última esposa é evitada apenas por intervenção externa (de outros homens). É possível que o conto seja inspirado na realidade, inclusive no já citado caso de Henrique VIII:

Com um nítido parentesco com “O pássaro do bruxo Fichter”, conto de fadas germânico coletado mais tarde pelos Irmãos Grimm, “O Barba Azul” tem raízes em fatos e lendas do folclore europeu, com a história bretã de Conomor, um nobre do século VI que, segundo rumores passados de geração, temia perder o trono para um futuro filho e, por isso, assassinava as suas mulheres assim que engravidavam, como fez com Tréphine. [...] Outras possíveis influências seriam Henrique VIII (1491-1547), célebre rei da Inglaterra que mandou matar duas de suas seis esposas, e Gilles de Rais (1404-1440), nobre bretão e membro do exército de Joana d’Arc que confessou, sob ameaça de tortura, ter assassinado ao menos 100 crianças (Sylvestre; Costa, 2020, p. 5)

Antes de *Barba Azul*, em *As mil e uma noites*, compilado de contos entre os séculos XIV e XV no Oriente Médio e na Índia, o feminicídio como punição ao adultério já é apresentado como parte integral do enredo, o que denuncia sua presença também no imaginário oriental. O rei Shariar assassina sua esposa após descobrir sua infidelidade e passa a direcionar seu ódio a todas as mulheres do reino, já que a partir de então ele se casa com uma mulher diferente por dia e a mata, até não sobrar praticamente mulher nenhuma. É Sherazade que escapa ao destino letal (e livra outras mulheres), entretendo o sultão com histórias: “Sherazade é uma jovem de coragem e inteligência raras, responsável por interromper o feminicídio iniciado por Shariar por meio de seus irresistíveis contos, salvando a si mesma e as mulheres de seu reino de assassinatos desenfreados e sucessivos” (Pelicano, 2025, p. 10).

Antes ainda, a mitologia grega também já trazia exemplos trágicos: segundo a lenda, Ifigênia, a filha do rei Agamemnon, é sacrificada pelo próprio pai para redimir-se de uma ofensa à deusa Ártemis e garantir ventos favoráveis para suas naus durante a Guerra de Troia, implicando o uso de corpos femininos como moeda de troca em jogos de poder. Em outro mito, Hércules mata sua esposa Megara e os próprios filhos em um acesso de fúria provocado pela deusa Hera. Embora essas narrativas sejam revestidas de traços fantásticos e participação divina, o seu padrão é o mesmo: a mulher está vulnerável à violência, mesmo (ou especialmente) dentro da esfera familiar.

Na literatura, um dos exemplos mais relevantes dessa lógica está na peça *Otelo* (1604), de William Shakespeare, em que a personagem Desdêmona é assassinada por seu marido, Otelo, sob uma falsa acusação de infidelidade. Desdêmona é morta injustamente, devido à

projeção dos ciúmes e inseguranças de Otelo que, por sua vez, foi manipulado por outro homem, seu conselheiro Iago. A palavra de Desdêmona tem pouco peso ante às acusações masculinas, e a presunção de sua culpa e a execução sem direito de defesa demonstram como a mulher é descartável diante da honra masculina ferida. Apesar de Otelo se arrepender e cometer suicídio no fim da peça (quando a inocência de Desdêmona é revelada), o feminicídio já foi consumado.

Brandão chama atenção para esse padrão em *Mulher ao pé da letra*, dizendo que “se está sempre encenando a morte da mulher. Figura idealizada ou marginalizada, a mulher se mata, ou se mata a mulher, ou morre a mulher, ou é morta a mulher, na superfície mesma da escrita” (2006, 154). Para ela, essa morte funciona como resolução para o enigma que a feminilidade representa à ordem patriarcal: “castrada demais ou fálica demais, a mulher deve morrer” (2006, p. 158). Assim, a eliminação simbólica ou literal da mulher aparece como forma de restaurar o equilíbrio social que ela “ameaça”.

No romance *Tess of D’Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy, a protagonista Tess é estuprada por Alec e engravida; anos depois, Tess é rejeitada pelo marido, Angel Clare, quando lhe conta sobre seu passado. A trama termina com Tess sendo executada pelo assassinato de seu agressor. A trajetória de Tess é marcada por uma sucessão de violências, da sexual à institucional, passando pela rejeição moral e, finalmente, a morte pelo sistema judiciário. Apesar de a narrativa ser simpática à trajetória de Tess, esta ainda opera dentro de uma estrutura que tolera a destruição de mulheres que saem dos padrões morais da época, mesmo que involuntariamente.

Em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, e *Anna Karenina* (1878), de Liev Tolstói, temos duas mulheres destruídas por tentarem desafiar ou escapar das convenções sociais do casamento e da maternidade. Ambas cometem adultério, e ambas dão fim à própria vida de maneira trágica: Emma Bovary se envenena, e Anna Karenina se joga nos trilhos de um trem. Destinos semelhantes recaem sobre Luísa, de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, e Capitu, de *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis: embora não sejam assassinadas, morrem em tristeza, vítimas de sua condição de mulher. Embora não sejam assassinadas por terceiros, as mortes dessas personagens podem ser lidas como feminicídios simbólicos. A morte é apresentada como a mais alta consequência para a mulher em uma sociedade que não tolera a não submissão feminina, e essas personagens são punidas dentro

do enredo por exercerem autonomia de seus corpos e emoções; enquanto a culpa de tudo recai sobre elas, seus parceiros e amantes escapam de qualquer responsabilidade.

A literatura de Agatha Christie, muitas vezes associada a tramas policiais e de mistério, também apresenta casos de feminicídio em seus enredos. Em *Morte no Nilo* (1937), *Seguindo a correnteza* (1948) e *Noite sem fim* (1967), mulheres são mortas por maridos ou parentes por ganância e manipulação. Embora Christie, em alguns de seus enredos, subverta expectativas e revele mulheres como autoras de crimes, o padrão de mulheres mortas por serem ricas ou incômodas demais permanece.

O caso de Bertha Mason, em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, também se destaca como um exemplo de violência contra a mulher dentro da esfera doméstica. Embora Bertha não seja assassinada por seu marido, ela é mantida em cárcere no sótão da própria casa por anos, considerada louca e afastada de qualquer vida social ou contato com outras pessoas, o que representa uma forma de silenciamento extremo e literal.

Outro feminicídio de destaque em nossa literatura é o de Ana, em *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar. A personagem é morta pelo pai em frente à família, enquanto dança em uma festa. Nassar cria uma estrutura patriarcal rígida no seio da qual se desenrola a tragédia, estrutura essa em que “as mulheres, em especial Ana, eram vistas como a parte errante da família, o ramo equivocadamente que sempre estaria ao lado esquerdo da mesa, sempre procurando lugar à família, em detrimento dos homens, que levavam a tradição à frente”, como analisa o advogado João Henrique Pinto Farah (2019, p. 480), que em seu estudo propõe uma relação entre o romance e o feminicídio tal qual entendido pela lei brasileira.

Essa lógica excludente e punitiva aparece também em outras formas narrativas além do romance. Catherine Clément, ao analisar as heroínas nas óperas clássicas em *Opera, or The Undoing of Women (L'Opéra ou la Défaite des femmes)*, nota como elas “sempre, de uma forma ou de outra, cruzam uma linha invisível rigorosa que as torna insuportáveis, e, portanto, elas devem ser punidas”<sup>12</sup> (1998, p. 158, tradução minha), e essa punição vem sempre na forma da morte.

Essa lógica excludente e punitiva aparece também em outras formas de narrativa ficcional, incluindo o cinema. Em diversos gêneros cinematográficos, a violência contra

---

<sup>12</sup> [...] always, by some means or other, they cross over a rigorous, invisible line that makes them unbearable; so they will have to be punished.

mulheres é mobilizada como elemento recorrente de construção dramática. No cinema de terror, por exemplo, personagens femininas frequentemente aparecem como vítimas de violência, sobretudo no subgênero *slasher*. Filmes como *Halloween*, dirigido por John Carpenter, e *Friday the 13<sup>th</sup>*, dirigido por Sean S. Cunningham, apresentam estruturas narrativas nas quais uma série de personagens — frequentemente jovens mulheres — é assassinada ao longo da trama por um agressor masculino.

Outro padrão recorrente nas narrativas cinematográficas é o uso da morte de personagens femininas como recurso dramático para motivar a trajetória de protagonistas masculinos. Em muitas histórias, a violência sofrida por uma mulher funciona principalmente como catalisador para o desenvolvimento emocional ou para a jornada de vingança de um personagem homem. Um exemplo frequentemente citado é a morte de Rachel Dawes in *The Dark Knight*, segundo filme na trilogia dirigida por Christopher Nolan, e Tracy Mills, em *Se7en*, de David Fincher. Esse tipo de construção narrativa foi amplamente discutido na cultura crítica sob o conceito de *Women in Refrigerators*, termo popularizado por Gail Simone (1999) para descrever histórias em que personagens femininas são mortas, violentadas ou removidas da narrativa principalmente para gerar impacto emocional ou motivação dramática para protagonistas masculinos.

A ficção escrita, produzida ou compilada por homens, em muitos dos exemplos citados, tende a apresentar a morte da mulher como necessária, quase natural, à narrativa. Em contrapartida, autoras femininas têm se apropriado do espaço literário para denunciar o feminicídio e a violência contra a mulher. Nesses textos, a morte da mulher não é apenas um fim narrativo, mas um argumento para a crítica social e reflexão feminista. Como aponta Helene Meyers:

[...] tramas feministas contemporâneas de autoria feminina – tramas em que mulheres são mortas ou temem por suas vidas – representam possibilidades para compreender e intervir nos debates feministas acalorados e, às vezes, acirrados sobre vitimologia, essencialismo, agência feminina e o corpo feminino.<sup>13</sup> (Meyer, 2001, p. 11-12, tradução minha)

Meyers também observa que, especialmente nas narrativas góticas escritas por

---

<sup>13</sup> [...] contemporary female-authored feminidal plots - plots in which women are killed or fear for their lives - constitute possibilities for understanding and intervening in the vexed and sometimes acrimonious feminist debates about victimology, essentialism, female agency, and the female body that have proliferated in recent years.

mulheres, a violência não é mais apenas uma ameaça externa, mas algo intrínseco às estruturas que deveriam garantir a sua proteção. “[...] em vez de um abrigo para as mulheres, a heterossexualidade e a família nuclear tornam-se explícita e implacavelmente o local e a origem da vitimização feminina”<sup>14</sup> (Meyers, 2001, p. 40, tradução minha).

O descolamento de foco da exceção trágica à norma estrutural permite que a literatura funcione como espaço de denúncia e reestruturação de narrativas femininas. Em romances como *A casa dos espíritos* (1982), de Isabel Allende, essa abordagem é aparente: a violência contra a mulher é representada tanto como herança familiar quanto manifestação de regimes autoritários, ligando de forma clara opressão política e patriarcal. A mulher deixa de ser vista como culpada ou mártir e passa a ser reconhecida como vítima de uma estrutura violenta que opera em espaços tanto privados quanto públicos. Abordagens semelhantes também podem ser observadas no cinema. No filme *Thelma & Louise*, dirigido por Ridley Scott e escrito por Callie Khouri, a tentativa de estupro não funciona como um motivador para a vingança ou desenvolvimento de um personagem masculino, mas como ponto de ruptura que evidencia a presença constante da violência de gênero no cotidiano das protagonistas. A narrativa permanece centrada na experiência das duas mulheres e nas formas de opressão que enfrentam ao longo de sua jornada, deslocando o foco da violência individual para uma crítica mais ampla às estruturas sociais que a tornam possível.

#### **1.4 Leituras feministas da literatura e do cinema**

A crítica feminista tem suas primeiras ideias sistematizadas ainda no século XVIII, com a obra *A Vindication for the Rights of Women*, de Mary Wollstonecraft. No entanto, iria apenas se consolidar como campo teórico dentro dos Estudos Literários por volta de meados do século XX. Esse ponto de consolidação pode ser atribuído a Simone de Beauvoir, cuja obra *O segundo sexo* (1949) se firmou como alicerce para a Segunda Onda Feminista e introduziu uma reflexão sobre a constituição simbólica da mulher nas sociedades patriarcais.

Em seu livro seminal, Beauvoir observa que a sociedade patriarcal se molda de acordo com uma perspectiva masculina, e, por isso, a mulher é sempre vista como seu “Outro”, e a opressão pela qual ela passa se pauta nessa ótica social cujo padrão é sempre masculino. Como comenta Tori Moi (1985):

---

<sup>14</sup> [...] rather than a shelter for women, heterosexuality and the nuclear family become explicitly and unrelenting the site and origin of female victimization.

A principal tese de Beauvoir nesta obra histórica é simples: ao longo da história, as mulheres foram reduzidas a objetos para os homens: a “mulher” foi construída como o Outro do homem, a quem foi negado o direito à sua própria subjetividade e à responsabilidade pelas suas próprias ações. Ou, em termos mais existencialistas: a ideologia patriarcal apresenta a mulher como imanência, o homem como transcendência<sup>15</sup>. (Moi, 1985, p. 90, tradução minha)

Para Beauvoir, o masculino se estabelece como Sujeito universal, ao passo que a mulher é relegada à posição de “Outro”, isto é, uma variação definida negativamente e sempre em relação ao homem.

Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (Beauvoir, 1949, p. 10)

Essa noção revela que as hierarquias de gênero são produtos históricos, sustentados tanto por práticas sociais quanto por representações culturais. Beauvoir também argumenta que as mulheres são tradicionalmente confinadas à esfera da repetição, da passividade e do doméstico, naquilo que a autora chama de “imanência”, enquanto aos homens é reservado o espaço da ação e da autorrealização, da “transcendência”. Além disso, a autora também identifica os “mitos da feminilidade”: figuras idealizadas como santas, mães ou sedutoras, que substituem a complexidade das experiências femininas por construções simbólicas a serviço do imaginário masculino.

Cada vez que a transcendência cai na imanência, há degradação da existência “em si”, da liberdade em facticidade; essa queda é uma falha moral, se consentida pelo sujeito. Se lhe é infligida, assume o aspecto de frustração e opressão. Em ambos os casos, é um mal absoluto. Todo indivíduo que se preocupa em justificar sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto, votá-la à imanência, porquanto sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. (Beauvoir, 1949, p. 23)

---

<sup>15</sup> “Beauvoir’s main thesis in this epochal work is simple: throughout history, women have been reduced to objects for men: ‘woman’ has been constructed as man’s Other, denied the right to her own subjectivity and to responsibility for her own actions. Or, in more existentialist terms: patriarchal ideology presents woman as immanence, man as transcendence.”

As reflexões inaugurais de Beauvoir foram posteriormente desenvolvidas por críticas como Kate Millett, que, em *Sexual Politics* (2000), concebeu o patriarcado como um sistema político estruturado, e não como um conjunto disperso de práticas privadas. Millett demonstra que a literatura naturaliza relações de poder ao organizar personagens, enredos e pontos de vista de modo a justificar e estabilizar o predomínio masculino:

A literatura misógina, principal veículo da hostilidade masculina, é um gênero tanto persuasivo quanto cômico. De todas as formas artísticas no patriarcado, é a mais abertamente propagandística. Seu objetivo é reforçar o status de ambas as facções sexuais. A literatura ocidental antiga, medieval e renascentista sempre apresentou um forte componente de misoginia<sup>16</sup>. (Millett, 2000, p. 45, tradução minha)

A obra literária torna-se, assim, um espaço de legitimação ideológica, no qual a violência masculina pode ser minimizada, compreendida ou até romantizada, dependendo das estratégias narrativas em jogo.

Elaine Showalter contribui significativamente para a consolidação da crítica feminista ao propor uma abordagem centrada na literatura escrita por mulheres. Em *Towards a Feminist Poetics* (1979), Showalter formula a ginocrítica, cuja premissa é reconhecer que escritas constroem tradições estéticas próprias, frequentemente invisibilizadas por modelos críticos que tomam o masculino como norma.

A ginocrítica relaciona-se com a pesquisa feminista em história, antropologia, psicologia e sociologia, áreas que desenvolveram hipóteses sobre uma subcultura feminina, incluindo não apenas o status atribuído e as construções internalizadas da feminilidade, mas também as ocupações, interações e consciência das mulheres<sup>17</sup>. (Showalter, 1979, n.p., tradução minha).

Showalter também propôs, em *A Literature of Their Own* (1986), os três estágios da escrita feminina: Feminina (adequação à literatura escrita por homens), Feminista (politização da literatura escrita por mulheres), e da Mulher (busca da identidade da literatura escrita por mulheres e busca por autonomia). Tal categorização permite compreender a produção literária

---

<sup>16</sup> Misogynist literature, the primary vehicle of masculine hostility, is both an hortatory and comic genre. Of all artistic forms in patriarchy it is the most frankly propagandistic. Its aim is to reinforce both sexual factions in their status. Ancient, Medieval, and Renaissance literature in the West has each had a large element of misogyny.

<sup>17</sup> Gynocritics is related to feminist research in history, anthropology, psychology, and sociology, all of which have developed hypotheses of a female subculture including not only the ascribed status, and the internalized constructs of femininity, but also the occupations, interactions, and consciousness of women

como um campo em que escritoras elaboram respostas à opressão, à violência e ao silenciamento.

Uma terminologia apropriada para escritoras é denominar essas fases de Feminina, Feminista e Feminino. Obviamente, não se trata de categorias rígidas, distintamente separáveis no tempo, às quais escritoras individuais possam ser atribuídas com absoluta certeza. As fases se sobrepõem; há elementos feministas na escrita Feminina e vice-versa. Pode-se também encontrar as três fases na carreira de uma única romancista. No entanto, parece útil apontar períodos de crise em que ocorreu uma mudança nos valores literários. [...] Identifico a fase Feminina como o período que vai do surgimento do pseudônimo masculino na década de 1840 até a morte de George Eliot em 1880; a fase Feminista, de 1880 a 1920, ou a conquista do direito ao voto; e a fase Feminino, de 1920 até o presente, mas entrando em um novo estágio de autoconsciência por volta de 1960<sup>18</sup>. (Showalter, 1986, p. 13, tradução minha)

No contexto da crítica pós-estruturalista, autoras como Hélène Cixous e Luce Irigaray deslocaram a discussão para o domínio da linguagem. Em seu ensaio *O riso da medusa* (2022), publicado originalmente em 1985, Cixous defende a “escrita feminina” (*écriture féminine*), uma escrita que emerge do corpo, da materialidade do desejo e de formas não lineares de expressão, rompendo com estruturas lógicas e discursivas que sustentam a ordem patriarcal. Irigaray, por sua vez, em *Ce sexe qui n’en past un* (1985), publicado originalmente em 1977, argumenta que a mulher tem sido construída como espelho do homem, reduzida a um reflexo da identidade masculina. Seu questionamento da representação literária revela como personagens femininas são configuradas de modo a afirmar, mais do que a subverter, o poder do sujeito masculino.

A publicação de *Gender Trouble* (1990), de Judith Butler, introduziu uma mudança significativa nos Estudos de Gênero ao conceber o gênero como performativo, isto é, como um conjunto de atos reiterados que produzem a ilusão de identidade estável. Essa perspectiva enfatiza que normas de gênero são construções culturais reguladas por instituições e discursos, entre os quais a literatura ocupa papel central. Assim, personagens femininas não apenas “representam” a mulher, mas participam da sua fabricação simbólica, evidenciando como

---

<sup>18</sup> An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist, and Female. These are obviously not rigid categories, distinctly separable in time, to which individual writers can be assigned with perfect assurance. The phases overlap; there are feminist elements in Feminine writing, and vice versa. One might also find all three phases in the career of a single novelist. Nonetheless, it seems useful to point to periods of crisis when a shift of literary values occurred. [...] I identify the Feminine phase as the period from the appearance of the male pseudonym in the 1840s to the death of George Eliot in 1880; the Feminist phase as 1880 to 1920, or the winning of the vote; and the Female phase as 1920 to the present, but entering a new stage of self-awareness about 1960.

expectativas sociais moldam comportamentos, imagens e destinos narrativos.

A partir dos anos 2000, Rita Felski ampliou o alcance da crítica feminista ao afirmar, em *Literature After Feminism* (2003), que a literatura funciona como tecnologia cultural que molda subjetividades. Para Felski, textos literários não são artefatos neutros: eles produzem sentidos de gênero, desejo e identidade que influenciam leitores e legitimam práticas sociais. Isso significa que os Estudos Literários Feministas devem analisar como narrativas constroem valores e padrões de comportamento, e de que forma essas construções dialogam com estruturas de poder mais amplas.

Paralelamente, o estudo do gótico feminino consolidou-se como campo fértil para examinar a opressão de mulheres no espaço doméstico. Críticas como Ellen Moers, Sandra Gilbert e, particularmente, Helene Meyers exploram como escritoras utilizam elementos do gótico, como casas assombradas, segredos conjugais, vigilância doméstica, para dramatizar relações patriarcais. Em *Femicidal Fears* (2001), Meyers argumenta que o gótico feminino expõe a violência estrutural que permeia o casamento, a domesticidade e as dinâmicas de poder entre homens e mulheres. Para ela, a vitimização feminina nesses textos não é acidental: é parte constitutiva da organização social que coloca mulheres em posições vulneráveis.

Em diálogo com tais perspectivas, Eurídice Figueiredo (2019) destaca que a violência contra mulheres produz traumas individuais e coletivos, frequentemente registrados na literatura. A autora salienta que a violência pode ser explicitamente física ou operar de modo mais sutil, por meio de silenciamentos, apagamentos e narrativas que minimizam a experiência feminina. Esses mecanismos simbólicos, muitas vezes incorporados às estruturas narrativas, participam da perpetuação de práticas violentas ao torná-las inteligíveis, justificáveis ou invisíveis.

Por fim, Toril Moi, em *Sexual/Textual Politics* (1985), reforça que a crítica feminista deve ser entendida como prática política, pois examina as relações de poder inscritas em textos literários. Ao revisitar Beauvoir e autoras subsequentes, Moi argumenta que a literatura é campo de disputa ideológica em que se negociam significados sobre gênero, autoridade e subjetividade. Assim, a crítica feminista não se limita à análise de personagens, mas investiga como narrativas estruturam o próprio conceito de mulher e sua posição no mundo.

Assim como a literatura, o cinema é um espelho das estruturas morais e culturais de uma sociedade, e muitas vezes se torna o espaço para reprodução das representações dos papéis de gênero presentes nessa sociedade. Nas telas, a mulher é com frequência retratada

por homens e para homens.

Em seu ensaio “Visual Pleasures and Narrative Cinema” (1975), Laura Mulvey propôs o conceito de *male gaze*, o “olhar masculino” no cinema. Esse conceito é fundamental para compreender como esse olhar masculino pauta a experiência cinematográfica, e condiciona a presença das personagens femininas dentro de uma narrativa fílmica. Mulvey (p. 815) argumenta que o prazer visual no cinema tradicional está ligado à uma forma de fetichização da figura feminina, que não é representada como sujeito, mas como objeto de prazer visual.

Segundo Mulvey, “o cinema oferece uma série de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. Existem circunstâncias em que o próprio ato de olhar é uma fonte de prazer”<sup>19</sup> (p. 806, tradução minha). Esse prazer é estruturado por papéis rígidos, em que o homem ocupa o papel ativo daquele que olha, enquanto a mulher é colocada como o objeto passivo a ser olhado. Esses papéis se materializam na forma como a mulher é representada como elemento que deve “ser observado” (*to-be-looked-at-ness*), ou seja, aquilo que está representado apenas para ser visto, apreciado e desejado visualmente, mas raramente age ou determina o rumo da narrativa (p. 809). Um exemplo palpável desse “ser observado” está em *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, no qual o protagonista fotógrafo, interpretado por James Stewart, observa tanto sua namorada quanto a vizinha dançarina, como se elas estivessem ali para serem observadas por ele.

No cinema clássico dos anos 1940-1950, sobretudo no cinema *noir* hollywoodiano, essa lógica é mais evidente. A figura feminina raramente é essencial para o desenvolvimento da trama, como se fizesse parte de uma composição visual da cena. “A presença da mulher é um elemento indispensável no espetáculo dos filmes narrativos convencionais, mas sua presença visual tende a trabalhar contra o desenvolvimento de uma narrativa”<sup>20</sup> (Mulvey, 1975, p. 809, tradução minha). Em outras palavras, a mulher é frequentemente inserida não como um agente ativo da história, mas como uma interrupção estética que reafirma o desejo masculino.

A escopofilia (o prazer em olhar o outro como objeto erótico) combina-se à identificação do espectador masculino como o protagonista homem, levado a uma dupla operação de dominação: a mulher é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e instrumento de identificação masculina.

---

<sup>19</sup> The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia. There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure [...]

<sup>20</sup> The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line.

O instinto escopofílico (prazer em olhar o outro como objeto erótico) e, em contrapartida, ego libido (formando processos de identificação) atuam como formação e mecanismos sobre os quais o cinema opera. A imagem da mulher como material bruto (passivo) para o olhar do homem (ativo) leva a discussão a uma camada mais profunda exigida pela ideologia da ordem patriarcal, tal como desenvolvida na forma cinematográfica preferida - o filme narrativo ilusório.<sup>21</sup> (Mulvey, 1975, p. 815, tradução minha)

Nessa lógica, a mulher é reduzida à sua aparência. Se ela não pode ser vista e apreciada visualmente, ela simplesmente deixa de ser representada. Seu valor dentro da narrativa é diretamente proporcional à sua capacidade de provocar desejo e prazer visual no espectador masculino. Assim, o olhar masculino impõe limites severos à independência feminina no cinema.

No entanto, conforme argumenta Judith Mayne em *Feminist Film Theory and Criticism* (1985), uma abordagem crítica mais rica pode ir além da mera denúncia. Ela propõe que a crítica feminista no cinema também examine as contradições internas do cinema clássico, ou seja, os momentos em que os próprios filmes traem ou questionam a lógica patriarcal que os sustenta. Isso significa investigar “o que é reprimido ou não resolvido, e potencialmente ameaçador ao status quo patriarcal”<sup>22</sup> (Mayne, 1985, p. 86, tradução minha). Em outras palavras, mesmo dentro de estruturas narrativas e visuais profundamente marcadas pela dominação masculina, há brechas e ambiguidades que podem ser interpretadas como resistências ou fissuras no sistema simbólico dominante.

Conjuntamente, essas contribuições teóricas delineiam um quadro abrangente sobre a relação entre literatura, cinema e gênero, permitindo compreender como textos ficcionais participam da produção, manutenção e contestação de estruturas patriarcais. São esses conceitos — a mulher como Outro, a construção de mitos femininos, o patriarcado como sistema político, a tradição da autoria feminina, a escrita feminina, a performatividade do gênero, a crítica da representação, o gótico como denúncia e as formas simbólicas de violência — que fornecem as bases para a leitura crítica das narrativas literárias desenvolvida posteriormente na dissertação.

---

<sup>21</sup> The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object), and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes) act as formation, mechanisms, which this cinema has played on). the image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favourite cinematic form - illusionistic narrative film.

<sup>22</sup> [...] what is repressed or unresolved, and potentially threatening to the patriarchal status quo.

## 2. TRÊS AUTORES, TRÊS REBECCAS

As três versões de *Rebecca* analisadas neste trabalho – o romance em sua primeira publicação, em 1938, a adaptação cinematográfica dirigida por Alfred Hitchcock, em 1940, e a adaptação para *streaming* dirigida por Ben Wheatley, em 2020 – situam-se em momentos históricos distintos e foram criadas em circunstâncias diversas, que certamente influenciaram a maneira como os temas relacionados ao feminicídio são tratados em cada obra, assim como a sua recepção pelo público.

Para abordarmos os contextos em que a personagem Rebecca foi criada e adaptada, é preciso retomar reflexões dos Estudos da Adaptação, segundo as quais as adaptações são reconhecidas como obras autônomas em relação à obra fonte. Hutcheon (2013) defende que a adaptação consiste em uma nova obra, e não uma simples cópia, uma vez que adaptar implica uma inevitável mudança de mídia, foco ou contexto. Stam (2008) critica a ênfase em “fidelidade”, e aponta que o cinema é muitas vezes visto de forma desfavorável em relação à literatura. Pensando nisso, é importante analisarmos as adaptações como criações independentes, que mantêm um diálogo com o texto fonte, mas não se submetem a ele.

Ao considerar essas contribuições teóricas, torna-se evidente que nenhuma obra literária ou cinematográfica pode ser analisada de forma dissociada das condições históricas, sociais e culturais de sua produção. As representações de gênero, violência e poder não surgem no vazio, mas são moldadas por discursos hegemônicos, convenções estéticas e limitações ideológicas específicas de cada contexto. Como observa Itamar Even-Zohar (1990), “A literatura é, portanto, concebida não como uma atividade isolada na sociedade, regulada por leis exclusivamente (e inerentemente) diferentes de todas as demais atividades humanas, mas como um fator integral – muitas vezes central e muito poderoso – destas”<sup>23</sup> (p. 10, tradução minha). Assim, compreender *Rebecca* apenas como uma narrativa atemporal de suspense psicológico implicaria ignorar os sistemas de valores que informam tanto sua escrita quanto suas adaptações filmicas.

Nesse sentido, a contextualização da produção do romance de Daphne du Maurier e de suas adaptações cinematográficas não se configura como um exercício meramente informativo, mas como uma etapa analítica fundamental. Ao situar a obra literária no período

---

<sup>23</sup> Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – factor among the latter.

entreguerras e as adaptações nos contextos do cinema clássico hollywoodiano e do audiovisual contemporâneo, torna-se possível observar como diferentes regimes de representação lidam com a figura feminina, a sexualidade, o casamento e a violência. Mais do que identificar continuidades ou rupturas, interessa compreender de que modo cada contexto histórico redefine os limites do que pode ser dito, mostrado ou silenciado sobre a violência contra a mulher.

Dessa forma, este capítulo tem como objetivo contextualizar a produção de cada uma das obras analisadas, evidenciando como fatores históricos, industriais e ideológicos influenciam suas escolhas narrativas e estéticas. Ao fazê-lo, busca-se demonstrar que o feminicídio de Rebecca não é apenas um elemento da trama, mas um produto de condições culturais específicas que atravessam o romance e suas adaptações. Essa contextualização fornecerá, portanto, as bases necessárias para a análise do capítulo seguinte, no qual o feminicídio será examinado como elemento narrativo estruturante, articulando forma, discurso e poder.

## 2.1 Daphne du Maurier

Para que seja possível entender melhor o perfil de Daphne du Maurier como autora, recorre-se a estudos críticos e históricos que analisam tanto sua trajetória literária quanto os principais eixos temáticos de sua obra. Entre as fontes utilizadas destacam-se *Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination*, de Avril Horner e Sue Zlosnik (1998), e *Daphne du Maurier: Haunted Heiress*, de Nina Auerbach (2000), que oferecem leituras fundamentais sobre a relação da autora com o gótico, a identidade feminina e as tensões entre vida privada e produção literária. Soma-se a esses trabalhos a introdução de Nilsen Silva à edição brasileira de *Rebecca* (2023), que contextualiza o romance no conjunto da obra de du Maurier e no cenário literário de sua época, bem como o artigo de Rose Staveley-Wadham (2020), que discute a recepção do romance e sua rápida transposição para o cinema. Por fim, o estudo de Sioudina Mandibaye (2021) contribui para a compreensão das representações do casamento como espaço de opressão e violência psicológica nos romances da autora. A partir desse conjunto de referências, busca-se delinear uma compreensão crítica de Daphne du Maurier que permita situar Rebecca não apenas como um sucesso editorial e cinematográfico,

mas como uma obra profundamente marcada por questões de gênero, poder e violência, fundamentais para a análise desenvolvida nesta dissertação.

Daphne du Maurier foi uma escritora britânica, nascida em 1907, em Londres, e criada na região da Cornualha. Filha dos atores Gerald du Maurier e Muriel Beaumont, e neta do escritor e cartunista George du Maurier, ela foi criada no meio artístico. Publicou seu primeiro romance, *The Loving Spirit*, aos 24 anos, em 1931. Apesar de *Rebecca* ser considerado seu trabalho mais conhecido, também escreveu diversas outras obras com grande apelo popular, como *Jamaica Inn* (1936), *My Cousin Rachel* (1951), e os contos *The Birds* (1963) e *Don't Look Now* (1971) – todos adaptados para o cinema, o que contribuiu bastante para sua popularidade. Sua escrita tinha grande influência gótica. Daphne du Maurier faleceu em 1989, aos 81 anos.

Du Maurier começou a trabalhar no que se tornaria o romance *Rebecca* em 1937, cerca de um ano após assinar um contrato de três livros com Victor Gollancz. Com um adiantamento de 1.000 libras, du Maurier tinha apenas a ideia de um título (o nome Rebecca) e o tema principal que gostaria de abordar: um estudo do ciúme. Porém, o trabalho não lhe veio naturalmente. Em uma carta ao editor, du Maurier disse ter passado por um “aborto literário” e descartado cerca de 15 mil palavras de seu rascunho inicial.

Naquele ano, du Maurier havia acompanhado o marido, o comandante do Segundo Batalhão dos Guardas de Grenadier Frederick Browning (apelidado de “Tommy” pela esposa), e se mudado para Alexandria, no Egito. Seus editores esperavam um manuscrito no final de 1937, quando o casal passaria o Natal na Inglaterra, mas receberam uma carta de du Maurier, na qual ela dizia que isso não seria possível: “Lamento dizer que o progresso no novo romance está lento. É improvável que eu traga de volta um manuscrito finalizado até dezembro”<sup>24</sup> (tradução minha). Foi apenas após tomar a decisão de passar o Natal longe das filhas e dedicar-se exclusivamente à escrita que *Rebecca* começou a tomar forma, e quatro meses depois, o manuscrito foi entregue à editora.

Muitos romances góticos costumam ser mencionados como possíveis inspirações para *Rebecca*, como *O castelo de Udolfo*, de Ann Radcliffe, e *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, é uma das obras mais lembradas como possível

---

<sup>24</sup> "I'm ashamed to tell you that progress is slow on the new novel. There is little likelihood of my bringing back a finished manuscript in December."

inspiração e mais comparada à obra de Daphne du Maurier, como diz Nilsen Silva no prefácio escrito para a edição de *Rebecca* para a editora Darkside:

Tanto Jane Eyre quanto a narradora de *Rebecca* são órfãs, trabalham para pessoas abastadas, têm pouco traquejo com a alta sociedade, se diminuem ao falar de si mesmas e se apaixonam por homens taciturnos e misteriosos. E, ainda que separados por quase cem anos [...] ambos os livros exploram a desigualdade de gênero ao retratar relações de poder entre homens e mulheres em sociedades machistas. (Silva, 2023, p. 7)

Além dessas inspirações literárias, du Maurier também parece ter derivado inspirações de sua própria vida: a protagonista conhecida apenas como “segunda Sra. de Winter” é muitas vezes comparada com a própria autora. Além disso, antes de se casar com du Maurier, Frederick Browning havia sido noivo da *socialite* Jan Ricardo, “a suspeita que Tommy nunca superou assombrava Daphne”<sup>25</sup> (tradução minha).

*Rebecca* foi um sucesso imediato, vendendo cerca de quarenta mil cópias em seu primeiro mês. A recepção rápida do público foi um dos principais fatores para tal sucesso; o livro foi amplamente aclamado pela maior parte do público e boa parte da crítica especializada, que elogiaram a atmosfera de suspense, a complexidade dos personagens e a narrativa psicológica. No entanto, o *marketing* do livro como uma história de amor e a autora feminina foram um empecilho para que parte da crítica atribuísse à obra o seu devido valor literário:

Alguns resenhistas, porém, não o levaram muito a sério, em parte por ele ter sido escrito por uma mulher, em parte pela estratégia de divulgação, que propagandeou o livro como se fosse uma história romântica. Tal roupagem irritava muito a autora, que preferia definir *Rebecca* como ‘um estudo sobre o ciúme’. (Silva, 2023, p. 9)

De fato, a trajetória de *Rebecca* não foi marcada apenas por sucessos. Em 1941, o crítico brasileiro Álvaro Lins acusou du Maurier no *Jornal da Crítica* de ter plagiado a obra *A sucessora* (1934), da autora brasileira Carolina Nabuco. *A sucessora* também segue uma jovem recém-casada com um homem rico, e que é assombrada pela memória da falecida primeira esposa de seu marido. Lins disse que “as obras são tão semelhantes que não creio que possam encontrar outras duas em toda a história da literatura”. Suas acusações chegaram ao jornal *The New York Times*, que observou a “coincidência extraordinária”<sup>26</sup>. Carolina

---

<sup>25</sup> Fonte: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3672739/How-Daphne-du-Maurier-wrote-Rebecca.html>.

<sup>26</sup> GRANT, Frances R.. An extraordinary parallel between Miss Du Maurier's *Rebecca* and a Brazilian novel: a

Nabuco relatou ter traduzido seu romance para o inglês e enviado a tradução para um agente literário, que depois admitiu ter enviado o manuscrito a Londres, onde é possível que du Maurier tenha tido acesso a ele.

Apesar das acusações, pouco foi feito tanto por du Maurier, que nunca admitiu nenhum plágio, quanto por Nabuco, que nunca tomou nenhuma medida legal. As acusações de plágio voltaram a ser discutidas quando a plataforma Netflix anunciou uma nova adaptação de *Rebecca*, mas novamente caíram no esquecimento.

Dito isso, é importante salientar que esse trabalho não se propõe a analisar as aparentes similaridades entre as duas obras, ou discutir se há ou não um caso de plágio do romance brasileiro, uma vez que esse debate em específico não contribui para o recorte aqui proposto. Ao fazer essa delimitação, busca-se preservar a coerência metodológica do trabalho, concentrando a análise nos mecanismos narrativos e simbólicos que estruturam o feminicídio da personagem Rebecca, independentemente das disputas em torno da gênese da obra.<sup>27</sup>

A leitura de *Rebecca* como romance romântico tradicional desconsidera as camadas de ambiguidade e inquietação que permeiam a narrativa. Como aponta Nina Auerbach, os romances de du Maurier, especialmente *Rebecca*, raramente oferecem conforto e estabilidade; pelo contrário, subvertem as expectativas associadas à literatura romântica (dita como tradicionalmente “feminina”) ao colocar em xeque o próprio ideal romântico do lar e do amor:

Os romances centrados em mulheres de Daphne du Maurier são raramente reconfortantes, e nenhum deles deixa sua heroína descansar em um lar tradicional. A heroína de *Jamaica Inn* termina como uma andarilha; em *Frenchman's Creek*, o retorno para casa de Lady Dona é uma derrota amarga, embora inevitável; o lar em *Rebecca* é uma monstruosidade insuportável cuja única alternativa é o exílio. Se Daphne du Maurier de fato escreve romances, sua conquista é preencher de ameaças a vida que as mulheres deveriam desejar.<sup>28</sup> (Auerbach, 2000, p. 103, tradução minha)

---

literary coincidence. **New York Times**. Nova York, p. 2-2. 16 nov. 1941. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1941/11/16/archives/an-extraordinary-parallel-between-miss-du-mauriers-rebecca-and-a.html?searchResultPosition=2>. Acesso em: 23 dez. 2025.

<sup>27</sup> SANTOS, Ana Paula. “Fiel até a morte”: uma análise do passado gótico em A sucessora (1934) e Rebecca (1938). *Literartes*, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 16, p. 206–222, 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2022.202761. Disponível em: <https://revistas.usp.br/literartes/article/view/202761>. Acesso em: 11 ago. 2025. GARCIA, Rebeca dos Santos. Plágio no Direito Autoral brasileiro: apropriação e violação entre a transformação criativa e a supressão de autoria. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.2.2021.tde-22072022-082354>. Acesso em: 11 ago. 2025.

<sup>28</sup> Daphne du Maurier's woman-centered novels are scarcely soothing, and none lets its heroines rest in a traditional home. *Jamaica Inn* ends with its heroine a vagabond; in *Frenchman's Creek*, Lady Dona's return home is a bitter if inevitable defeat; home in *Rebecca* is an *unheimlichmonstrosity* whose only alternative is exile. If Daphne du Maurier writes romance at all, their achievement is to infuse with menace the lives women are supposed to want.

Um dos temas mais recorrentes na obra de du Maurier é o casamento. Não como espaço de uma realização amorosa, mas sim como confinamento, subordinação e despersonalização da mulher. Em seus romances, a idealização do matrimônio é desfeita, e o lar, em vez de refúgio, torna-se um espaço de domínio patriarcal e controle sobre mente e corpo femininos. Ao analisar o casamento como representado em duas das obras mais relevantes de du Maurier, *Rebecca* e *My Cousin Rachel*, Sioudina Mandibaye diz: “Não se pode negar que o casamento em *Rebecca* e *My Cousin Rachel* é cheio de suspeitas e traições, e os conflitos das protagonistas com suas identidades criaram a base da tragédia”<sup>29</sup> (Mandibaye, 2021, p. 519, tradução minha)

Outro traço marcante da literatura de du Maurier é a proximidade entre amor e ódio. Mandibaye também aponta como, em seus romances, o amor é com frequência diretamente relacionado ao desespero e à destruição:

Na maioria dos romances de Daphne, o amor é visto como um tema de exultação, mas também de desespero, com alguns toques de infelicidade. Em sua descrição dessa relação, Daphne du Maurier analisa muitos aspectos do amor e do ódio, da traição ou da rivalidade, convidando os leitores a considerar as circunstâncias complexas, as crenças, as esperanças, os medos e os desejos que evocam essas emoções humanas. Os enredos geralmente apresentam um, dois ou até mesmo três amantes sem a certeza de um relacionamento com amor verdadeiro.<sup>30</sup> (Madibaye, 2021, p. 511, tradução minha)

Esse imbricamento é particularmente claro em *Rebecca*, no qual o relacionamento entre Maxim e a segunda Sra. de Winter é cheio de segredos, culpa e dependência emocional. O que à primeira vista parece amor é, muitas vezes, uma relação desigual e submissa. O final do romance não oferece “redenção” à relação do casal, mas sim um pacto de silêncio e lealdade a um assassino.

Embora muitos dos romances de du Maurier incluam figuras masculinas dominadoras, seu foco sempre retorna às mulheres, e às suas percepções desses homens. Como resume Auerbach:

---

<sup>29</sup> It cannot be denied that marriage in *Rebecca* and *My Cousin Rachel* is suspicions and betrayals and the conflicts the protagonists have with their identity have created the basis of tragedy.

<sup>30</sup> In Daphne’s most novels, love is seen as a subject of exultation as well as for desperation with some hints of unhappiness. In her description of this relationship, Daphne du Maurier looks at many aspects of love and hate, betrayal or a rivalry inviting readers to consider the complex circumstances, beliefs, hopes, fears, and desires that evoke these human emotions. The plots usually feature one, two, or even three lovers with no certainty of a true loving relationship.

Poucos leitores se lembram dos homens de Daphne du Maurier, mas todos se lembram dos homens de suas mulheres. Enormes, arrogantes, controladores, os homens temperamentais de seus três romances mais conhecidos – *Jamaica Inn*, *Rebecca* e *Frenchman's Creek* – dominam suas presas femininas, mas não têm histórias próprias. Essas criaturas impenetráveis existem para dominar as mulheres. Eles se pavoneiam e possuem as coisas, mas, ao contrário dos heróis assombrados que acabamos de deixar, eles não vivem em seus próprios termos..<sup>31</sup> (Auerbach, 2000, p. 101-102, tradução minha)

As mulheres de du Maurier guiam as narrativas. Elas enfrentam instituições, tradições, casamentos e lares que tentam prendê-las e moldá-las. Elas são sobreviventes, embora raramente vencedoras. Na verdade, uma característica importante da obra de du Maurier é justamente o fato de suas protagonistas raramente encontrarem paz ou segurança definitivas ao fim de suas histórias. Como disse Auerbach (2000, p. 103, tradução minha), “[Acho] estranho e irônico que representações tão brutais e vazias recebam a classificação de “romance”..<sup>32</sup>

## 2.2. Alfred Hitchcock

Para falar de Alfred Hitchcock, tomamos como base um conjunto de fontes críticas e históricas que permitem compreender tanto o estilo autoral do cineasta quanto as condições industriais e ideológicas que moldaram sua obra. Entre essas fontes, destaca-se *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas* (2004), no qual o próprio diretor reflete sobre seus métodos, escolhas narrativas e concepção de suspense, oferecendo subsídios importantes para a leitura de suas estratégias formais. Complementam esse olhar autoral os estudos biográficos de Donald Spoto (1999), que situam *Rebecca* no percurso profissional de Hitchcock, e a análise de Susan Smith (2000), que discute o uso do tom, do humor e do suspense como elementos estruturantes de sua linguagem cinematográfica. No que se refere especificamente à representação da violência contra a mulher, o artigo de Jeanne Thomas Allen (1985) fornece uma perspectiva crítica fundamental ao examinar como o cinema hitchcockiano articula desejo, ameaça e punição feminina. Por fim, contextualização do Código Hays, que será abordada posteriormente a partir do verbete de Jordana Rosenfeld, permite compreender as limitações censoras que incidiram sobre a adaptação de 1940. A partir desse conjunto de

---

<sup>31</sup> Few readers remember Daphne du Maurier's men, but everyone remembers her women's men. Hulking, boasting, presiding, the moody males in her three best-known so-called romances - *Jamaica Inn*, *Rebecca* and *Frenchman's Creek* - overwhelm their female prey, but they have no stories of their own. These impenetrable creatures exist to master women. They strut about and own things, but unlike the haunted heroes we have just left, they are not alive on their own terms.

<sup>32</sup> [I find it] odd and ironic that such brutal depictions of emptiness should be given the label “romance

referências, busca-se situar *Rebecca* no cruzamento entre autoria, censura e representação de gênero, estabelecendo as bases para a análise do modo como o feminicídio é reconfigurado (ainda que não eliminado) na adaptação clássica hollywoodiana.

Alfred Hitchcock foi um diretor britânico, considerado um dos maiores diretores de suspense e *thrillers* psicológicos do cinema. Nascido em Londres, em 1899, e falecido em Los Angeles, em 1980, Hitchcock foi um diretor extremamente prolífico, ativo por mais de 50 anos; dirigiu seu primeiro curta-metragem (*Always Tell Your Wife*) em 1923 e seu último longa (*Family Plot*) em 1976. Tinha uma afinidade particular pelos trabalhos de Daphne du Maurier, e adaptou três de suas obras: *Jamaica Inn*, em 1939, *Rebecca*, em 1940, e *The Birds*, em 1963.

Reconhecido por ter um rigoroso controle técnico de seus trabalhos, Hitchcock construiu uma marca autoral específica em relação à sua forma de abordar e construir a expectativa de seu público. Susan Smith explica a persona de Hitchcock, enquanto diretor, como um “sabotador” dos sentimentos e expectativas dos seus espectadores.

[...] busca definir o cinema de Hitchcock como um cinema fundamentalmente baseado em sua abordagem ao público, na noção de sabotagem, que, por sua vez, envolve a construção do papel do cineasta sob a forma da figura de um sabotador, e que essa persona textualmente construída guarda uma relação complexa, muitas vezes contraditória, com o Hitchcock existente separadamente, fora do texto<sup>33</sup>. (Smith, 2000, p. 24, tradução minha)

Talvez uma das formas de envolvimento do público aperfeiçoadas por Hitchcock tenha sido justamente aquela à qual ele se tornou conhecido como “mestre”: o suspense. O próprio diretor definiu suspense como “[...] um método para maximizar o envolvimento do público com os personagens [...]”<sup>34</sup> (Smith, 2000, p. 43, tradução minha). Ao longo de sua carreira, Hitchcock elaborou três formas distintas de construir suspense: o suspense vicário (*vicarious suspense*), o suspense compartilhado (*shared suspense*) e o suspense direto (*direct suspense*).

No suspense vicário, é necessário que o público saiba mais que os personagens. Dessa forma, sentimos ansiedades e incertezas no lugar dos personagens, que desconhecem o perigo ao qual estão expostos:

---

<sup>33</sup> [...] it seeks to define Hitchcock’s cinema as one based fundamentally, in its approach to its audience, upon the notion of sabotage, that this in turn involves contriving the film-maker’s role in the guise of a saboteur-like figure, and that this textually constructed persona bears a complex, often contradictory relationship to the Hitchcock existing separately outside of the text.

<sup>34</sup> [...] a method for maximizing audience involvement with characters [...]

O suspense, de acordo com a definição de Hitchcock para o termo, exige que o público experimente ansiedades e incertezas em nome de um personagem - ou seja, vicariamente - após o recebimento de informações narrativas cruciais das quais esse personagem não tem conhecimento. No entanto, embora esse tipo de suspense possa gerar emoções intensas e extremas para o personagem ameaçado, o privilégio epistêmico que ele também implica impede "o compartilhamento de uma consciência" que é necessário para a obtenção de uma forma mais completa de identificação. No suspense vicário, portanto, os fios intelectuais e emocionais inerentes a todo suspense se separam, resultando em uma posição de vista ambivalente [...] <sup>35</sup> (Smith, 2000, p. 45, tradução minha)

Já no suspense compartilhado (também chamado de suspense clássico), as incertezas do público e dos personagens são as mesmas. Sabemos exatamente o mesmo que os personagens, e por isso sentimos o mesmo:

A definição de suspense de Hitchcock como baseada na superioridade epistêmica ("Sempre que possível, o público deve ser informado") não se aplica às sequências em que o espectador compartilha o suspense *com* um personagem - seja desde o início ou após um período de antecipação [...]. O suspense compartilhado pode ocorrer de forma bastante sustentada (como em *Rebecca e Suspicion*), intermitentemente (como em *Rear Window* ...) ou pode ser concentrado em um período relativamente curto (muitas vezes servindo para nos levar a um envolvimento intenso, mas apenas temporário, com um personagem, como durante o estupro e assassinato de Brenda Blaney em *Frenzy*). Ao permitir que o espectador tema junto com o personagem, e não apenas por ele, o suspense compartilhado permite uma visão muito mais próxima do estado mental e emocional do personagem [...] <sup>36</sup> (Smith, 2000, p. 47, tradução minha)

Por fim, o suspense direto é aquele no qual o espectador vivencia a incerteza não com ou em nome de um personagem, mas sim por si mesmo. Ou seja, não há informação privilegiada do público (como no suspense vicário) ou situação clara de risco (como no

---

<sup>35</sup> Suspense, according to Hitchcock's definition on the term, requires the audience to experience anxieties and uncertainties on behalf of a character - i.e. vicariously - following receipt of crucial narrative information of which that character is unaware. Yet while this type of suspense can generate intense, extreme emotions for the character threatened, the epistemic privileging that it also entails precludes "the sharing of consciousness" that is necessary for the attainment of a fuller form of identification. In vicarious cases, therefore, the intellectual and emotional strands inherent in all suspense become separate, resulting in an ambivalente viewing position [...]

<sup>36</sup> Hitchcock's definition of suspense as one based upon epistemic superiority ('Whatever possible, the public must be informed') does not cater for those sequences where the viewer shares the suspense *with* a character - either from the outset or following a period of anticipation [...]. Shared suspense can take place on a highly sustained basis (as in *Rebecca* and *Suspicion*), intermittently (as in *Rear Window* ...) or can be concentrated into a relatively short period of time (often serving to bring us into an intense but only temporary involvement with a character, as during the rape and murder of Brenda Blaney in *Frenzy*). By enabling the viewer to fear along with rather than simply for a character, shared suspense allows a much closer insight into a character's mental and emotional state [...]

suspense compartilhado), mas a própria construção da narrativa leva à ansiedade daquele que a observa.

O suspense direto, por outro lado, é quando vivenciamos ansiedade e incerteza principalmente por *nós mesmos*, e não em nome do personagem, e, como tal, constitui uma forma de suspense que não depende de identificação para seus efeitos.<sup>37</sup> (Smith, 2000, p. 47, tradução minha)

Outro aspecto relevante dos filmes de Hitchcock são seus temas. A maioria de seus filmes se enquadra nas categorias de policiais e *thrillers*. Em questões temáticas, assassinatos e crimes são recorrentes, e, dentro desses temas, os assassinatos específicos de mulheres são bastante prevalentes.

São numerosos os seus filmes em que uma personagem feminina é assassinada ou violentada de alguma forma. Além de *Rebecca* (1940), há vários exemplos relevantes: *Suspicion* (1941), *Shadow of a Doubt* (1943), *Strangers on a Train* (1951), *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958) e *Psycho* (1960) têm em sua trama alguma instância de assassinato de personagem feminina, tentativa ou ameaça de assassinato ou alguma menção a assassinatos anteriores. *Frenzy* (1972) não apenas contém múltiplas instâncias de assassinato de personagens femininas, como também contém uma cena de estupro de mais de um minuto. Há também casos de tentativa de estupro (que leva a um assassinato em legítima defesa) em *Blackmail* (1929) e estupro conjugal em *Marnie* (1964). Em *The Birds* (1963), traduzido no Brasil como *Os pássaros*, apesar de os ataques de pássaros aos moradores de Bodega Bay não se restringirem a mulheres, as cenas mais intensas de ataques são direcionadas às personagens Melanie Daniels (personagem de Tippi Hedren) e Annie Hayworth (Suzanne Pleshette).

Em seu artigo “*The Representation of Violence to Women: Hitchcock’s Frenzy*”, Jeanne Thomas Allen analisa especificamente o caso de *Frenzy*, traduzido no Brasil como *Frenesi*, e assim observa mais atentamente a forma como Hitchcock trata não apenas suas personagens femininas, como também a atitude de outras personagens em relação a elas, e a forma como a violência sofrida por elas é representada.

A misoginia é evidente no filme para além da violência física contra as mulheres: *Frenesi* é incansavelmente antifeminino em sua caracterização das

---

<sup>37</sup> “Direct suspense, by contrast, is where we experience anxiety and uncertainty primarily on our *own* rather than a character’s behalf and, as such, constitutes a form of suspense that is not dependent on identification for its effect.”

mulheres. Sua sagacidade vaudevilliana (a atitudes de Laurel e Hardy em relação às mulheres como ameaçadoras e exigentes) é particularmente insinuante devido à longa tradição de medo escolar da assertividade e da força femininas. Com a possível exceção de Babs, as mulheres em *Frenzy* são autoritárias, hostis e desconfiadas. Brenda Blaney é irritantemente autossuficiente e bem-sucedida em comparação com seu marido desajustado<sup>38</sup>. (Allen, 1985, p. 36, tradução minha)

A relação de Hitchcock com as mulheres, tanto em sua vida pessoal quanto em sua obra, tem sido alvo de críticas e acusações de misoginia. Além da constante representação de violência contra a mulher, muitas de suas personagens femininas são representadas como frias, elegantes e emocionalmente distantes (o arquétipo da *icy blonde*, a loira gélida, bastante presente em seus filmes), que se tornam alvo de desejo, manipulação e punição, refletindo uma visão ambígua e, por vezes, cruel das mulheres. A maneira como dirigia suas atrizes, em especial Tippi Hedren, protagonista de *The Birds* e *Marnie*, revela um comportamento controlador e, segundo a própria Hedren, abusivo.

Hedren acreditava que conseguiria lidar com isso pelas semanas restantes de filmagem e recebeu, de fato, apoio e incentivo calorosos de outros membros do elenco. [...] Logo, porém, as coisas tomaram um rumo diferente. "Ele começou a me dizer o que eu deveria vestir nas minhas horas vagas, o que eu deveria comer e com quais amigos eu poderia me encontrar."<sup>39</sup> (Spoto, 1988, p. 456; tradução minha)

Allen (1985, p. 31) cogita que Hitchcock projetava, possivelmente, suas próprias frustrações, fantasias e medos em suas personagens.

[...] uma vida de obsessão por mulheres inacessíveis e belas (a síndrome da loira gélida), crueldade sádica e celibato conjugal inexplicável. O relacionamento de Hitchcock com Tippi Hedren em *Marnie* e *The Birds* é a representação mais evidente dessa obsessão.<sup>40</sup> (Allen, 1985, p. 31; tradução minha)

---

<sup>38</sup> "Misogyny is evident in the film beyond its physical violence to women: *Frenzy* is unremittingly antifemale in its characterization of women. Its music hall/vaudeville wittiness (Laurel and Hardy attitudes toward women as threatening and demanding) is particularly insinuating because of the long tradition of school boy fear of female assertiveness and strength. With the possible exception of Babs, women in *Frenzy* are overbearing, hostile and suspicious. Brenda Blaney is annoyingly self-sufficient and successful in comparison with her maladjusted husband."

<sup>39</sup> Hedren felt she could have coped with this for the remaining weeks of shooting, and in fact she received warm support and encouragement from others in the cast. [...] Soon, however, matters took a different turn. "He started telling me what I should wear on my own time, what I should be eating, and what friends I should be seeing.

<sup>40</sup> [...] a life of obsession with unattainable beautiful women (the icy-blond syndrome), sadistic cruelty and inexplicable marital celibacy. Hitchcock's relationship with Tippi Hedren in *Marnie* and *The Birds* is the most overt acting out of this obsession.

Já outros críticos argumentam que, em vez de simplesmente refletirem um pensamento misógino do diretor, os filmes de Hitchcock expressam uma visão mais ampla da condição humana como um todo. Por esse ponto de vista, a violência dirigida às mulheres em sua obra não seria tanto uma expressão de ódio às mulheres, mas sim uma metáfora para o sofrimento universal causado por desejos frustrados e repressão emocional. No entanto, essa leitura mais abstrata tende a apagar questões concretas de gênero, transformando as personagens femininas em meros símbolos de um discurso maior, geralmente masculino, sobre a angústia existencial. Assim, corre-se o risco de relativizar ou invisibilizar as dinâmicas reais de opressão enfrentadas pelas mulheres, tanto nos filmes quanto na vida real:

A misoginia é substituída pela misantropia aos olhos do crítico, e a vitimização das mulheres torna-se uma metáfora para o aprisionamento desesperador da humanidade na gaiola do desejo insatisfeito. [...] No processo de comparação, as questões específicas da violência contra as mulheres e da posição de classe social das mulheres desaparecem: mais uma vez, as mulheres como uma cifra.<sup>41</sup> (Allen, 1983, p. 31, tradução minha)

A discussão sobre a representação de personagens femininas, da violência contra a mulher e seu simbolismo é bastante relevante para a análise de *Rebecca*.

Hitchcock teve acesso à versão pré-publicação de *Rebecca* ainda em 1938, enquanto dirigia a adaptação de outro romance de du Maurier, *Jamaica Inn*, e expressou interesse em adaptar o material. Os direitos para adaptação foram logo adquiridos pelo estúdio Selznick International, que contrataram Hitchcock para dirigir o filme.

Uma questão que logo se revelou um empecilho para a veiculação de qualquer adaptação de *Rebecca* em circuito comercial eram os códigos de moralidade presentes na época. Em 1934, entrou em vigor o Código de Produção de Cinema, também conhecido como Código Hays.

O Código de Hays foi conjunto de diretrizes, autoimpostas pelos estúdios de Hollywood, que regulava o conteúdo moral dos filmes produzidos de 1934 a 1968. O Código Hays proibia o uso de palavrões, obscenidades e insultos raciais, e incluía instruções detalhadas sobre como certos tópicos deveriam ser mostrados na tela, e proibia a violência gráfica, criminalidade, uso de

---

<sup>41</sup> Misogyny is replaced by misanthropy in the critic's eyes and the victimization of women becomes a metaphor for the despairing entrapment of humanity in a cage of unsatisfied desire. [...] In the process of making the comparison, the specific issues of violence to women and women's social class position drops out of consideration: once more, women as a cipher.

substâncias, promiscuidade, miscigenação e homossexualidade<sup>42</sup>. (Rosenfeld, 2025, tradução minha)

As regras do Código Hays eram rígidas e influenciadas por pensamentos conservadores e cristãos. Entre as suas várias diretrizes, havia restrições quanto às representações favoráveis a personagens que cometiam crimes em cena, e também havia a regra de que todos os criminosos deveriam sofrer punições justas a seus crimes. Tais regras entravam em conflito direto com o enredo de *Rebecca*, uma vez que o clímax da história envolve a confissão do assassinato da personagem título pelo próprio marido, que no fim é considerado um suicídio e não gera punição alguma ao assassino.

Mesmo com as contradições entre enredo e código, o produtor executivo do filme (e dono do Selznick International) David O. Selznick enviou o roteiro preliminar para aprovação do Production Code Office, órgão responsável por regular o Código Hays e a moralidade das produções cinematográficas na época, mas acabou rejeitado. Para que o filme conseguisse o selo de aprovação do Production Code Office e fosse permitido no circuito comercial americano, Hitchcock, em colaboração com os roteiristas Robert Emmet Sherwood, Joan Harrison e Philip MacDonald, sugeriu que a morte de Rebecca fosse alterada para um acidente. Selznick se opôs à modificação, mas a sugestão do roteiro assinado a quatro mãos foi considerado adequado pelos órgãos reguladores e a alteração foi adotada na adaptação.

*Rebecca* se tornou o filme mais popular do ano de 1940 no Reino Unido e também alcançou grande popularidade nos Estados Unidos. Com um orçamento de cerca de 1,39 milhão de dólares, lucrou seis milhões. Aclamado pela crítica, o filme foi indicado a onze Oscars, e venceu dois, incluindo Melhor Filme.

Ao modificar o assassinato de Rebecca para um acidente, a adaptação de Hitchcock não apenas cumpre exigências do Código Hays e foi aclamado por crítica e público, mas reafirma uma lógica patriarcal em que o agressor é perdoado e a mulher, ausente, é silenciada duas vezes: pela morte e pela narrativa.

### 2.3 Ben Wheatley

---

<sup>42</sup> Hays Code, set of guidelines, self-imposed by Hollywood studios, regulating the moral content of films produced from 1934 to 1968. The Hays Code forbade the use of profanity, obscenity, and racial slurs and included detailed instructions outlining how certain topics should be shown on screen, especially proscribing graphic violence, criminality, substance use, promiscuity, miscegenation, and homosexuality.

Em novembro de 2018, o serviço de *streaming* Netflix anunciou que produziria sua própria adaptação de Rebecca, em uma parceria com a produtora Working Title. Neste mesmo anúncio, foi divulgado que os britânicos Ben Wheatley e Jane Goldman haviam sido contratados como diretor e roteirista, respectivamente.

Antes de Rebecca, Wheatley já havia trabalhado como diretor em sete longas metragens (alguns exemplos são o policial *Down Terrace*, seu primeiro longa, de 2009; *Kill List*, um horror psicológico de 2010; *A Field in England*, um horror histórico de 2014, e *Free Fire*, uma comédia de ação de 2016. Seus filmes antes de *Rebecca* tiveram boa aceitação da crítica, mas experimentaram recepção mista por parte do público<sup>43</sup>). Já Jane Goldman trabalha como roteirista desde 2007, e é responsável pelos roteiros do terror *The Woman in Black* (2012), a fantasia *Stardust* (2007), e o terror policial *The Limehouse Golem* (2016).

A versão de 2020 buscou retomar a morte da personagem Rebecca de Winter como um feminicídio, uma vez que o Código de Hays, que influenciara as modificações no roteiro vistas na adaptação de 1940, já haviam caído em desuso. No entanto, o foco psicológico presente tanto no romance como na adaptação hitchcockiana foram deixadas de lado.

O lado romântico da narrativa também teve um destaque que não estava tão presente em adaptações anteriores. Aqui, não apenas temos mais cenas entre o casal de protagonistas, mas também temos uma espécie de epílogo após Maxim de Winter ser inocentado e Manderley destruída em um incêndio, no qual vemos o relacionamento de Maxim e de sua segunda esposa fortalecido, mesmo que ela agora saiba do assassinato de Rebecca. O ritmo geral da adaptação mais moderna é mais acelerado que a construção lenta do romance gótico e adaptações anteriores, e a menor ênfase na parte psicológica dos personagens em comparação com cenas românticas diminuíram o impacto de Rebecca como um suspense, aproximando esta versão de um *thriller* romântico.

A recepção por crítica e público desta versão foi considerada mista. Em agregadores de críticas como Rotten Tomatoes e Metacritics, Rebecca aparece com taxas de aprovação de 39% e 49%, respectivamente. A crítica especializada comparou a versão de 2020 de forma negativa com a versão de 1940, considerando-a, em geral, mais superficial. O crítico Richard Lawson, pela revista *Vanity Fair*, considerou a adaptação “sem vida” e que “mal vale a pena conferir”, criticou a escolha dos atores Lily James e Armie Hammer como protagonistas, e recomendou que quem se interessasse pela história procurasse a versão de 1940, “por mais

---

<sup>43</sup> Disponível em: [https://www.rottentomatoes.com/celebrity/ben\\_wheatley](https://www.rottentomatoes.com/celebrity/ben_wheatley). Acesso em 23 dez. 2025.

imperfeita que seja”.<sup>44</sup> Peter Bradshaw, pelo *The Guardian*, criticou principalmente a escolha de Hammer para o papel de Maxim de Winter, e lamentou que a direção não tivesse optado pelo suspense. Bradshaw diz que “dá para perceber que Wheatley [...] queria seguir abordando o horror bacanal do projeto, mas a própria história não permite”.<sup>45</sup>

Apesar de ter tido trabalhos promissores além de *Rebecca*, Ben Wheatley ainda não tem um estilo de direção consolidado ou adesão consistente a um gênero específico. Sua filmografia oscila entre o policial, o terror, a comédia de ação e o experimental, o que demonstra um interesse em explorar as convenções diversas do que reafirmar um estilo autoral coeso e reconhecível. Ainda que alguns temas recorrentes, como violência e instabilidade moral<sup>46</sup>, possam ser observados em alguns de seus trabalhos, eles ainda não se organizam em uma assinatura clara.

A noção de diretor-autor utilizada aqui remete diretamente ao conceito formulado por François Truffaut em seu ensaio *Une certaine tendance du cinéma français* (1954). Para Truffaut, o verdadeiro autor cinematográfico é aquele cuja visão de mundo se impõe ao filme de maneira consistente, independentemente das limitações industriais ou das colaborações no roteiro. O cineasta-autor se distingue não apenas por escolhas temáticas recorrentes, mas também por uma coerência estilística e ideológica perceptível ao longo de sua obra, muitas vezes associada à participação ativa na escrita dos diálogos e das histórias que dirige.

Enfim, quanto a esses personagens abjetos, que proferem essas falas abjetas, conheço um punhado de homens na França que seriam INCAPAZES de concebê-las, vários cineastas cuja visão de mundo é pelo menos tão valiosa quanto a de Aurenche e Bost, Sigurd e Jeanson. Refiro-me a Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt; estes são, no entanto, cineastas franceses e acontece curiosa coincidência- que são autores que frequentemente escrevem seus diálogos e alguns deles inventam eles mesmos as histórias que dirigem. (Truffaut, 1954, p. 26, tradução minha<sup>47</sup>)

---

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/10/netflix-rebecca-movie-review>. Acesso em 14 mar. 2025.

<sup>45</sup> Trecho original: “You can feel Wheatley [...] wanting to submit to the full bacchanalian horror of this sequence, and yet the story itself won’t let him” Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2020/oct/15/rebecca-review-ben-wheatley-armie-hammer-lily-james-kristin-scott-thomas>. Acesso em 14 mar. 2025.

<sup>46</sup> Disponível em: <https://cinapse.co/2014/10/better-living-through-bloodletting-the-films-of-ben-wheatley/>. Acesso em 23 dez. 2025.

<sup>47</sup> Enfin, ces personnages abjects, qui pronocent des phrases abjectes, je connais une poignée d’hommes en France qui seraient INCAPABLES de les concevoir, quelques cinéastes dont la vision du monde est au moins aussi valable que celle d’Aurenche et Bost, Sigurd et Jeanson. Il s’agit de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gnace, Max Ophuls, Jacques Tati, Rober Leehhardt; ce sont pourtant des cinéastes français et il se trouve- curieuse coincidence- que ce sont des auteurs qui écrivent souvent leur dialogue et quelques-uns inventent eux-mêmes les histoires qu’ils mettent en scène.

Sob essa perspectiva, o contraste com Alfred Hitchcock torna-se evidente. Hitchcock é amplamente reconhecido como um dos exemplos mais claros de diretor-autor no cinema ocidental, uma vez que sua filmografia possui temas e padrões recorrentes que funcionam como uma assinatura, centrada sobretudo no suspense psicológico, na manipulação do ponto de vista e no controle rigoroso da *mise-en-scène*. Mesmo trabalhando frequentemente com roteiristas distintos e dentro do sistema de estúdios de Hollywood, Hitchcock conseguiu impor uma assinatura autoral identificável, transformando narrativas diversas em variações de preocupações recorrentes, como culpa, voyeurismo, identidade e paranoia.

Em comparação, Ben Wheatley, ao menos até o momento, não demonstra a mesma coerência autoral exigida por Truffaut. Embora apresente interesse por abordagens pouco convencionais, sua obra ainda parece marcada mais pela experimentação genérica do que pela afirmação de uma visão de mundo estável e reconhecível. Dessa forma, enquanto Hitchcock se consolida como um paradigma do diretor-autor, Wheatley permanece como um cineasta em desenvolvimento, cujo potencial ainda não se traduziu em uma autoria plenamente definida.

### 3 O FEMINICÍDIO ADAPTADO

O enredo das três versões de *Rebecca* analisadas aqui tem como ponto central o casamento da protagonista cujo nome jamais é revelado (referida apenas como segunda Sra. de Winter) e Maxim de Winter, e a tensão e sentimento de inferioridade que a protagonista sente em relação à falecida primeira esposa de Maxim, a Rebecca do título. Nas três versões, o clímax dessa tensão acontece após a descoberta de um corpo que pode ser de Rebecca em um barco naufragado na baía de Manderley (a mansão ancestral da família de Winter). É nesse momento que Maxim revela a verdade sobre a morte da esposa, e é esse ponto que será analisado mais de perto neste capítulo.

A análise fundamenta-se em estudiosos contemporâneos da Adaptação. Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), nos dá a seguinte definição de adaptação:

Em primeiro lugar, vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (Hutcheon, 2013, p. 29)

Portanto, para Hutcheon, o próprio ato da adaptação leva a uma mudança inevitável. E, por tal mudança ser parte da natureza da noção de adaptação, é importante ter em mente, ao analisar uma adaptação, que o seu objetivo não necessariamente está em “recriar” a obra em uma nova mídia, mas sim construir uma nova obra independente, ainda que relacionada à anterior.

Robert Stam, em *Literatura através do cinema* (2008), observa a maneira como a adaptação, em especial a adaptação cinematográfica de romances, vem sendo abordada de maneira pejorativa em relação ao texto “original”, justamente pelas mudanças inerentes à adaptação. O autor problematiza a forma como a adaptação muitas vezes é relacionada à noção de “fidelidade”:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a idéia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação” proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma – o livro era melhor”. (Stam, 2008, p.20)

### 3.1 Ponto de vista: quem fala sobre Rebecca

A história do romance de 1938 é narrada em primeira pessoa por uma protagonista cujo nome nunca é revelado, e que conhecemos apenas como a segunda sra. de Winter. Na obra, a protagonista é uma jovem de 21 anos, órfã e sem recursos financeiros, que trabalha como dama de companhia da *nouveau riche* americana sra. van Hopper. Durante uma viagem a Monte Carlo com a patroa, a protagonista conhece e se envolve com o aristocrata inglês Maxim de Winter, recém-viúvo e com o dobro de sua idade. Após um curto relacionamento, os dois se casam e mudam-se para a mansão da família de Winter, Manderley.

A narração em primeira pessoa não é um recurso neutro, mas uma escolha narrativa que será usada na construção da obra. Com o foco da narrativa restrito apenas ao ponto de vista da narradora faz com que o leitor tenha acesso aos acontecimentos apenas por meio da percepção da protagonista, que é uma personagem marcada pela sua insegurança, inexperiência e sentimento de inferioridade. Esse ponto de vista limitado não apenas organiza a história, mas condiciona a forma como Rebecca será percebida através de relatos enviesados apresentados à protagonista.

Em Manderley, a segunda sra. de Winter tem dificuldade de se adaptar à sua nova posição na sociedade, e se sente perseguida pela memória e o legado da primeira sra. de Winter, a titular Rebecca, que morrerá em um acidente de veleiro no ano anterior, e que a protagonista julga ser superior em todos os sentidos. É apenas após a descoberta das ruínas do veleiro na baía próxima a Manderley, e do corpo de Rebecca de Winter em seu interior, que Maxim de Winter revela à protagonista (e ao leitor) a verdade: ele nunca amou Rebecca, que teria sido infiel e indócil, e ele a matara quando soube que ela supostamente estaria grávida de um de seus amantes.

Tal revelação não traz nenhum horror à segunda sra. de Winter, mas sim alívio, uma vez que agora ela sabe que Maxim a ama, e não Rebecca. A reação da narradora à confissão de Maxim evidencia a maneira como ela internaliza a lógica patriarcal. A ausência de empatia pela mulher assassinada não se configura como uma falha moral individual da personagem, mas como resultado de sua própria vulnerabilidade e insegurança. Se antes Rebecca era uma rival, cuja simples memória era uma ameaça ao casamento de Maxim e da protagonista (que antes era uma jovem solitária e de condições financeiras precárias), saber que Rebecca era objeto de repúdio para Maxim torna-se uma noção de segurança e alívio.

Maxim é investigado, mas acaba inocentado quando uma aparente pista promissora revela que Rebecca nunca estivera grávida, mas havia descoberto um câncer, o que convence a polícia de que se tratara de um suicídio (e deixa implícito que Rebecca manipulou o próprio marido para que ele a assassinasse). O romance termina com o sr. e a sra. de Winter voltando a Manderley e presenciando a mansão ser destruída em um grande incêndio, provavelmente pelas mãos da fiel governanta de Rebecca, sra. Danvers.

A personagem Rebecca de Winter e sua morte movem toda a narrativa. A começar, seu primeiro nome é o título do romance, enquanto o da protagonista nunca é revelado. Ao mesmo tempo, nunca conhecemos Rebecca de fato. Ela jamais aparece na narrativa, e tudo que sabemos sobre ela são relatos contados à segunda sra. de Winter, narradora do romance, que nunca a conheceu. Logo, pode-se dizer que todas as imagens que temos de Rebecca são enviesadas. Ao final do romance, a imagem que fica de Rebecca é aquela contada por seu marido e assassino: uma mulher cruel e incontrolável, que teria arquitetado a própria morte com o intuito de levar o marido à forca. No entanto, sob a luz de novas teorias de crítica literária sob uma ótica feminista, novas conclusões podem ser tiradas sobre a “mulher inesquecível” da literatura mundial.

Também é interessante apontar que tanto Rebecca quanto a segunda sra. de Winter estão, de certa forma, ausentes. O nome de Rebecca é repetido por toda a história, mas sua voz nunca aparece; a narradora é dotada de voz, mas privada de nome (e, de certa forma, de uma identidade). Estabelece-se um jogo de presença e ausência, no qual a mulher morta é simultaneamente onipresente e silenciada. A impossibilidade de acesso direto à subjetividade de Rebecca contribui para que sua morte seja constantemente reinterpretada, relativizada e, por fim, justificada. O feminicídio, nesse contexto, não se dá apenas no ato físico da morte, mas também no controle posterior da narrativa, que retira da vítima qualquer possibilidade de autodefesa simbólica.

O sentimento de inferioridade da segunda sra. de Winter em relação à figura de Rebecca é construído ao longo da história e desempenha um papel fundamental na forma como ela recebe e interpreta a notícia de sua morte. Antes da revelação de sua “verdadeira natureza”, Rebecca é apresentada como um ideal de feminilidade: bela, segura, socialmente admirada, e a senhora perfeita para Manderley. O sentimento de comparação constante entre as duas esposas de Maxim não é uma coincidência, mas a reflexão do modelo patriarcal que opõe mulheres entre si, transformando a convivência feminina em rivalidade e impedindo a construção de solidariedade.

Maxim revela para a protagonista ter cometido o assassinato de Rebecca e escondido seu corpo no veleiro da esposa, e também danificar e naufragar o barco deliberadamente, para ocultar o assassinato. Após confessar o crime para a segunda esposa, ele se justifica por meio de uma caracterização negativa de Rebecca, apresentando-a como uma mulher cruel e manipuladora:

“Você achou que eu amava Rebecca?” perguntou ele. “Acha que eu a mataria se a amasse? Eu a odiava, isso sim. Ela era uma mulher cruel, maldita, podre por dentro. Nós nunca nos amamos, nunca tivemos um momento de felicidade juntos. Rebecca era incapaz de amar, incapaz de fazer um gesto de carinho, de decência. Ela não era uma pessoa normal.” (Du Maurier, 1938, p. 321)

Além disso, Maxim conta que Rebecca lhe disse que estaria grávida de um de seus amantes, e que seu filho herdaria não apenas o nome de Winter, mas também a mansão Manderley. Esse ponto ecoa a ideia de Helene Meyers, de que “*Rebecca* liga a liberdade sexual das mulheres com o fim da ordem social, e sugere que homens matarão para manter o statu quo<sup>48</sup>” (Meyers, 2001, p. 36, tradução minha). A morte de Rebecca é algo justificável para Maxim, um aristocrata, para defender a sua linhagem e a ordem patriarcal em torno da propriedade de Manderley.

“Se eu tivesse um filho, Max, nem você nem ninguém no mundo provaria que ele não é seu. Ele cresceria aqui em Manderley, com o seu nome. Não haveria nada que você pudesse fazer. E, quando você morresse, Manderley seria dele. Você não poderia impedir. A propriedade está alienada. Você gostaria de um herdeiro, não é, Max, para sua amada Manderley?.” (Du Maurier, 1938, p. 329)

Essa motivação confere ao assassinato uma dimensão política. Rebecca não é morta apenas por seu comportamento pessoal, mas porque representa uma ameaça concreta ao domínio patriarcal ao revelar a intenção de intervir no legado aristocrático, invertendo a lógica de herança e posse pela linhagem masculina. Como observa Auba Llobart Pons em *Patriarchal Hauntings: re-reading villainy and gender in Daphne du Maurier's Rebecca* (2013), Maxim “[...] sua maior preocupação não é *exatamente* a sexualidade de Rebecca, mas o efeito que isso pode ter em sua propriedade e em sua reputação”<sup>49</sup> (p. 75, tradução minha).

Desse modo, o ponto de vista adotado pelo romance não apenas estrutura a experiência de leitura, mas participa ativamente do apagamento de Rebecca enquanto sujeito.

---

<sup>48</sup> *Rebecca* links women's sexual freedom with the demise of the social order and suggests that men will kill to keep the status quo.

<sup>49</sup> [...] his main concern is not so much Rebecca's sexuality *per se*, but the effect that it might have on his estate and on his reputation.

Ao restringir a narrativa à perspectiva de uma mulher moldada pela insegurança e pela dependência emocional, a obra expõe os mecanismos pelos quais o patriarcado produz a rivalidade feminina, naturaliza a violência conjugal e transforma o feminicídio em um evento narrativamente justificável.

### 3.2 Quem é Rebecca?

Maxim também revela que chegou a cogitar matá-la antes. Ainda na lua de mel com Rebecca, em Monte Carlo, quando ela lhe teria revelado sua verdadeira natureza “promíscua”, e Maxim pensou em empurrá-la de um precipício, e ainda fala como seria algo fácil de se fazer e escapar impune.

“Naquele dia, eu quase a matei”, contou ele. “Teria sido tão fácil. Um passo em falso, um escorregão. Você se lembra do precipício. Eu a assustei, não foi? Você achou que eu estivesse louco. Talvez eu estivesse. Talvez eu seja mesmo louco. Conviver com o diabo não estimula a sanidade”. (Du Maurier, 1938, p. 322)

O romance constrói Rebecca como vilã por meio de uma narrativa unilateral: tudo o que sabemos sobre ela é mediado por vozes enviesadas: o marido que a matou, a nova esposa que se sente inferior a ela, os parentes e empregados que a veneram ou temem. Essa construção impede qualquer julgamento moral definitivo. Para Pons, o romance “só é ‘romântico’ se o leitor se limitar ao ponto de vista do narrador”<sup>50</sup> (p. 70, tradução minha), ou seja, da segunda sra. de Winter, cuja insegurança não apenas permeia toda a narrativa, mas que jamais conheceu Rebecca, apenas ouve falar dela através de terceiros.

A narradora, que ouviu toda a confissão de Maxim, não reage com nenhum tipo de horror, mas sim com alívio e satisfação. Nesse momento, ela sente que suas inseguranças dentro do casamento foram infundadas, e que Rebecca jamais foi sua rival, como ela antes pensava, uma vez que Maxim nunca a amou. Não há nenhum tipo de receio ou medo de que a narradora possa acabar vítima do mesmo crime, uma vez que Maxim apresenta o assassinato como culpa da própria Rebecca, por suas atitudes cruéis e degeneradas. Ela não apenas aceita a realidade de Maxim como um assassino, como também aceita todas as justificativas que Maxim apresenta a ela, sem questionar qualquer viés que ele possa ter em suas justificativas ou representação negativa da personalidade de Rebecca. À segunda sra. de Winter, a única

---

<sup>50</sup> *Rebecca* is only ‘romance’ if the reader confines him - or herself - to the narrator’s viewpoint.

coisa que importa é a remoção de Rebecca como uma rival amorosa pelo afeto de Maxim:

Fiquei calada. Segurei a mão dele junto ao meu peito. Eu não me importava com a vergonha dele. Nada do que ele havia dito importava para mim. Eu me agarrei apenas a uma coisa, que repeti para mim mesma sem cessar: Maxim não amava Rebecca. Ele nunca amara, nunca, nunca. (Du Maurier, 1938, p. 323)

Aqui podemos compreender como a personagem Rebecca é construída não apenas como vítima de violência extrema, mas também como obstáculo simbólico à estabilidade conjugal da narradora. A reação da segunda sra. de Winter revela que o feminicídio é imediatamente reconfigurado como uma questão de rivalidade amorosa, na qual a morte da mulher anterior é percebida como condição necessária para a legitimação do novo casamento. A violência sofrida por Rebecca é, assim, deslocada para o segundo plano, eclipsada pela necessidade emocional da narradora de confirmar seu valor por meio do amor exclusivo de Maxim.

Essa leitura permite compreender a narradora não como antagonista a Rebecca, mas como mais uma vítima da estrutura patriarcal que organiza as relações afetivas no romance. A ausência de solidariedade feminina não decorre de crueldade individual, mas de um sistema que condiciona as mulheres a disputarem reconhecimento, proteção e identidade por meio dos homens. Nesse sentido, a rivalidade entre a narradora e Rebecca não é naturalizada pela narrativa como um traço feminino, mas emerge como resultado direto de uma ordem social que inviabiliza alianças entre mulheres e transforma o casamento em espaço de sobrevivência.

No entanto, após a revelação, o romance apresenta indícios de que, talvez, Rebecca tenha arquitetado o próprio assassinato, o que pode ser interpretado como uma confirmação de sua natureza manipuladora. Maxim, a narradora, o primo de Rebecca (e seu ex-amante) Favell e o secretário de Maxim, Crawley, começam a tentar investigar a verdade sobre a morte de Rebecca; Maxim e a narradora (e os leitores) sabem da verdade, enquanto Favell e Crawley não. Durante essa busca, os personagens chegam a um médico com quem Rebecca se consultava, Dr. Baker, que revela que ela nunca esteve grávida, mas sofria de câncer terminal.

A partir desse ponto, a narrativa promove uma inflexão decisiva na construção da personagem: Rebecca deixa de ser apenas a mulher morta e passa a ser reconfigurada como agente de sua própria destruição. A revelação da doença é mobilizada para sustentar a hipótese de suicídio, deslocando progressivamente a responsabilidade da violência do

agressor para a vítima. Tal movimento permite aos personagens (e o leitor) reinterpretar as ações da personagem como manipulação, provocação ou desvio moral, legitimando retroativamente a violência sofrida.

Os personagens logo concluem que a morte deve ter sido um suicídio, e o romance constrói a ideia de que Rebecca levou Maxim deliberadamente ao assassinato, para escapar da dor de sua doença e também levar o marido à força. Maxim é considerado inocente por todos, e escapa de qualquer repercussão ou punição legal.

A percepção do feminicídio como suicídio constitui um dos mecanismos mais evidentes de apagamento da violência de gênero no romance. Ao sugerir que Rebecca “orquestrou” a própria morte, a narrativa transfere à vítima a responsabilidade final pelo crime, absolvendo não apenas Maxim no plano jurídico, mas também no plano moral. Rebecca passa a ocupar o lugar da mulher excessiva, cruel e manipuladora, cuja eliminação surge como consequência inevitável de sua personalidade, e não como resultado de uma estrutura de dominação conjugal.

Porém, há sim uma certa forma de punição cármica ao fim do romance, quando Maxim e a narradora voltam para casa, para descobrirem Manderley em chamas. Não sabemos o que levou ao incêndio (é sugerido que a governanta e fiel criada de Rebecca, Sra. Danvers possa ser a responsável). Manderley é, ao mesmo tempo, um símbolo de poder e tradição masculina (como a casa ancestral de uma família aristocrática, passada de pai para filho por gerações), mas também o domínio de Rebecca, que decorou cada cômodo ao seu gosto, e se fez presente em todos os ambientes da casa. Ao ser consumida pelo fogo, Manderley não mais pertence a Maxim; a sua posse, que ele usa como uma das justificativas para a morte de Rebecca, não faz mais sentido. Justamente aquilo que ele queria tanto preservar não existe mais.

Ainda que a destruição de Manderley possa ser lida como punição simbólica, ela não reverte o apagamento de Rebecca enquanto sujeito. Sua voz permanece ausente, sua versão dos acontecimentos jamais é apresentada, e sua morte é plenamente absorvida por narrativas que a culpabilizam. Assim, a personagem Rebecca é construída menos como indivíduo e mais como função narrativa: ora ideal inalcançável, ora ameaça a ser eliminada, ora vilã póstuma responsável por sua própria morte. Essa instabilidade identitária evidencia como o feminicídio, no romance, é sustentado não apenas pela violência física, mas pela produção discursiva de uma mulher cuja existência se torna incompatível com a ordem patriarcal.

### 3.3 O caso Hitchcock (1940): censura e poder visual

Apenas dois anos após a publicação do livro, Alfred Hitchcock adaptou a história para o cinema. Como mencionado anteriormente, para atender à rigorosa conduta moral do Código de Hays, que proibia a exibição de assassinatos sem punição legal, e permitir que o filme fosse passado em circuito comercial, foi necessário suavizar a culpa de Maxim. No filme, a morte de Rebecca deixa de ser um assassinato e passa a ser um acidente [Figura 6], e o único crime de Maxim passa a ser a ocultação do cadáver [Figura 5]. Essa mudança tem efeitos estruturais na obra: “Hitchcock... torna o romance mais inequivocamente romântico”<sup>51</sup> (Pons, 2013, p. 70, tradução minha).

O próprio diretor sentia uma certa hesitação com relação ao filme no âmbito de sua obra como um todo. Em entrevista a François Truffaut, Hitchcock expressa seu distanciamento não apenas com o filme que dirigiu, mas também com o romance que lhe dá origem: “Não é um filme de Hitchcock. É uma espécie de conto e a própria história data do fim do século XIX. Era uma história bem velhinha. Naquela época havia muitas escritoras: não tenho nada contra, mas *Rebecca* é uma história sem nenhum humor” (Hitchcock; Truffaut, 1986, p. 125).

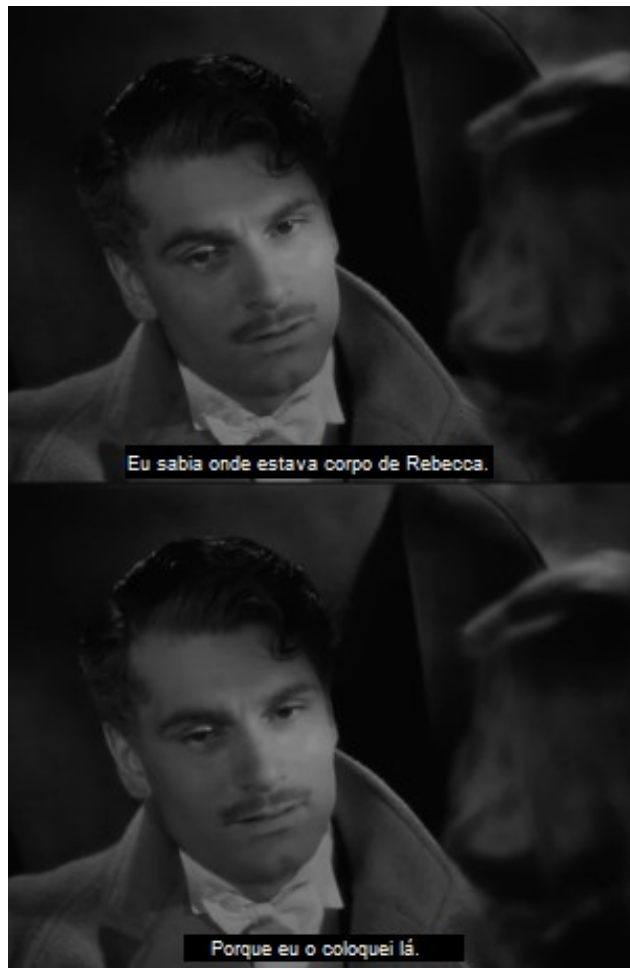
A transformação do assassinato em acidente não constitui apenas uma solução técnica para contornar a censura, mas opera como um deslocamento ideológico fundamental. Ao eliminar a intencionalidade do ato violento, a adaptação neutraliza o feminicídio enquanto crime estrutural de gênero e o reinscreve como evento fortuito, esvaziado de sua dimensão política. A violência conjugal deixa de ser resultada de uma relação de poder assimétrica e passa a ser interpretada como consequência trágica de um conflito individual, o que favorece a absolvição moral do agressor e enfraquece a posição da vítima dentro da narrativa.

Observando-se a sequência do grande *twist*, ou seja, de quando o Maxim de Olivier revela à sua atual esposa, interpretada por Fontaine, que na verdade odiava Rebecca:

---

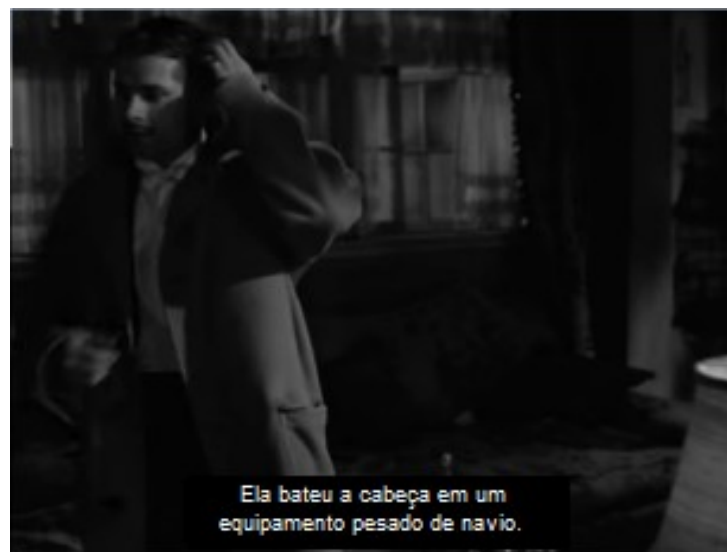
<sup>51</sup> Hitchcock... makes the novel more unambiguously romantic.

**Figura 5.** Maxim confessa ter ocultado a morte de Rebecca



**Fonte:** *Rebecca* (1940). Direção de Alfred Hitchcock, minutagem 1:29:25 - 1:29:30. Captura de tela da autora.

**Figura 6.** A morte de Rebecca é um acidente



**Fonte:** *Rebecca* (1940). Direção de Alfred Hitchcock, minutagem 1:37:16. Captura de tela da autora

Essa sequência é central para compreender como o filme reorganiza as alianças emocionais do espectador. O ódio de Maxim por Rebecca, que no romance é revelado tardiamente e com consequências éticas perturbadoras, aqui é enquadrado como um fardo psicológico que o personagem carrega em silêncio. A confissão não produz repulsa, mas aproximação: o espectador é convidado a compartilhar da tensão e do sofrimento do marido, deslocando o eixo moral da narrativa da mulher morta para o homem que sobreviveu.

Hitchcock utiliza-se do suspense para manter alguma ambiguidade. Ao adotar a técnica do “suspense compartilhado”, em que o espectador compartilha da ansiedade de um personagem (neste caso, a segunda Sra. de Winter), passamos a torcer por ela e por Maxim, mesmo que saibamos de seu ódio por Rebecca [Figura 7] e seu desejo, mesmo que não consumado, de matá-la [Figura 8]. Assim, a identificação é deslocada: não com a vítima ausente, mas com o assassino ameaçado e sua nova esposa devotada.

Esse deslocamento de identificação é particularmente significativo para uma leitura feminista da obra. Ao alinhar o espectador à segunda sra. de Winter, o filme reforça a lógica da rivalidade feminina herdada do romance, mas agora intensificada pelos recursos visuais do cinema. A empatia do público é canalizada para a mulher viva, jovem e submissa, cuja felicidade depende da absolvição de Maxim, enquanto a mulher morta permanece como obstáculo narrativo a ser superado. Dessa forma, a estrutura fílmica não apenas silencia Rebecca, como produz uma cumplicidade afetiva entre espectador, agressor e nova esposa.

Colabora com essa empatia para com a mulher viva, interpretada de maneira sensível e vulnerável por Fontaine, os cenários e os figurinos atribuídos no filme – portanto, de modo visual – à figura da falecida Rebecca. Enquanto Fontaine tem origem simples e aparência singela, longe de se comportar como uma *femme fatale* dos filmes *noir* (e distante, inclusive, da loira gélida hitchcockiana), o espectador é convidado a imaginar a primeira sra. de Winter como uma mulher esnobe e inatingível, de gostos caros. Essas sugestões estão especialmente presentes na sequência em que a sra. Danvers (interpretada por Judith Anderson) apresenta o quarto da patroa morta a uma trêmula sra. de Winter [Figura 7], que se sente perdida e cada vez mais insegura em sua situação de recém-casada.

**Figura 7.** O quarto de Rebecca é apresentado



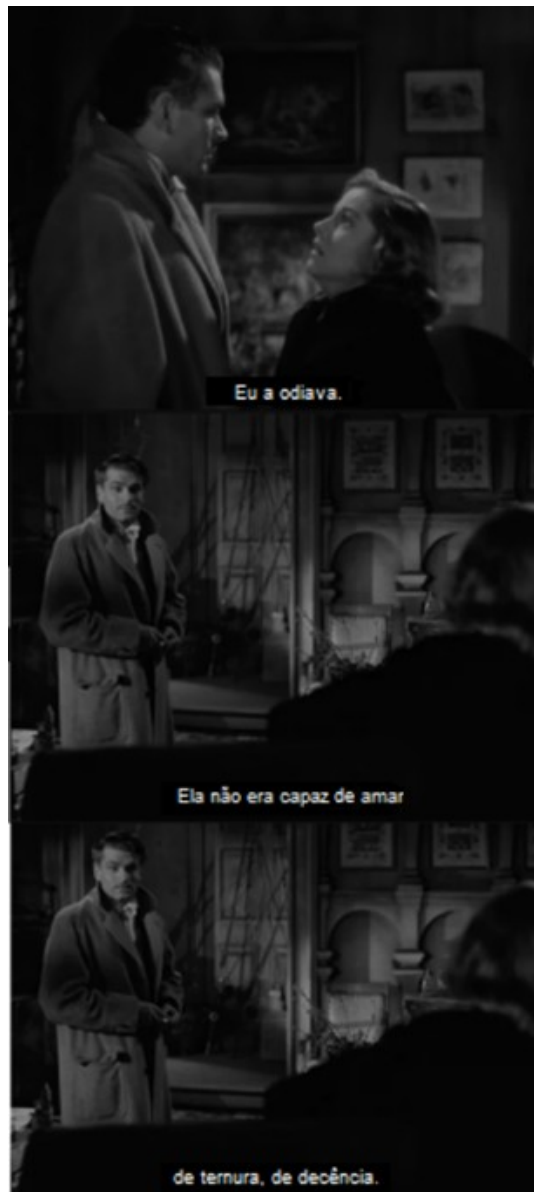
**Fonte:** *Rebecca* (1940). Direção de Alfred Hitchcock, minutagem 1:03:20. Captura de tela da autora

Como Rebecca parece ser idealizada pela governanta como a mulher mais linda e de gosto refinado que já existiu, a nova sra. de Winter sente-se mais acuada – e, com ela, o espectador empático, que vê nela (ainda que inconscientemente) uma releitura de Cinderela, ou seja, da moça bondosa e autêntica que não sabe se defender dos maus. A falecida Rebecca, por sua vez, é sugerida como uma mulher fútil e materialista.

Além disso, apesar de a adaptação ter sido feita para adequar o filme às normas vigentes da época, o filme faz questão de deixar claro que Maxim nutre o mesmo ódio apresentado no livro [Figura 7].

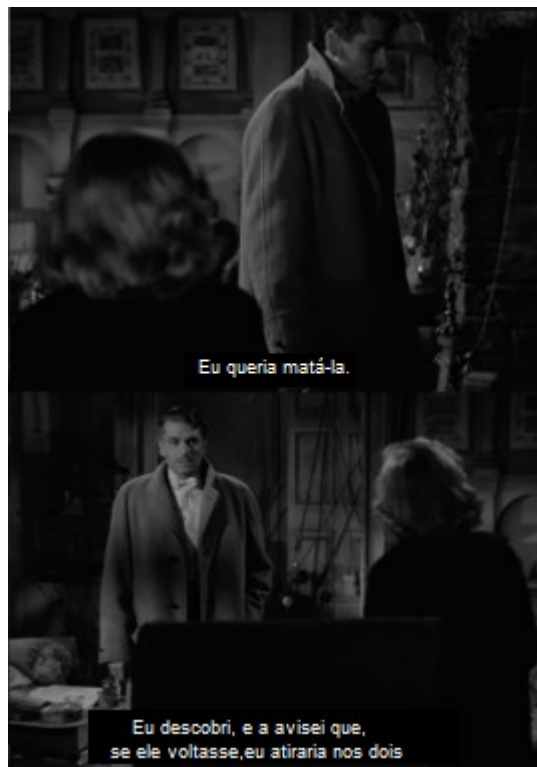
Esse detalhe é fundamental, pois evidencia que a adaptação não absolve completamente Maxim no plano emocional, apenas no plano jurídico. O ódio permanece, assim como o desejo, ainda que frustrado, de eliminar Rebecca. O que muda não é a natureza da relação conjugal, mas o enquadramento moral da violência. O filme preserva os afetos violentos masculinos, mas retira deles suas consequências legais e éticas, permitindo que o espectador reconheça o ódio sem ser obrigado a confrontar suas implicações enquanto feminicídio. Rebecca permanece culpada pelo ódio que o marido sente por ela, pois este é justificado por uma suposta incapacidade de amar da própria Rebecca.

**Figura 8.** Maxim revela seu ódio a Rebecca



**Fonte:** *Rebecca* (1940). Direção de Alfred Hitchcock, minutagem 1:31:17 - 1:32:07. Captura de tela da autora

**Figura 9.** Maxim demonstra desejo de matar Rebecca



**Fonte:** *Rebecca* (1940). Direção de Alfred Hitchcock, minutagem 1:32:35 - 1:35:06. Captura de tela da autora.

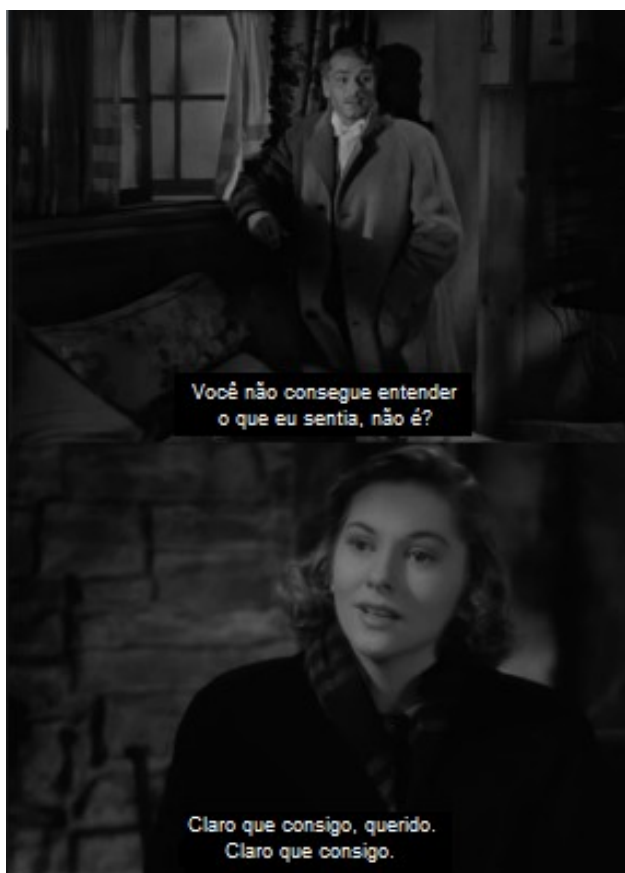
Percebe-se, nas figuras acima, a interpretação de Olivier de homem torturado, que carregara até então o segredo agora revelado à sua fiel e amorosa esposa. Esta, embora surpresa e talvez um pouco assustada, não se vira em nenhum momento contra ele.

A construção desse Maxim “torturado” reforça uma tradição narrativa que privilegia o sofrimento masculino em detrimento da violência sofrida pelas mulheres. O peso emocional do segredo é apresentado como punição suficiente, deslocando o foco da vítima para o agressor. Paralelamente, a postura da segunda sra. de Winter — fiel, compreensiva e silenciosa — reforça um modelo de feminilidade pautado pela devoção e pela aceitação, no qual a solidariedade com outra mulher é sacrificada em nome da preservação do vínculo conjugal.

A ausência visual de Rebecca nessa sequência do filme reforça sua distância: não há *flashbacks*, fotos ou lembranças encenadas. Ela não existe como corpo, apenas como sombra, memória e palavra – quase como um fardo que os dois protagonistas devem carregar. Essa ausência reforça o seu apagamento e dificulta que o espectador crie empatia por ela. Em contrapartida, a segunda Sra. de Winter está presente o tempo todo, mesmo que passiva e

infantilizada. Por isso, é mais fácil ao espectador se alinhar aos seus pensamentos e atitudes, e, assim como ela, compreender Maxim [Figura 9]. Segundo a teoria do olhar masculino de Mulvey (1975), aqui a câmera recusa a imagem da mulher ativa, e nos oferece a presença passiva e visualmente prazerosa da mulher submissa.

**Figura 10.** A segunda Sra. de Winter aceita a confissão de Maxim.



**Fonte:** *Rebecca* (1940). Direção de Alfred Hitchcock, minutagem 1:34:04 - 1:34:11. Captura de tela da autora

A exclusão imagética de Rebecca pode ser lida como uma extensão simbólica de sua morte: a personagem é ausente não apenas da diegese, mas também do campo visual e afetivo do espectador. Ao negar qualquer possibilidade de visualização de Rebecca como sujeito, mesmo retrospectivamente, o filme impede a construção de empatia e reforça sua condição de abstração narrativa. Essa estratégia dialoga diretamente com o funcionamento do olhar masculino descrito por Mulvey, no qual apenas determinados corpos femininos são considerados dignos de visibilidade e identificação.

Ainda que Maxim escape da justiça legal, o filme preserva o castigo simbólico: Manderley é destruída pelo fogo, agora causado pela Sra. Danvers, que morre junto com a

casa. Não há reconciliação explícita para o casal, e o futuro permanece incerto. A violência patriarcal não é punida, mas também não é celebrada, e a ambiguidade permanece.

Essa ambiguidade final, contudo, não reverte o apagamento do feminicídio. A destruição de Manderley funciona como punição simbólica deslocada, que atinge o espaço e personagens secundários, mas preserva o agressor e reinscreve a violência como episódio trágico superado. Assim, a adaptação de 1940 evidencia como a censura institucional, aliada aos recursos formais do cinema clássico, pode operar no sentido de suavizar, justificar e normalizar a violência contra a mulher, mesmo quando ela permanece no centro da narrativa.

### **3.4 O caso Wheatley (2020): o paradoxo da agência**

Já a versão de 2020, dirigida por Ben Wheatley e distribuída pela plataforma Netflix, surge em um contexto sociocultural completamente diferente das versões anteriores: é posterior à segunda e terceira ondas do feminismo, à criação do termo “feminicídio” e sua definição legal, e à emergência de movimentos como #MeToo<sup>52</sup>.

Esse deslocamento temporal torna a adaptação de 2020 particularmente relevante para uma análise feminista, pois ela é produzida em um momento histórico em que a violência contra a mulher já foi amplamente nomeada, teorizada e criminalizada. Diferentemente das versões anteriores, o filme não pode alegar desconhecimento conceitual sobre o feminicídio enquanto fenômeno social e jurídico. Nesse sentido, as escolhas narrativas de Wheatley não decorrem de censura institucional, mas de opções ideológicas conscientes, o que torna seus silêncios e deslocamentos ainda mais significativos.

Aqui, o relacionamento de Maxim com a narradora é muito mais trabalhado do que nas versões anteriores. Enquanto o casal tivesse um relacionamento frio desde quando passaram a viver em Manderley nas versões de 1938 e 1940, o relacionamento aqui parece bem mais próximo. Apesar de ainda haver tensão causada pelo sentimento de inferioridade da protagonista diante da memória de Rebecca, o filme faz questão de mostrar interações entre os personagens e mostrar momentos de felicidade conjugal. Além disso, a protagonista não é tão passiva, e a diferença de idade entre os personagens (um detalhe que demonstrava a diferença de poder e maturidade entre Maxim e a protagonista) é bem menor.

---

<sup>52</sup> Movimento social iniciado nas redes sociais que se popularizou em 2017, com o objetivo de expor casos de assédio e violência sexual. Tornou-se notório por denunciar casos de agressão e assédio cometidos por homens de poder, especialmente o produtor Harvey Weinstein. (Fonte: BBC Brasil. #MeToo: a hashtag que expõe a magnitude mundial do assédio sexual. Acesso em: 23 dez. 2025.)

Essa reconfiguração do casal opera uma suavização das assimetrias de poder presentes nas versões anteriores. Ao reduzir a diferença de idade e enfatizar a cumplicidade afetiva entre os personagens, o filme constrói uma relação aparentemente mais igualitária, o que dificulta a leitura crítica da violência conjugal. No entanto, essa aproximação não elimina a estrutura patriarcal da relação, apenas a torna menos visível, deslocando o foco do desequilíbrio estrutural para conflitos emocionais individualizados.

Essa versão resgata a morte de Rebecca como um feminicídio intencional. Maxim mais uma vez justifica o ato com base na personalidade cruel de Rebecca, assim como a sua suposta gravidez do filho de um amante. No entanto, Maxim não menciona ter cogitado ou ameaçado matá-la outras vezes [Figura 11].

**Figura 11.** Maxim revela seus verdadeiros sentimentos por Rebecca.



**Fonte:** *Rebecca* (2020). Direção de Ben Wheatley, minutagem 1:29:29 - 1:29:37. Captura de tela da autora

A recuperação do assassinato intencional poderia sugerir, a princípio, um avanço em relação à adaptação de 1940 do ponto de vista feminista. Contudo, a manutenção da justificativa baseada na suposta crueldade de Rebecca reinscreve a lógica da culpabilização da vítima. A violência é novamente apresentada como reação compreensível ao comportamento feminino desviante, preservando a figura de Maxim como homem levado ao limite, e não como agente de um crime de gênero.

Essa versão difere bastante das anteriores ao vermos repercussões legais contra Maxim, que é formalmente acusado do assassinato de Rebecca. Nesse momento, a narradora toma o papel ativo de coletar provas que sustentem a inocência de Maxim, que ela sabe não ser verdade. Ou seja, ela não só é compreensiva com relação aos motivos apresentados por ele como toma a frente para proteger um homem que ela sabe ser um feminicida. Assim como nas versões anteriores, ela chega ao Dr. Baker, que confirma o diagnóstico de câncer de Rebecca, e joga sobre o caso dúvida o suficiente para que Maxim seja inocentado. E, assim como nas versões anteriores, o casal volta a Manderley para ver a mansão em chamas (mais uma vez nas mãos da Sra. Danvers, que comete suicídio se jogando no mar de um precipício).

É nesse momento que o filme de 2020 explicita o que pode ser entendido como o paradoxo da agência feminina. A narradora deixa de ser passiva, mas sua ação é direcionada à proteção consciente de um feminicida. Sua agência não rompe com a estrutura patriarcal, mas a reforça, operando ativamente para garantir a impunidade masculina. O filme, assim, apresenta uma forma de protagonismo feminino que não se traduz em emancipação, mas em cumplicidade, deslocando a responsabilidade ética da violência para a mulher que escolhe silenciá-la.

No entanto, o incêndio de Manderley não é o final da versão de 2020. Em vez de termos um desfecho ambíguo quanto à punição de Maxim através da destruição do maior símbolo de seu status, o final do filme de 2020 é abertamente romântico: o casal vive em harmonia, longe da Inglaterra e de seu passado [Figura 11]

**Figura 12.** Maxim e a segunda Sra. de Winter no Cairo



**Fonte:** *Rebecca* (2020). Direção de Ben Wheatley, minutagem 1:54:03 - 1:54:50. Captura de tela da autora

Ao eliminar a ambiguidade que caracterizava as versões anteriores, o filme de 2020 redefine o sentido do incêndio de Manderley. A destruição da casa deixa de operar como punição simbólica e passa a funcionar como purificação narrativa, libertando o casal de um passado incômodo. A violência não é apenas superada, mas instrumentalizada como etapa necessária para a consolidação do amor, em um movimento que esvazia o potencial crítico do gótico.

Essa conclusão ressignifica todo o percurso: Rebecca deixa de ser vítima; Maxim, de ser algoz; o crime, de ser inaceitável. A estrutura patriarcal é reafirmada, e o incêndio de Manderley não é punição, mas libertação. Ao dar ao casal um final feliz, o filme esvazia o gótico e reafirma o melodrama.

Essa ressignificação evidencia os limites de uma abordagem que, embora situada em um contexto pós-#MeToo, opta por uma leitura conciliatória da violência de gênero. O feminicídio é absorvido pelo melodrama romântico, perdendo seu caráter disruptivo e político. Rebecca é definitivamente silenciada, não apenas como corpo ausente, mas como sujeito cuja morte deixa de exigir resposta ética.

Tanto o romance de 1938 quanto o filme de 1940 sugerem uma punição simbólica (a destruição de Manderley) como uma resposta à morte de Rebecca, sendo esta, respectivamente, um assassinato e um acidente durante um confronto físico. A versão de 2020, mesmo sendo realizada em um contexto histórico muito diferente das versões anteriores quanto à percepção do feminicídio enquanto crime de gênero, elimina qualquer forma de punição, e dá a Maxim e a narradora um final abertamente feliz. Nela, o feminicídio passa a ser um obstáculo necessário para o amor, e a impunidade de Maxim é um triunfo do casal.

Desse modo, a adaptação de 2020 revela que a mera atualização histórica não garante uma leitura crítica da violência de gênero. Ao oferecer agência à protagonista sem questionar as estruturas que moldam suas escolhas, o filme reafirma o patriarcado sob a aparência de modernização. O feminicídio, longe de ser problematizado, é narrativamente funcionalizado como sacrifício necessário para a realização amorosa, consolidando a impunidade masculina como desfecho desejável.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo principal analisar a representação do feminicídio no romance *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier, e em suas duas adaptações cinematográficas: o filme dirigido por Alfred Hitchcock (1940), e o filme dirigido por Ben Wheatley (2020). A partir da articulação entre os Estudos da Adaptação e a Teoria Feminista, com especial atenção à crítica literária e fílmica, buscou-se compreender como as diferentes versões da obra retratam o assassinato de Rebecca de Winter, considerando-se os contextos históricos, sociais e ideológicos de cada produção.

A análise revelou que o feminicídio é central à narrativa original, ainda que não nomeado como tal. Daphne du Maurier representa, por meio da personagem Rebecca, uma mulher ambígua e transgressora diante dos padrões patriarcais. Sua morte, cometida pelo marido, Maxim de Winter, ocorre como resposta direta à ameaça que ela representa à ordem tradicional e à linhagem aristocrática da família de Winter e da posse de sua propriedade, Manderley. A construção narrativa não apenas permite que o leitor veja o assassinato sob a lógica de Maxim, como também mostra a narradora (e nova esposa de Maxim) aceitando tal lógica sem questionamento, ainda que pareça ser uma mulher com noções morais; essa aceitação pode revelar a interiorização dos valores patriarcais também por parte das mulheres.

Na adaptação de 1940, dirigida por Hitchcock, o Código Hays de moralidade impôs restrições significativas, exigindo que o assassinato de Rebecca fosse resignificado como um acidente. Apesar disso, os diálogos mantêm o tom de misoginia e a construção de Rebecca, a partir do ponto de vista de Maxim, como vilã sedutora e manipuladora. A ausência de qualquer imagem física de Rebecca reforça o apagamento simbólico de sua identidade, ao passo que a passividade da protagonista é acentuada pela estética do olhar masculino. Ainda assim, há uma punição simbólica ao final da obra: a destruição de Manderley, que pode ser interpretada como uma forma de justiça poética ou consequência moral da violência cometida.

Já na versão de 2020, dirigida por Ben Wheatley, observa-se um paradoxo contemporâneo. Apesar de ser um produto de um contexto no qual o feminicídio é reconhecido juridicamente e amplamente debatido em âmbito social, a adaptação não opta por aprofundar criticamente a violência de gênero. Pelo contrário, transforma o crime de Maxim em um obstáculo dramático superado pelo casal, culminando em um

final romântico. Mesmo mantendo o assassinato como intencional, a obra reconfigura-o como um evento justificável, e encerra a narrativa com a absolvição moral e legalmente de seu agressor. A impunidade não é apenas preservada, mas celebrada.

A comparação entre as três versões evidencia uma desconexão entre o avanço das discussões feministas na sociedade e sua aplicação efetiva na linguagem cinematográfica. Embora a adaptação mais recente tenha liberdade narrativa e histórica para abordar o feminicídio como crime de gênero, opta por uma abordagem romântica e superficial, o que escancara a persistência do olhar masculino e da amenização da gravidade do crime com base em fatores misóginos e passionais. O fato de a protagonista assumir um papel mais ativo não implica necessariamente uma leitura mais crítica ou emancipatória da violência que atravessa a narrativa. Ao contrário, sua agência é colocada a serviço da absolvição do agressor.

Nesse sentido, a análise desenvolvida ao longo desta dissertação reforça que as narrativas ficcionais não apenas refletem as estruturas sociais de seu tempo, mas também participam ativamente da construção de sentidos sobre a violência de gênero. Ao representar, justificar, silenciar ou problematizar a morte de Rebecca, o romance e suas adaptações revelam como diferentes contextos históricos e autores narram e compreendem a violência contra a mulher. Retoma-se, assim, a reflexão proposta por Angela Davis na epígrafe deste trabalho, segundo a qual a recusa em aceitar determinadas estruturas sociais é também o primeiro passo para transformá-las. A ficção, nesse contexto, pode atuar não apenas como espelho da realidade social, mas também como instrumento crítico capaz de expor, questionar e, potencialmente, transformar as narrativas que sustentam essa violência.

Conclui-se, portanto, que *Rebecca*, em suas diferentes encarnações, oferece um campo privilegiado para compreender como o feminicídio pode ser narrativamente normalizado e ideologicamente absorvido, mesmo quando permanece no centro da história. A análise das escolhas formais, dos discursos autorais e dos contextos de produção revela que a adaptação não é apenas um processo estético, mas um espaço de disputa simbólica no qual se decide quem pode falar, quem pode ser visto e quais violências podem ser reconhecidas. Ler *Rebecca* à luz do feminicídio não apenas reorienta a interpretação da obra, mas também evidencia os limites e as responsabilidades da representação cultural diante da violência de gênero.

## REFERÊNCIAS

“**Não pode nos filmar**”: código Hays: censura autoimposta. Código Hays: censura autoimposta. Disponível em: <https://www1.ufrb.edu.br/bibliotecacecult/noticias/376-nao-pode-nos-filmes-codigo-hays-censura-autoimposta>. Acesso em: 19 mar. 2025.

ABREU, Ana Claudia da Silva. **Denúncias de Femicídios e Silenciamentos**. São Paulo: Blimunda, 2022. 468 p.

ALLEN, Jeanne Thomas. The Representation of Violence to Women: Hitchcock's. **Film Quarterly**, [S.L.], v. 38, n. 3, p. 30-38, 1985. University of California Press. <http://dx.doi.org/10.2307/1212541>.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan/jun, 2013.

AUERBACH, Nina. **Daphne du Maurier: Haunted Heiress**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BERTRANDIAS, Bernadette. Daphne Du Maurier's Transformation of Jane Eyre in Rebecca. **Revue LISA/LISA e-journal**, v. IV, n. 4. 2006. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lisa/1774>>. <https://doi.org/10.4000/lisa.1774>

BRANDÃO, Ruth Silviano. “Passageiras da voz alheia”. In: BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lúcia Castelo. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASIL. Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do homicídio e incluí-lo no rol dos crimes hediondos. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, 9 mar. 2015.

BUTLER, Judith. **Gender Troubles**. Nova York/Londres: Routledge, 1990.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de Males**: Revista do Departamento de Teoria Literária, n. esp., p. 81-89, 1999. Acesso em: 04 dez. 2025.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CAPUTI, Jane; RUSSELL, Diane. Femicide: sexist terrorism against women. In: RADFORD, Jill; RUSSELL, Diana (Orgs.). **Femicide: the politics of woman killing**. New York: Twayne Publishers, 1992, p. 13-21, p. 15.

CARVALHAL, Tânia Franco. Teorias em Literatura Comparada. **Rev. Bras. Lit. Comparada**, v. 2, n. 2, p. 9-18, 1994.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLÉMENT, Catherine. **Opera, or the Undoing of Women**. Minneapolis: University Of

Minnesota Press, 1988. Tradução de Betst Wing.

DENNISON, Matthew. **How Daphne du Maurier wrote Rebecca**. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3672739/How-Daphne-du-Maurier-wrote-Rebecca.html>. Acesso em: 19 mar. 2024.

DU MAURIER, Daphne. **Rebecca**. Londres: Virago Press, 2018.

DU MAURIER, Daphne. **Rebecca**. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Darkside, 2023.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Tradução de Hildegard Feist.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, v. 11, n. 1, p. 9–26, 1990.

FARAH, João Henrique Pinto. Lavoura Arcaica: uma análise jurídica. *Anais do VI CIDIL*, v. 1, p. 471-494, set. 2019.

FELKSI, Rita. **Literature after Feminism**. Londres/Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 32, p. 137-149, jul/dez, 2019. <https://doi.org/10.47250/intrell.v32i1.12872>

FRASER, Antonia. **The Wives of Henry VIII**. New York: Vintage Books, 1992.

GOLDMAN, Jane. [IMDB]. **Jane Goldman**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0963359/>. Acesso em: 08 jun 2025.

GOMES, Carlos Magno. A autópsia do feminicídio na ficção de Marina Colasanti e Patrícia Melo. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 37, p. 9-23, 4 set. 2022. <https://doi.org/10.24261/2183-816x0137>

GOMES, Carlos Magno. O feminicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Revista Estudos Feministas**. v. 22, n. 3, p. 781-794, 1 dez. 2014. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300004>

GRZYB, Magdalena; NAUDI, Marceline; MARCUELLO-SERVÓS, Chaime. Femicide definitions. **Femicide Across Europe**, [S.L.], p. 17-32, 24 out. 2018. Policy Press. <http://dx.doi.org/10.56687/9781447347163-005>.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. **Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination**. London: Palgrave Macmillan, 1998. <https://doi.org/10.1057/9780230378773>

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

IRIGARAY, Luce. **This sex which is not one**. Ithaca: Cornell University Press, 1985. Tradução de Catherine Porter.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, v. 2, n. 2, 1999. 200 p.

IVES, Eric. **The Life and Death of Anne Boleyn: The Most Happy**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

- KOUROUTSIDOU, Marina; KAKAROUNA, Stella Marina. The phenomenon of femicide and the Greek experience. *EJ-SOCIAL, European Journal of Humanities and Social Sciences*, v. 1, n. 5, p. 23-24, set. 2021. <https://doi.org/10.24018/ejsocial.2021.1.5.130>
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. Del femicidio al feminicidio. **Desde el Jardín de Freud**, [S. l.], n. 6, p. 216–225, 2006. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/8343>. Acesso em: 1 maio 2025.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Feminicidio**. Justicia y derecho. México: UNAM, 2008.
- LEFF, Leonard J.; SIMMONS, Jerold L. **The Dame in the Kimono**: Hollywood, Censorship, and the Production Code. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.
- MANDIBAYE, Sioudina. Marriage as a Private Hell in Daphne Du Maurier's Novels: rebecca and my cousin rachel. **Open Journal Of Social Sciences**, [S.L.], v. 09, n. 01, p. 510-522, 2021. Scientific Research Publishing, Inc.. <http://dx.doi.org/10.4236/jss.2021.91036>.
- MAYNE, Judith. **Feminist Film Theory and Criticism**. Signs, vol. 11, no. 1, 1985, pp. 81–100. <https://doi.org/10.1086/494201>
- MEYERS, Helene. **Femicidal Fears**: narratives of the female gothic experience. Albany: State University of New York Press, 2001.
- MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Urbana/Chicago: University Of Illinois Press, 2000.
- MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics**: feminist literary theory. 2. ed. Londres/Nova York: Routledge, 1985.
- MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. **Film**: Psychology, Society and Ideology, p. 803–817, 1975.
- PELICANO, Henrique José Rosa. **Orientalismo e feminicídio em As Mil e Uma Noites**. 2025. 109 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2025. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/310399>. Acesso em: 05 jul. 2025.
- PHIPPS, Keith. Netflix's 'Rebecca' Raises the Question: Why Go Back Again? **The Ringer**, 21 out. 2020. Disponível em: <https://www.theringer.com/2020/10/21/movies/rebecca-netflix-remake-review-hitchcock>. Acesso em: 5 jul. 2025.
- PONS, Auba Llompart. Patriarchal Hauntings: re-reading villainy and gender in Daphne du Maurier's *Rebecca*. **Atlantis**: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies. v. 35, n. 1, p. 69-83, jun. 2013.
- REBECCA. Direção de Alfred Hitchcock. Reino Unido/Estados Unidos: Selznick International Picture, 1940. (130 min.), son., P&B. Legendado.
- REBECCA. Direção de Ben Whitley. Reino Unido: Working Title Films/Big Talk Productions, 2020. (121 min.), son., color. Legendado.
- ROSENFELD, Jordana. **Hays Code**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Hays-Code>. Acesso em: 20 mar. 2025.
- SEGATO, Rita. **Que és un feminicídio**: notas para un debate emergente. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2006. Disponível em <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>. Acesso em 10/09/2020.

SENADO Federal. **Repetição de histórias de amor tóxico**: a violência contra as mulheres. Brasília: Edições Senado Federal (v. 280), 2020.

SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own. *In*: EAGLETON, Mary. **Feminist Literary Theory**: a reader. Cambridge: Blackwell, 1986, p. 11-13.

SILVA, Nilsen. Introdução. *In*: DU MAURIER, D. **Rebecca**. Trad. Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Darkside, 2023. p. 1 - 12.

SIMONE, Gail. 1999. *Women in refrigerators*. Disponível em: <http://lby3.com/wir/>. Acesso em: 29 fev. 2026

SMITH, Susan. **Hitchcock**: suspense, humour and tone. Londres: Bloomsbury, 2000. <https://doi.org/10.5040/9781838710101>

SPOTO, Donald. **The Dark Side of Genius**: The Life of Alfred Hitchcock. New York: Da Capo Press, 1999.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAVELEY-WADHAM, Rose. **From Best Seller to Best Picture**: Daphne du Maurier's 'Rebecca'. Disponível em: <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2020/10/15/daphne-du-maurier-rebecca/>. Acesso em: 12 mar. 2024

SYLVESTRE, Fernanda Aquino; COSTA, Cynthia Beatrice. ECOS DE “O BARBA AZUL” NA CONTEMPORANEIDADE: adaptações literárias e cinematográficas. **Organon**, [S.L.], v. 35, n. 69, p. 1-18, 3 mar. 2021. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.106232>.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: Entrevistas, Edição Definitiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du Cinéma**, n. 31, p. 15-29, jan. 1954., 2004.

WARNICKE, Retha M. **The Rise and Fall of Anne Boleyn**: Family Politics at the Court of Henry VIII. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989.

WHEATLEY, Ben. [IMDB]. **Ben Wheatley**. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm1296554/>. Acesso em: 08 jun 2025.