



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE

LUCA ROMANO MOURA

**MASCULINIDADE, CINEMA E CURRÍCULO: INVESTIGANDO
FILMES BRASILEIROS NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA**

RIO DE JANEIRO, 2022

LUCA ROMANO MOURA

**MASCULINIDADE, CINEMA E CURRÍCULO: INVESTIGANDO
FILMES BRASILEIROS NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Thiago Ranniery Moreira de Oliveira

RIO DE JANEIRO, 2022

CIP - Catalogação na Publicação

M929m Moura, Luca Romaano
 Masculinidade, cinema e currículo: investigando
 filmes brasileiros nos livros didáticos de História
 / Luca Romaano Moura. -- Rio de Janeiro, 2022.
 124 f.

 Orientador: Thiago Ranniery.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Programa de
 Pós-Graduação em Educação, 2022.

 1. Masculinidade. 2. Currículo. 3. Cinema. 4.
 Livro didático de História. I. Ranniery, Thiago,
 orient. II. Título.

LUCA ROMANO MOURA

**MASCULINIDADE, CINEMA E CURRÍCULO: INVESTIGANDO
FILMES BRASILEIROS NOS LIVROS DIDÁTICOS DE HISTÓRIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação

Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2022.

Banca examinadora:

Prof Dr Thiago Ranniery Moreira de Oliveira– (Orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof Dr André Bocchetti
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Jonas Alves da Silva Junior
Universidade Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

A Dissertação " **Masculinidade, cinema e currículo: investigando filmes brasileiros nos livros didáticos de história**"

Mestrando(a): **Luca Romano Moura**

Orientado(a) pelo(a): **Prof(a). Dr(a). Thiago Ranniery Moreira de Oliveira**

E aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa, como requisito parcial à obtenção do título de

MESTRE EM EDUCAÇÃO

Rio de Janeiro, 25 de novembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof(a). Dr(a). Thiago Ranniery Moreira de Oliveira - Presidente

Prof(a). Dr(a). André Bocchetti

Prof(a). Dr(a). Jonas Alves da Silva Junior

AGRADECIMENTOS

O mestrado se iniciou no meio da pandemia de covid-19, então a maior parte do processo ocorreu remotamente. Foram dois anos difíceis para todos nós, conseguir desenvolver laços para além da tela durante esse período se revelou essencial. Agradeço de coração todas as amizades que fiz a partir do mestrado, em especial Nathália, Odara e Victória, sem vocês o processo teria sido mais solitário e difícil. Victória merece mais um destaque, pois além de ser a primeira pessoa que me aproximei, é também quem acompanhou mais de perto todas as etapas nesses dois anos. Essa pesquisa não seria possível sem as nossas trocas e o suporte que demos um para o outro.

Agradeço ao meu orientador Thiago Ranniery por todo o suporte com a pesquisa, por me tirar da zona de conforto e me provocar a escrever melhor. Seu olhar cuidadoso para o texto foi mais que essencial. Estendo esse agradecimento a forma que você organiza o grupo de estudos, o BAFO é um espaço acolhedor, mas também desafiador e inspirador. Apresentar o texto no grupo diversas vezes tornou a pesquisa melhor, sou grato pelas leituras de todos e por poder de alguma forma ajudar cada um com seu trabalho. No BAFO a escrita é sempre coletiva, todos do grupo de alguma forma contribuíram com suas perguntas, dúvidas, indicações e sugestões que mudaram os caminhos da pesquisa. Se esse texto existe hoje em dia é em parte por causa de Nathália, Lorraine, Jorge, Larissa, Rafael, Ricardo, Aoi, Rodrigo, Renata e todos outros que leram.

Também gostaria de agradecer aos meus pais, Valéria e Marcelo e à minha irmã, Lana que sempre me deram suporte e carinho. Os três acompanharam de perto os efeitos da pesquisa, o nervosismo, a animação e o cansaço. Agradeço também à todas as amizades que de alguma forma estiveram por perto, seja nos momentos mais felizes ou mais difíceis: Christopher, Lena, Clara, Elena, Carol, Camilla, Luciana, Taína, Tamires, Bruna, Vítor, Felipe e tantas outras pessoas queridas. Para finalizar agradeço a minha namorada, Carolina, que acompanhou com muito carinho e compreensão a escrita esse ano.

Obrigado, mais uma vez, a todos vocês e todos aqueles que de alguma forma acompanharam todo o processo de pesquisa nesses dois anos.

RESUMO

MOURA, Luca Romano. Masculinidade, Cinema e Currículo: investigando filmes brasileiros nos livros didáticos de História. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A presente dissertação de mestrado, *Masculinidade, Cinema e Currículo: investigando filmes brasileiros nos livros didáticos de História*, consiste em uma investigação da produção da masculinidade a partir de cinco filmes brasileiros presentes em dois livros didáticos de História: *Rio 40º* (1955), *O Pagador de Promessas* (1962), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), *Central do Brasil* (1998) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006). Essa pesquisa se insere nos estudos da masculinidade e mobiliza os conceitos de política da masculinidade e masculinidade hegemônica de Raywen Connell, além das contribuições, no campo da educação, de Fernando Seffner e Cristina D'Ávila Reis e outros estudos recentes. A partir da pergunta de Sandra Corazza, *o que quer um currículo?*, compreendo os filmes como currículo, portanto, como uma espécie de ser falante que deseja determinadas formas de masculinidade. O cinema é entendido como uma tecnologia de gênero a partir do trabalho de Teresa de Lauretis, colaborando, assim, para a construção da própria vida corporal e emocional do gênero. Deste modo, pergunta-se: *como os filmes brasileiros presentes nos livros didáticos de História articulam a política de masculinidade? Quais masculinidade esses filmes querem? Como são construídas as masculinidades desejadas pelos filmes?* Inspirado pelo conceito de modos de endereçamento de Elizabeth Ellsworth, busco demonstrar como a produção da masculinidade a partir dos filmes ocorre por meio da necessidade de os filmes endereçarem seu texto ao espectador. Trata-se de um processo que envolve um atravessamento dos afetos, compreendidos como constituintes da masculinidade. A partir do Programa Nacional do Livro Didático de 2018, foram selecionados dois livros didáticos de História referentes ao Ensino Médio “História Geral” de Gilberto Cotrim e “História 3” de Ronaldo Vainfas, Sheila de Castro Fria, Jorge Ferreira e Georgina dos Santos. Foram pesquisados apenas filmes nacionais de ficção que eram indicados por ambos os livros. De forma geral, foi percebida como a produção da masculinidade opera ambiguidade. Apesar de uma presença frequente de características da masculinidade hegemônica, deslocamentos estão presentes, inclusive em concomitância a reiteraões. A política da masculinidade ocorre nesses filmes num jogo em que a ambiguidade opera em conjunto com opressões, violências, intimidades, carinhos e vulnerabilidades dos modos de ser e tornar-se homem.

Palavras-chave: masculinidade, currículo, cinema, livro didático de História

ABSTRACT

MOURA, Luca Romano. *Masculinity, Cinema and Curriculum: investigating brazilian movies on history schoolbooks*. Dissertation (Master's Degree in Education) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This dissertation, *Masculinity, Cinema and Curriculum: investigating brazilian movies on history schoolbooks*, consists of the investigation of masculinity from five brazilian movies in two history schoolbooks: *Rio 40°* (1955), *O Pagador de Promessas* (1962), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), *Central do Brasil* (1998) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006). This research is part of the studies of masculinity, it uses Raywen Connell's concepts of politics of masculinity and hegemonic masculinity, in addition to contributions from Fernando Seffner, Cristina D'Ávila Reis and others recent studies. From Sandra Corazza's question, *what a curriculum wants?* I understand films as curriculum, therefore, as a kind of talking being who wants a masculinity. Cinema is understood as a technology of gender, based on Lauretis (1987), contributing to the construction of the corporal and emotional life of gender. Thereby, I ask: *how does Brazilian films present in history schoolbooks articulate the politics of masculinity? Which masculinity do these movies want? How are the masculinities desires by the films constructed?* Inspired by the concept of ways of addressing by Elizabeth Ellsworth I seek to demonstrate how the production of masculinity from movies occurs through the necessity from the movies to address its text to the spectator. This process involves an insertion of affections, understood as a component of masculinity. From the Programa Nacional do Livro Didático de 2018 two high school History schoolbooks were selected "História Geral" by Gilberto Cotrim and "História 3" by Ronaldo Vainfas, Sheila de Castro Fria, Jorge Ferreira and Georgina dos Santos. Only brazilian fiction movies that were part of both schoolbooks were researched. In general, it was perceived how the production of masculinity operates ambiguity. Despite the frequent presence of characteristics of hegemonic masculinity, shifts were found, even occurring simultaneously with reiterations. The politics of masculinity in these films take place in a game in which ambiguity operates together with oppression, violence, intimacies, affection and vulnerabilities of way of being and becoming a man.

Key words: masculinity curriculum, cinema, schoolbook

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	49
Figura 2 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	50
Figura 3 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	51
Figura 4 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	53
Figura 5 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	54
Figura 6 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	55
Figura 7 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	56
Figura 8 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	57
Figura 9 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	57
Figura 10 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	58
Figura 11 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	58
Figura 12 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	59
Figura 13 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	61
Figura 14 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	62
Figura 15 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	62
Figura 16 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	63
Figura 17 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	64
Figura 18 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	65
Figura 19 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	66
Figura 20 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	66
Figura 21 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	67
Figura 22 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	69
Figura 23 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	69
Figura 24 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	70
Figura 25 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	70
Figura 26 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	71
Figura 27 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	71
Figura 28 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	72
Figura 29 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	75
Figura 30 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	74
Figura 31 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	75
Figura 32 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	77

Figura 33 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	76
Figura 34 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	77
Figura 35 – frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i> (1962)	77
Figura 36 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	79
Figura 37 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	80
Figura 38 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	81
Figura 39 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	84
Figura 40 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	85
Figura 41 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	85
Figura 42 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	86
Figura 43 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	86
Figura 44 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	87
Figura 45 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	87
Figura 46 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	87
Figura 47 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	89
Figura 48 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	89
Figura 49 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	90
Figura 50 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	90
Figura 51 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	90
Figura 52 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	92
Figura 53 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	92
Figura 54 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	93
Figura 55 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	94
Figura 56 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	95
Figura 57 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	96
Figura 58 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	97
Figura 59 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	98
Figura 60 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	98
Figura 61 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	99
Figura 62 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	100
Figura 63 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	100
Figura 64 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	100
Figura 65 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	102
Figura 66 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	103

Figura 67 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	103
Figura 68 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	103
Figura 69 – frame do filme <i>Rio 40°</i> (1955)	104
Figura 70 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	105
Figura 71 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	105
Figura 72 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	109
Figura 73 – frame do filme <i>O ano em que meus pais saíram de férias</i> (2006)	109
Figura 74 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	110
Figura 75 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	110
Figura 76 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	110
Figura 77 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	111
Figura 78 – frame do filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	112
Figura 79 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	113
Figura 80 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	113
Figura 81 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	114
Figura 82 – frame do filme <i>Eles Não Usam Black-Tie</i> (1981)	115

LISTA DE SIGLAS

BNCC Base Nacional Comum Curricular

PCN Parâmetros Curriculares Nacionais

PNLD Programa Nacional do Livro e do Material Didático

PPGE Programa de Pós-Graduação em Educação

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1. MASCULINIDADE, CINEMA E CURRÍCULO: uma introdução a pesquisa.....	01
2. ESTUDOS DA MASCULINIDADE.....	7
2.1 Gênero e Masculinidade: Trajetória e desafios	8
2.2 Políticas da Masculinidade e Masculinidade Hegemônica	16
2.3 Cinema, Modos de Endereçamento e Tecnologia de Gênero	23
3. OS FILMES NO LIVRO DIDÁTICO DE HISTÓRIA: chegando aos livros	28
3.1 Abrindo os livros e vendo os filmes.....	33
4. SENTINDO OS FILMES.....	39
4.1 Masculinidade e afetos	45
4.2 Violência e agressividade	46
4.3 O olhar da câmera e a nudez	83
4.4 Corpos que se tocam: intimidade e masculinidade	91
4.5 Vulnerabilidade e fragilidade	106
5. CRÉDITOS: considerações finais	115
REFERÊNCIAS.....	118
APÊNDICE	122

1. MASCULINIDADE, CINEMA E CURRÍCULO: Uma introdução à pesquisa

Pensar sobre masculinidade, cinema e currículo envolve o cruzamento de fios que vem sendo costurados há anos, entre interesses antigos e curiosidades novas chegar na intercessão entre estes tópicos não foi um processo linear. Esta dissertação se constrói a partir de um emaranhado de linhas, diversos fatores marcaram a trajetória de onde se desenham as ideias e palavras que constroem o texto. A partir do cruzamento entre os três eixos que se constroem as bases dessa pesquisa que investiga a produção da masculinidade desejada pelos filmes mobilizados pelo livro didático de História.

Durante o estágio de licenciatura feito no final da graduação de História ocorreu uma situação que chamou atenção e disparou uma reflexão sobre a intercessão entre educação, masculinidade e cinema. Na época estava assistindo a uma série de animação estadunidense chamada *Steven Universo*, entre as diversas características que me agradavam um dos destaques era a forma que a masculinidade era trabalhada. O protagonista e alguns dos coadjuvantes, principalmente seu pai, eram personagens masculinos que se portavam de uma forma pouco vista por mim em séries de animação infantis. Os personagens eram carinhosos, vulneráveis, não escondiam suas lágrimas, não estavam interessados em conflitos ou na violência como solução para os conflitos. Isso não se resumia aos personagens masculinos, apesar de ter sido o que chamou minha atenção, também havia uma variedade de personagens femininas que realizavam ações que tradicionalmente são associadas à masculinidade. Além disso, haviam episódios inteiros dedicados a debater diretamente a masculinidade dos personagens.

Em um dos dias do estágio de licenciatura em História¹, um dos alunos citou essa animação, não recorro exatamente do contexto, mas lembro da minha reação e da animação dele e seus amigos quando perceberam que eu havia reconhecido. Pensar que crianças e adolescentes estariam tendo contato com os debates que a série propõe me fez indagar sobre a masculinidade produzida pelas obras que eu consumia quando mais novo e como animações como essa poderiam deslocar com noções sobre o que é masculino. Durante os anos formadores da infância e adolescência, a maioria dos filmes e séries assistidos por mim não desenvolviam questionamentos sobre masculinidade e isso além de fazer parte da construção do que seria masculino, também é agente produtor da masculinidade. A partir de experiências como essa, meu interesse por cinema e aos debates sobre gênero que atravessavam o meu núcleo social que a masculinidade nos filmes se tornou objeto de interesse me conduzindo a esta pesquisa. Ao

¹ Sou bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, já tendo pesquisado sobre Ensino de História durante o Trabalho de Conclusão de Curso

colocar lentes sobre gênero e sexualidade o olhar revela possibilidades e problemáticas específicas. No caso desta pesquisa a lente é da produção da masculinidade nos filmes, sendo assim, esse trabalho se desenvolve numa tentativa de unir inquietações envolvendo a política de masculinidade² (CONNELL, 1995) com meu interesse por cinema e minha formação como professor de História

A relação entre o ensino de História e o cinema, apesar de íntima, pode ser traiçoeira, a falta de controle que o docente tem sobre como os estudantes vão se relacionar com o filme pode frustrar aqueles que buscam um domínio sobre o processo de ensino aprendizagem. Não é incomum observar um movimento de docentes e materiais didáticos que mobilizam filmes como se fossem ferramentas meramente ilustrativas de um conteúdo, reduzindo-os a imagens que representem tempos históricos. Tratar do cinema apenas como iconografia é afastar as reflexões e deslocamentos que os filmes causam, além de retirar os debates e análises que a própria obra oferece. Filmes podem ser trabalhados como objetos de estudos e pesquisas, tanto pela academia quanto em sala de aula. A potência do trabalho com cinema envolve uma abertura para os afetos, como toda arte um filme produz afetos em quem assiste e esse contato com a poética do cinema traz consigo uma dimensão de desconhecido e imprevisível.

Ao trabalhar com cinema e currículo, me insiro no debate sobre currículo a partir dos estudos culturais e pós-estruturalistas. Os estudos culturais representaram uma nova perspectiva ao campo da educação, colocando a cultura como central na constituição da identidade como sujeito. Cultura é compreendida por eles como algo que vai além do campo das ideias, como modo de vida, prática material e como prática de significação (HALL, 1997). Ou seja, cultura é entendida como um campo de luta em torno de significados, que não culmina numa significação fixa de um significante, mas como um processo constante de disputas e mobilizações de significantes (SILVA, 1999). Toda prática social tem uma dimensão cultural em que artefatos culturais impactam nas formações de comportamentos, valores e subjetividades, inclusive na construção de gênero e sexualidade.

Entendo currículo como um campo cultural, um evento de produção e circulação de discursos, em que se travam disputas em torno de significações sobre sujeitos e mundos (SILVA, 2006). Dessa forma, de acordo com Silva:

[...] não é apenas a cultura, compreendida de forma estrita, que está envolvida na produção de sentido. Os diversos campos e aspectos da vida social só podem ser completamente entendidos por meio de sua dimensão de prática de significação.

² Conceito que será elaborado no Capítulo 2

Campos e atividades tão diversos quanto a ciência, a economia, a política, as instituições, a saúde, a alimentação e, sem dúvida, a educação e o currículo, são todos culturais, na medida em que as práticas de significação são uma parte fundamental de sua existência e de seu funcionamento (SILVA, 2006, p.18)

Nessa perspectiva, não há como acessar totalmente a realidade, apenas um conjunto de práticas que tornam aquela realidade inteligível, a linguagem que utilizamos para produzir conhecimento sobre o mundo não tem função apenas descritiva, havendo também efeito produtivo sobre elas. Ou seja, ao produzirmos conhecimento e significados sobre algo, também participamos de sua produção, sendo o processo de significação como algo fluido, incerto, múltiplo e não homogêneo ou fixo (SILVA, 2006). Os significados resultantes deste processo ocorrem envolvidos pelas relações de poder presentes em um dado tempo, espaço e cultura. O que é considerado verdadeiro, normal ou natural é constituído como tal, em um campo de disputa por significação, compreendido por Tomaz Tadeu da Silva (2006) como um campo político. Aquilo que é considerado como “normal” e “anormal” é definido através de práticas e discursos culturais, podendo variar dependendo das relações de poder e das disputas por significação. Isso afeta também o campo das construções de gênero e sexualidade. Segundo Louro:

Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade” (LOURO, 2000, p.9)

Os processos culturais também produzem sentido sobre os corpos (LOURO 2008), ou seja, a produção de significados envolve também os corpos, estabelecendo limitações e possibilidades de existência, tornando-os inteligíveis ou ininteligíveis, percebidos como normais ou anormais (FOUCAULT, 2002). A construção de gênero e sexualidade (e, portanto, a masculinidade) ocorre através das mais diversas aprendizagens e práticas sociais e culturais (LOURO, 2008). A partir desse processo é considerado que a produção de significados sobre gênero e sexualidade fazem parte do campo educacional, num movimento de regulação e produção que envolve diversos agentes. Currículo, então, é compreendido como um campo cultural atravessado por relações de poder, tornando este um campo em que ocorrem constantes

disputas sobre a produção de significados e conhecimentos que produzem também os próprios corpos e os sujeitos (SILVA, 2006).

Um currículo é formado por uma cadeia de significantes, que suspende e remete sua própria significação a um outro enunciado, num movimento sempre incompleto (CORAZZA, 2001). A presença dos mais diversos agentes em sua constante construção possibilita que novas perspectivas disputem o significado do que é currículo. Inclusive, por se tratar de um “dispositivo de saber-poder-verdade de linguagem, não é nenhum absurdo imaginar que um currículo possa ser visto e pensado como uma espécie de “ser falante” – e isto só é ficção em parte” (Corazza, 2001). A argumentação provocativa de Sandra Corazza me é interessante para pensar os filmes nos livros didáticos de história. Ao ser considerado um ser falante o currículo recebe agência e se distancia das perspectivas que o encaram como um objeto estático a ser analisado pelo pesquisador, encaro os filmes da mesma forma. Se um currículo tem algo a dizer então também tem desejos e quer algo, portanto, os filmes também querem algo. Corazza alerta que esse querer, esse desejo, é confuso e envolve as expectativas de outros que:

A linguagem de um currículo é tudo de que ele dispõe para imputar alguma vontade aos outros. Mas, quando diz o que quer, um currículo confunde-o com as expectativas desses outros. Deste modo, sempre outro, o que quer um currículo é apenas efeitos de suas falas, e eles, os seus outros, também não sabem o que dizem (CORAZZA, 2001, p. 11)

Um currículo então não sabe exatamente o que quer, porque esse querer está ligado aos efeitos de suas falas, sendo estas atravessadas pelas expectativas e querereres de outros, num processo que envolve os mais diversos agentes, inclusive esta própria pesquisa. Ao olhar para os filmes, compreendo que o que enxergo é limitado e não corresponde a uma verdade universal sobre o que eles querem dizer, afinal um currículo não pode ser tomado “ao pé da letra”, porque este “ao pé...” não existe” (Corazza, 2001, p. 12). Para Corazza o que é possível para o pesquisador é observar e investigar a “esquivocidade do querer-dizer de um currículo” (Corazza, 2001, p. 12), ou seja, o currículo não diz certezas e suas significações são constantemente diferidas.

Para a autora, quando se pergunta o que um currículo quer, geralmente a resposta que se encontra é “um sujeito, que lhe permita reconhecer-se nele” (CORAZZA, 2001, p. 15). Esse desejo por um sujeito não ocorre de forma espontânea ou inconsciente, mas se constrói a partir do próprio funcionamento de sua linguagem, que realiza o sujeito que quer (CORAZZA, 2001). O problema que surge disso é que não existem sujeitos que correspondam exatamente ao que o

currículo quer, pois sua linguagem é opaca, ou seja “o problema é que um currículo não sabe nunca que a constituição de seu campo discursivo é um ato "poético” (CORAZZA, 2001, p. 15) e não um ato descritivo da realidade. Há uma dimensão poética na construção do discurso e, portanto, um espaço de subjetividade e incerteza que atravessa a materialidade.

Ao perceber o currículo como um ser que tem agência a autora pergunta “o que quer um currículo?”, me inspirando a pensar então “*o que um filme quer?*”. A partir da afirmação que o que um currículo quer é um sujeito construo a pergunta “*que sujeito um filme quer?*”. Um currículo, assim como um filme, compreendido como um ser de linguagem, produz discursos sobre os mais variados tópicos, inclusive sobre gênero e sexualidade. Estes discursos não se revelam apenas como formas de representar o mundo, mas também como agentes que fabricam este mundo. É possível traçar um paralelo com a noção de modos de endereçamento formulada por Elizabeth Ellsworth (2001), ajudando a investigar como esses filmes, a partir de sua inserção como currículo, articulam, produzem e desejam certos tipos e formas de masculinidades. A autora, ao fazer a ponte entre cinema e educação, pergunta “quem esse filme pensa que você é?” (ELLSWORTH, 2001, p.11), colocando no cinema uma agência, como um ser que pensa, tem vontades e desejos. Há nesse conceito uma posição de sujeito (WOODWARD, 2000) que é imaginado pelo filme, podendo incluir uma masculinidade que é simultaneamente imaginada, produzida e produtora. O modo de endereçamento é necessário para que seja construído um sentido sobre o filme. Entendo que a própria construção de gênero ocorre através de tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987), sendo o cinema uma dessas. Ao incluir a masculinidade como inquietação de pesquisa, formulo então a pergunta “*que masculinidade um filme quer/deseja?*”.

O cinema é uma das artes com maior alcance e impacto cultural no mundo e que tem potencial de dialogar com os mais diferentes grupos e pessoas, porém, ao olharmos para o cinema estadunidense, por exemplo, encontramos uma indústria majoritariamente masculina. A relação entre cinema e masculinidade é longa e profunda, desde os primeiros filmes feitos vemos imagens que não apenas projetam, mas produzem gênero, que constituem as masculinidade e feminilidade (MULVEY, 1975) e em muitos casos, reforçam construções binárias de gênero. Há pesquisas e artigos que demonstram isso, seja pela quantidade de profissionais homens nos mais variados cargos (ANCINE, 2017; TEDESCO, 2016), pelo protagonismo de personagens masculinos, pelos salários mais altos direcionados a homens, pelo financiamento e distribuição de filmes dirigidos por homens (SMITH et al, 2020). O mesmo

pode ser dito sobre a indústria cinematográfica brasileira³, não é surpreendente ler os dados que confirmam uma maioria de diretores homens e personagens masculinos. O debate sobre representação e representatividade no cinema é muito importante, vem ganhando cada vez mais espaço na mídia – basta observar como o próprio Oscar⁴ vem reagindo a pressões sociais e às diversas notícias que surgem todo ano sobre esse tema⁵.

Qualquer estudo que trate sobre cinema e gênero é atravessado pelas tensões existentes da desigualdade de gênero e disputas por representação, porém, apesar de sua relevância, a política de representação não é o foco de interesse dessa pesquisa. O olhar desta pesquisa se direciona para além do que é projetado, para além de corpos que estão na tela, distantes como objetos a serem observados. O próprio filme é enxergado como um corpo, que tem sua agência, seus desejos, interagindo, afetando mundos, produzindo outros corpos e sujeitos. Assim como o currículo, compreendo os filmes como seres falantes, construídos a partir da linguagem – o que inclui também as especificidades da linguagem cinematográfica, como cinematografia, montagem, edição de som, etc... - que por meio da poética desejam e produzem masculinidade.

Ao olhar para o cinema presente no livro didático não investigo os filmes numa perspectiva apenas a partir do currículo de História, em vez disso considero que os filmes são currículo e produzem currículo. Compreendo os filmes como seres que fazem parte dos discursos produzidos pelos livros didáticos e como currículo que produz formas de masculinidade. Essa pesquisa enxerga nos filmes uma oportunidade de explorar a produção da política de masculinidade no cinema. Optei por analisar apenas os filmes brasileiros de ficção presentes nos livros didáticos de história, escolha feita a partir da Lei 13.006 aprovada em 2014 que propõe a inclusão do cinema nacional como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica, tornando obrigatória a exibição de filmes de produção nacional por no mínimo duas horas mensais. A partir desse recorte cheguei à quantidade de 5 filmes selecionados para análise: O pagador de promessas (1969), Rio 40° (1955), O ano em que meus pais saíram de férias (2006), Central do Brasil (1998) e Eles não usam black tie (1981).

A investigação das tensões e potências que surgem na relação entre os três principais eixos da pesquisa, masculinidade, cinema brasileiro e currículo, permite que se construam

³ Disponível em: <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual/>

⁴ Premiação da indústria cinematográfica estadunidense de maior prestígio e visibilidade no mundo

⁵ Sobre as mudanças das regras para um filme ser indicado: <https://www.writersroom51.com/post/oscarimplementa-mudancas-historicas-de-representatividade;> <https://revistamonet.globo.com/Filmes/noticia/2020/09/oscar-muda-regras-de-melhor-filme-para-fomentar-diversidade.html>

problemas de pesquisa em que se questiona *como os filmes brasileiros presentes nos livros didáticos de História articulam uma política de masculinidade? quais masculinidades os filmes querem? e como são construídas as masculinidades desejadas pelos filmes?*

Reconheço o potencial paradoxal do endereçamento (ELLSWORTH, 2001) em permitir a imaginação de diferentes possibilidades de produção da masculinidade, de forma a tensionar a masculinidade hegemônica (CONNELL, 1995). Ao olhar para os filmes como tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987), imagino encontrar uma maioria de obras onde a principal masculinidade endereçada é a hegemônica, mas também espero encontrar outros modos de endereçamento de masculinidade que produzam novos atravessamentos e abram possibilidades. Não almejo achar respostas definitivas ou resolver por completo as questões levantadas, ao contrário, proponho investigar de uma forma que mantenha as perguntas vivas, oferecendo contribuições para o campo e mantendo tensionamentos que podem ser explorados em outras pesquisas.

Este texto está organizado em 5 capítulos, cada um com enfoque em questões próprias, em diálogo com as problemáticas da pesquisa. Após essa introdução, que constitui o primeiro capítulo, há um capítulo sobre os estudos de gênero e estudos da masculinidade, momento em que desenvolvo o arcabouço teórico e algumas problemáticas de se pesquisar masculinidade. Ainda no capítulo dois, trabalho com questões sobre o cinema relacionando aos modos de endereçamento e tecnologia de gênero. O capítulo três trata sobre o processo de chegar aos livros e filmes, acompanhando a trajetória de seleção e os recortes feitos, ainda no mesmo capítulo escrevo sobre como analisarei os filmes. No quarto capítulo ocorrem as análises dos filmes a partir dos afetos produzidos e sentidos, subdivididos em quatro tópicos: agressividade, o olhar da câmera para os corpos, a intimidade entre os corpos e a vulnerabilidade.

2. ESTUDOS DA MASCULINIDADE

Neste capítulo me dedico a apresentar os estudos da masculinidade, alguns de seus desafios e possibilidades. Como forma de me inserir nesse debate, início com uma breve trajetória, partindo dos estudos de gênero aos estudos da masculinidade. Em seguida desenvolvo os conceitos de política da masculinidade e masculinidade hegemônica, tratando de críticas e as respostas oferecidas pela autora. Não pretendo traçar uma trajetória completa ou definitiva, trago uma narrativa dentro de muitas possíveis, exercendo recortes que ajudam na compreensão e problematização do campo.

Os interesses, desejos e afetos do pesquisador atravessam o processo de pesquisa, não há como separá-los como se fossem entidades fixas e distantes uma da outra. Pesquisar masculinidade também envolve as minhas vivências e reflexões sobre masculinidade. O meu olhar como pesquisador e como espectador é o que possibilita e limita a pesquisa.

Nessa metaforicidade, a pergunta - O que quer...?, feito um bumerangue, bate de volta naquela/e que pesquisa. Então, tendo partido dos ditos conhecidos de um currículo, esta pergunta remaneja a metáfora, trabalhando para tornar "estranho" o que o/a pesquisador/a considerava "familiar" na linguagem de um currículo. (...) cada um/a (ou o grupo de pesquisa) é compelido/a a indagar: - O que eu quero (queremos nós) com um currículo, como ser falante? O que posso (podemos) fazer com isto? Assim, persegue-se "a boa metáfora", que demanda analisar nossos querereres, fazeres e dizeres constituidores do funcionamento de um currículo (CORAZZA, 2001, p. 13)

Como forma de evitar armadilhas que atrapalhem as análises, busco uma postura aberta ao que o filme quer dizer, porém compreendo que é justamente na relação que a pesquisa ocorre. Ou seja, ao perguntar aos filmes sobre sua masculinidade desejada, é possível reverter a pergunta para mim, pensando que masculinidade meu olhar deseja encontrar. Meus questionamentos e inquietações atravessam os estudos feitos sobre masculinidade, mas o oposto também ocorre, a partir das leituras e debates a compreensão sobre gênero, sexualidade e masculinidade se complexifica. As leituras feitas também confundem, bagunçam e geram conflitos, não há um caminho para um entendimento total, toda conclusão é inconclusiva. Escolhas foram feitas, de autores, teorias e conceitos, porém esse é apenas parte do caminho, o estudo não começa e nem termina com o texto. Outros movimentos podem ser feitos, debates, questionamentos e outras conexões podem surgir, contradizendo ou não o que está escrito.

2.1. Gênero e Masculinidade: Trajetória e desafios

Os debates de gênero e sexualidade representam campos extensos, tendo os estudos feministas como bases fundamentais. O trabalho de Scott (1995) representa um marco, ao defender uma perspectiva mais ampla de gênero, indo além do parentesco e incluindo o mercado de trabalho, a educação e o sistema político como sendo atravessados por desigualdades de gênero. A autora coloca o gênero como categoria de análise, a partir de uma análise da história das mulheres, perguntando como gênero funciona nas relações sociais (SCOTT, 1995). Para Scott, afirmar que as relações entre os sexos são construídas socialmente não basta, pois não explica como essas relações são construídas e não trabalha a desigualdade de gênero que privilegia o sujeito masculino. A autora busca elaborar uma teoria que possibilite

mudar os paradigmas históricos existentes, para isso articula a noção de construção social com o poder presente no processo de produção das relações entre os sexos (SCOTT, 1995).

Minha definição de gênero tem duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder (SCOTT, 1995, p. 86)

Nessa perspectiva, gênero é constituído por relações sociais, a partir das diferenças entre os sexos que são construídos no interior de relações de poder. Scott (1995) reforça a necessidade de se estudar gênero como categoria de análise, considerado como um fenômeno histórico, produzido e reproduzido. Seu trabalho com gênero representou um marco, influenciou diversas outras análises que seguiriam a partir de sua elaboração, num olhar em que o gênero torna-se protagonista das perguntas de pesquisa:

A história não é mais a respeito do que aconteceu a homens e mulheres e como eles reagiram a isso, mas sim a respeito de como os significados subjetivos e coletivos de homens e mulheres, como categorias de identidades foram construídos. (SCOTT, 1994: 19)

O trabalho de Scott (1994) foi essencial, porém sua limitação é evidente, nas décadas seguintes outros campos de estudos se desenvolveram, questionando e ampliando o olhar sobre o gênero, além de que a própria Scott revisou seu trabalho. Os estudos de gênero e sexualidade e os estudos feministas são precursores e abriram portas para os estudos da masculinidade, com os estudos queer também contribuindo posteriormente, segundo Connell (2013).

O termo queer em inglês pode ser compreendido como “estranho, raro, esquisito” (LOURO, 2004, p.7), utilizado inicialmente nos Estados Unidos da América para se referir de forma depreciativa às pessoas que não se encaixavam nos padrões culturais, sexuais e de gênero (LOURO, 2004). O mesmo termo, porém, foi ressignificado pelos movimentos gays e lésbicos⁶ e por teóricos, a partir da década de 1980, passando a ser compreendido como posições e práticas de contestação à norma produzida pela heteronormatividade compulsória da sociedade e pela política de identidade do movimento homossexual dominante (LOURO, 2004). Dessa

⁶ Esses movimentos passaram por diversas modificações ao longo dos anos, abrangendo e incluindo outras identidades à sigla, chegando ao que hoje conhecemos como movimento LGBTQIA+, sigla que não é final ou incontestável, mas aberta a modificações como sua própria história demonstra

forma, queer passou a ser entendido como uma forma de ser e de pensar que questiona as normas sexuais e de gênero (LOURO, 2004). O sujeito social passa a ser compreendido como constituído no gênero, porém, diferente de como Scott (1995) define, não pela diferença sexual, mas por meio de códigos linguísticos e representações culturais (LAURETIS, 1987). Ou seja, o sujeito é entendido como “engendrado” num processo constante de constituir-se a partir de discursos e práticas culturais.

Os estudos queer se estabelecem como campo de estudos sob influência dos estudos culturais, o pós-estruturalismo, a teoria feminista, os estudos gays e lésbicos (LOURO, 2008). A expressão “teoria queer” foi cunhada por Teresa de Lauretis (1987), em uma conferência dos Estados Unidos, como forma de demarcar os estudos queer como uma nova proposta teórica, distinta dos estudos gays e lésbicos que na época operavam com concepções de identidades sexuais estáticas. Diferente de como ocorreu nos Estados Unidos, no Brasil esses questionamentos surgiram inicialmente a partir do meio acadêmico. Sua chega ao Brasil ocorreu na virada do século XX para o século XXI, desde então os estudos queer vem ganhando cada vez mais espaço no meio acadêmico, principalmente no campo da educação onde alguns dos primeiros textos sobre teoria queer foram publicados no país⁷.

A aproximação entre os estudos queer e o campo da educação no Brasil teve como um de seus efeitos uma limitação de seu espectro de ação, reduzindo a “teoria queer” a um sinônimo de estudos de gênero e sexualidade (RANIERRY, 2017). Ainda que tenha representado uma forma de inserção de temáticas sobre gênero e sexualidade nas pesquisas em educação, os estudos queer não são marcados apenas como rupturas ao campo, mas também com continuidades e hibridismos teóricos (RANIERRY, 2017). No campo da educação a presença da identidade sufoca a imaginação teórica e pedagógica, entrando em tensão com a “teoria queer” que problematiza a normalização das identidades.

Esses estudos dão continuidade a problemáticas levantadas anteriormente pelos estudos feministas, oferecendo de contribuição uma desconstrução das concepções binárias de masculino/feminino, heterossexual/homossexual e dos processos de normatização das relações de gênero e sexualidade. As identidades sexuais e de gênero eram pensadas como ambíguas e instáveis pela teoria queer (LOURO 2004), noção que se desenvolveu em paralelo a questionamentos e problematizações sobre as próprias identidades (SILVA, 1999). Ao pensar masculinidade, a teoria queer colaborou complexificando o tratamento dos processos e

⁷ Me refiro aqui ao capítulo sobre teoria queer e currículo, publicado em 1999 por Tomaz Tadeu da Silva em seu livro “Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo”.

incorporação na masculinidade a partir das práticas trans (CONNELL, 2013). As teorias queer reformularam a forma de lidar com os cruzamentos de gênero, enxergando neles uma subversão e uma demonstração de vulnerabilidade da ordem de gênero (CONNELL, 2013).

Ao trabalhar sobre masculinidade Reis (2011) recorre as contribuições de Judith Butler (2006), que apesar de não desenvolver teorias sobre masculinidade defende a problematização da forma como a incorporação do gênero produz identidades binárias, marcadas pela distinção entre homens e mulheres/masculino/feminino. Além disso, Butler também questiona como os próprios corpos eram produzidos e naturalizados de forma binária (BUTLER, 2003), algo essencial para se pensar sobre a produção de corpos masculinos (REIS, 2011). Gênero não é compreendido como no senso comum, a partir de um sexo biológico, não é decorrente de uma forma natural de ser ou de uma identidade fixa. Em vez disso, gênero é entendido como um conjunto de normas constante por meio da qual são produzidos corpos sexuados e posições de sujeito, construídos a partir de discursos sob efeito de relações de poder (LOURO, 2004; BUTLER, 2003). Como sintetiza Reis (2011):

O que se denomina *gênero masculino* e *gênero feminino* são efeitos de normas de gênero que produzem a ideia de essências subjetivas, que seriam decorrentes da existência considerada natural de dois tipos de corpos: *os masculinos* e *os femininos*. Ao contrário de serem essências, *gênero masculino* e *gênero feminino* são entendidos por Butler (2003; 2006) como produções culturais normativas que, ao se fazerem em atos, são reiteradas como normas e constituem corpos sexuados diferenciados, que passam a ser compreendidos e divulgados como naturais. (REIS, 2011, p. 28)

Ou seja, o gênero masculino é compreendido como efeito de normas de gênero que produzem noções essencialistas, decorrente da naturalização dos corpos ditos masculinos. A produção normativa do gênero estabelece padrões de legitimidade sobre atos e práticas e se mantém a partir da reiteração desses atos. Estes expressam e reiteram a própria noção de gênero, num processo que define limites e constrói fronteiras entre o que é considerado normal, inteligível e o que não é. A partir desse processo a norma é reforçada, produzindo percepções essencialistas sobre masculinidade, porém é também por meio dele que alterações e deslocamentos a norma ocorrem. Dessa forma:

[...] atos repetidos de nomear ou classificar pessoas como *meninos* ou como *masculinas* são atos que, ao mesmo tempo em que expressam significados culturais sobre corpos e sujeitos, também definem limites entre o que pode ser e o que não pode ser considerado um *menino* ou uma pessoa *masculina*. Da mesma forma, ações, movimentos e gestos reiterados de *meninos* também expressam e produzem, ao mesmo tempo, o padrão cultural normal e inteligível de ser *menino*. (REIS, 2011, p; 29)

De forma a garantir a permanência das normas, são necessários movimentos repetidos e contínuos de reforçar e reiterar as mesmas, por várias instâncias culturais e sociais (LOURO, 2004). Esses atos não se limitam a ações feitas diretamente pelos sujeitos, podendo ser observados também em práticas culturais como na produção de currículo e no cinema. Como as normas de gênero produzem limites e fronteiras de inteligibilidade, elas não seguem um caminho predeterminado, sendo envolvidas em disputas que geram possíveis atualizações de si mesmas. Estas atualizações possibilitam efeitos e deslocamentos imprevisíveis, havendo chances de subversão dos padrões hegemônicos atuais. Se por um lado as normas de gênero produzem o homem inteligível como “aquele que tem os atributos físicos considerados de *homem*, que se comporta e se expressa de forma culturalmente considerada *masculina* e que deseja ou desejará se relacionar sexualmente com *mulheres*” (REIS, 2011, p. 31). Por outro lado, também é produzido aquilo que é anormal, todas aquelas pessoas que não correspondem aos ideais de gênero culturalmente estabelecidos, que cruzam as fronteiras, ou que ficam nas fronteiras, como aqueles considerados homossexuais, bissexuais ou transexuais (REIS, 2011).

A análise do currículo dos filmes e dos filmes como currículo envolve compreender como eles são parte do processo de produção de generificação dos corpos e da masculinidade. Reconheço que há uma dimensão material, em que a masculinidade é produzida e produz os próprios corpos que são construídos por discursos, porém não é algo que irei investigar nessa pesquisa. Uma pesquisa sobre masculinidade envolve então uma análise do processo de produção da inteligibilidade do que é masculino e quais são as características de sujeitos masculinizados. Esse processo ocorre em conjunto da dicotomia de gênero entre masculino e feminino, sendo produzido e produtor dela, mas também envolve as diferenças e relações de poder internas a produção da masculinidade. Ou seja, é necessário levar em consideração como as políticas de masculinidade se intercalam com os filmes como currículo e investigar como as imagens e sons produzem masculinidade.

Olhar para a produção da masculinidade no cinema a partir da representação da identidade masculina é reducionista, afinal a identidade masculina é efeito da produção da masculinidade. Seffner (2003) ao trabalhar com masculinidade defende o uso conceito de identidade, compreendida como “uma posição de sujeito, ela não preexiste ao sujeito, ela é construída, móvel, transita ao redor de eixos como gênero, raça, etnia, religião, nacionalidade, faixa etária e sexo, dentre outros, e é discursivamente construída” (SEFFNER, 2003, p. 90). Ao

mobilizar termos que carregam consigo posições de sujeito⁸ com um peso de estereótipos identitários, como aqueles referentes ao gênero e sexualidade (homem, mulher, gay, lésbicas, bissexual, etc...), Seffner faz esforço em expressar o deslizamento, as variações e contradições das identidades. Apesar disso, o autor afirma que a identidade tende ao fechamento e à normalização. A produção da masculinidade tem como um de seus efeitos a construção da identidade, porém também há deslocamentos e outros efeitos. O conceito de identidade carrega consigo um peso teórico que tende a limitar a masculinidade ao sinônimo de identidade. Essa pesquisa evita trabalhar com a identidade, em vez disso optando por destacar a pluralidade e ambiguidade que surgem durante o processo de produção da masculinidade. Isso é investigado a partir dos filmes, atento para não apagar a ambiguidade e contradições.

Os estudos da masculinidade alcançam um impacto na teoria social a partir da década de 1970, de acordo com Connell (2013), com os escritos sobre o “papel masculino” que criticavam os papéis de gênero como as normas que davam origem da opressão de homens por outros homens (BRANNON, 1976). Mesmo antes do movimento de liberação das mulheres, haviam estudos sobre o “papel sexual do homem” na psicologia e sociologia, reconhecendo a dimensão social da masculinidade e já tratando sobre as possibilidades de transformação das condutas dos homens (HACKER, 1957). O poder e a diferença foram conceitos chave no movimento de liberação gay, enquanto a noção de hierarquia das masculinidades ganhou expressividade a partir do preconceito e violência dos homens heterossexuais com homens homossexuais (CONNELL, 2013). O próprio conceito de homofobia que se originou nos anos 1970 já estava sendo atribuído àqueles que exerciam um papel masculino convencional (MORIN e GARFINKLE, 1978.). A constituição de um campo de estudos a partir de estudos acadêmicos específicos sobre masculinidades foram ganhando força apenas nos anos 1980, após os movimentos de “terapia da masculinidade”, estudos da psicologia freudiana e autoras das teorias feministas (CONNELL, 1995).

Já no Brasil e na América Latina como um todo, os estudos da masculinidade começaram a ganhar mais destaque apenas no final da década de 1990 e início dos anos 2000

⁸ Woodward (2000) compreende o conceito de posição de sujeito a partir da interpelação, termo utilizado por Louis Althusser (1971) para explicar a forma pela qual os sujeitos, ao se reconhecerem como tais, são recrutados para ocupar determinadas posições de sujeito. Um processo que ocorre no nível do inconsciente e é uma forma de investigar como os indivíduos adotam posições de sujeito particulares e os apegos que desenvolvem por essas posições (WOODWARD, 2000). Essa afeição que se estabelece é um elemento central no processo de recrutamento por posições de sujeito. A interpelação, então, é compreendida como um processo de nomeação e simultaneamente posicionamento do sujeito que é, assim, reconhecido e produzido a partir de práticas simbólicas (WOODWARD, 2000)

(Aguayo & Nascimento, 2016). Tendo por volta de duas décadas de produções acadêmicas os estudos da masculinidade são extensos e é neles que esta pesquisa se insere. Um campo de estudos que vem reforçando como a produção da masculinidade gera múltiplos efeitos e está situada cultural e historicamente. Abrangendo uma variedade de tópicos relevantes, com destaque para aquelas que envolvem “o impacto das práticas nocivas de homens na vida de mulheres, crianças e outros homens (Olavarria, 2009), tanto nos espaços privados como nos públicos”⁹ (Aguayo & Nascimento, 2016, p.209). De acordo com as pesquisas de Aguayo e Nascimento (2016), a violência e agressividade masculina representam alguns dos principais estudos (Barker, Aguayo & Correa, 2013; Bott et al., 2012; Garda & Huerta, 2007; Guedes, García-Moreno & Bott, 2014; Ramírez, 2008), assim como: o tema da sexualidade, saúde sexual e reprodução (Figuroa, 1998; 2006); a paternidade e participação dos pais na criação e tarefas domésticas (Figuroa, Jiménez & Tena, 2006; Fuller, 2000; Olavarria, 2001b; Wainerman, 2003) e a relação entre masculinidade e o movimento LGBTQIA+, abordando a discriminação e a construção das masculinidades de homens gays, trans, bissexuais e travestis (Barrientos, 2015; Gallego, 2009; Nuñez, 2007; Sutherland, 2009; Vidal & Donoso 2002; Nascimento, 2014).

Esses estudos demonstram a multiplicidade de abordagens de pesquisa sobre masculinidade. Todos têm como base a desconstrução e desnaturalização das noções binárias de gênero e sexualidade, destacando sobre como a produção da masculinidade ocorre em conjunto com outros processos. A produção da masculinidade não ocorre num vácuo, há uma série de fatores que influenciam e são influenciados por ela. Não há uma origem para a masculinidade, mesmo quando se trata da questão biológica o que se encontra são diversos discursos em jogo, incluindo aqueles das próprias ciências biomédicas, que em conjunto produzem a masculinidade. Além de produzida a masculinidade é também uma forma de poder que produz subjetividades e corpos, envolvidos na política da masculinidade (CONNELL, 1995).

Os estudos da masculinidade são situados dentro de uma longa tradição de pesquisas sobre gênero e educação. Após investigar os últimos oito anos¹⁰ do GT 23 da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (Anped)¹¹ dedicado às temáticas de gênero e sexualidade e sua articulação como campo da educação, foram encontrados um total

⁹ Tradução do espanhol feita por mim

¹⁰ Foram investigadas as produções entre o 32º encontro da Anped em 2009 e a 40ª Anped em 2021

¹¹ Surgiu em 2003, na 26ª Reunião Anual da Anped, inicialmente como um Grupo de Estudos (GE)

de 14 trabalhos que incluem masculinidade no seu título ou palavra-chave. Para além da Anped, recorro ao trabalho de Reis (2011) que destacou a variedade de temáticas que vinham sendo abordadas sobre masculinidade na área da educação brasileira até 2011¹² que tratavam da produção de significados sobre masculinidade e alunos meninos.

Podemos perceber, nessas pesquisas, a referência a significados sobre alunos meninos, como: têm maior dificuldade em leitura e escrita que meninas (DAL"IGNA, 2007a); São desatentos (DAL"IGNA, 2007a; 2007b; PARAISO, 2006b) Têm o desempenho escolar prejudicado devido a seus comportamentos (DAL"IGNA, 2007a); são menos organizados e caprichosos com os cadernos escolares que meninas (CARVALHO, 2001; DAL"IGNA, 2007b), manifestam desinteresse nos estudos e nas aulas (DAL"IGNA, 2007a) são indisciplinados (CARVALHO 2007; PARAISO, 2006b); têm maior facilidade em aprender matemática (DAL"IGNA, 2007a; PARAISO, 2006b). Podemos observar, também, a produção de significados sobre aqueles que não são considerados adequadamente meninos, como: defendem a escola ou professor@s (ESPÍRITO SANTO; PARAÍSO, 2007); têm um bom desempenho escolar (CARVALHO, 2003); são elogiados pela professora (CARVALHO, 2003); Gostam de desenhar (MENEZES, 2008); Participam de atividades artísticas (MENEZES, 2008), são nerd (ESPÍRITO SANTO; PARAÍSO, 2007). Esses são comumente considerados homossexuais (CARVALHO, 2003), bichas (CARVALHO, 2003; ESPÍRITO SANTO; PARAÍSO, 2007; MENEZES, 2008), viados, gays (ESPÍRITO SANTO; PARAÍSO, 2007) ou mulherzinhas (CARVALHO, 2003). (REIS, 2011, p. 11)

Essas pesquisas demonstram algumas das possibilidades de abordagem de estudos que tratam sobre masculinidade na área da educação, é a partir dessa intercepção e diversidade que esta pesquisa se inspira e busca contribuir. A relação entre masculinidade e educação não pode ser tratada de forma simplista, não há uma equação simples de causa e efeito em que uma masculinidade é simplesmente “ensinada” e “aprendida”. A masculinidade deve ser encarada como uma produção complexa, fragmentada e contraditória que produzem zonas diferentes de masculinidade.

De acordo com Connell (1995) a noção de uma hierarquia das masculinidades se estabeleceu a partir de estudos sobre a violência e os preconceitos que homens homossexuais enfrentavam. A partir disso estudos sobre relações de poder, sobre contradições da masculinidade e outros ganharam mais espaço e produzindo uma série de pesquisas¹³,

¹² Esta pesquisa é interessante para exemplificar a variedade de temas, porém reconheço suas limitações de tempo, de 2011 até 2022 o cenário pode ter mudado. Além disso Reis (2001) se limita a pesquisar gênero no ensino fundamental. Em sua pesquisa a autora consultou o Banco de Teses do Portal CAPES, utilizando as ferramentas de busca: gênero, currículo e ensino fundamental e encontrou sete trabalhos. Ao pesquisar no site SCIELO Brasil com as palavras de busca gênero e ensino fundamental, obteve acesso a seis artigos. Essa quantidade pode não parecer expressiva, mas representa a presença e diversidade de trabalhos.

¹³ Como pode ser observado na introdução, com a pesquisa de Aguayo & Nascimento (2016), na grande quantidade de estudos sobre meninos/alunos/homens/masculinos no campo da educação citados por Reis (2011) e na breve pesquisa feita sobre o GT 23 da Anped.

estabelecendo os estudos de masculinidade como um diverso e rico campo circunscrito nos estudos de gênero e sexualidade. Importante ressaltar que masculinidade não é sinônimo de sexo masculino, sua produção atravessa e produz diferentes corpos. Ou seja, masculinidade não é sinônimo de “ser homem”, o que amplia as possibilidades de pesquisa para além de sujeitos identificados como do sexo masculino ou que se identificam como homens.

Entre algumas das dificuldades e omissões dos estudos da masculinidade, percebe-se uma falta de trabalhos que envolvam políticas e intervenções com homens com intuito de debates gênero (AGUAYO & NASCIMENTO, 2016). Aguayo e Nascimento (2016) observam a necessidade de mais pesquisas envolvendo as formas de violência por parte dos homens, a distribuição de tarefas domésticas (rompendo com o modelo tradicional de família) e sobre a saúde, tanto mental quanto física, dos homens. Os autores apontam que tanto a academia, quanto os coletivos e redes que trabalham com masculinidades precisam investir num diálogo maior com o feminismo. Essas são algumas das dificuldades e ausências percebidas, reconheço essas questões, porém não cabe no escopo dessa pesquisa trabalhar em cima delas. Em vez disso, optei por destacá-las como forma de apresentar o cenário dos estudos da masculinidade.

Connell (1995) observa uma tendência de alguns estudos sobre masculinidade em buscar ir além da denúncia, propondo um conjunto de estratégias com objetivo de mudar as relações de gênero em direção a um patamar de justiça social. Ou seja, estudos que buscavam uma nova política do gênero para homens, o que “significa novos estilos de pensamento, incluindo uma disposição a não ter certezas e uma abertura para novas experiências e novas formas de efetivá-las” (CONNELL, 1995, p. 205). A abertura a incerteza e a novas experiências são essenciais como filtros para o olhar de pesquisador, apesar disso, essa pesquisa não pretende buscar por uma nova política de gênero. Esse exercício é importante, porém, corre o risco de limitar o olhar em busca de uma “nova masculinidade”. Não é este o movimento que busco fazer com essa pesquisa, uma vez que não pretendo construir caminhos para uma mudança das relações de gênero que culminaria na construção de um “novo homem”. Dessa forma, não mantenho o olhar limitado apenas à denúncia sobre masculinidades hegemônicas e nem em destacar apenas os deslocamentos da mesma. Em vez disso é proposta uma pesquisa que analise a produção da masculinidade nos filmes, destacando aquilo que for encontrado e aberto as contradições e ambiguidades.

2.2 – Políticas da Masculinidade e Masculinidade Hegemônica

Ao criar a categoria de análise “Políticas da Masculinidade” Connell (1995) compreende que as diferentes masculinidades não existem como iguais, mas numa relação de hierarquia, onde há disputas de poder, negociações e silenciamentos. A autora constrói uma pirâmide de poder das masculinidades em que o topo é ocupado pela masculinidade hegemônica (CONNELL, 1995) que representa o modelo de masculinidade mais valorizado por determinada cultura, ganhando status de normal.

A masculinidade hegemônica não se refere a quantidade de homens que adotam determinadas categorias, não se trata de estatística, é possível que apenas uma minoria dos homens a adote (CONNELL, 2013). A masculinidade hegemônica é uma ideia de uma masculinidade ideal que incorpora o que é considerado como a forma mais honrada de ser um homem. A masculinidade hegemônica reforça a normatividade de gênero e sexualidade, exigindo que todas as outras masculinidades se posicionem em relação a ela. Hegemonia para a autora não envolve necessariamente práticas de violência, apesar de reconhecer que há uma sustentação pela força, em vez disso, hegemonia significava “ascendência alcançada através da cultura, das instituições e da persuasão” (CONNELL, 2013, p. 245).

Reconhecendo a dimensão histórica das relações de gênero, Connell (1995; 2013) reforça que as hierarquias de gênero estão sujeitas a possíveis mudanças. A partir da existência de uma luta por hegemonia formas anteriores de masculinidade poderiam ser substituídas por novas. A autora afirma que “talvez fosse possível que uma maneira de ser homem mais humana, menos opressiva, pudesse se tornar hegemônica como parte de um processo que levaria à abolição das hierarquias de gênero” (CONNELL, 2013, p. 245). Essa fala de Connell (2013) demonstra o otimismo por trás de seu trabalho, reconhecendo a importância de ir além da denúncia enquanto se mantém aberta e deseja uma mudança na hierarquia de gênero.

Ao longo dos anos, o conceito de masculinidade hegemônica ganhou espaço e se transformou num quadro vasto utilizado em muitas pesquisas de diferentes contextos culturais, perdendo, de acordo com a própria Connell (2013), a restrição da sua base empírica inicial. O conceito recebeu críticas nas décadas seguintes levando a autora, quase vinte anos depois, em 2013, a rever e defendê-lo. É importante tomar cuidado ao mobilizar a política de masculinidade e principalmente o conceito de masculinidade hegemônica. Uma das principais críticas feitas ao conceito envolve a noção de que ele essencializa o caráter dos homens (PETERSEN, 1998 e 2003; COLLIER, 1998; MacINNES, 1998.), como se tivesse impondo uma falsa unidade a uma realidade que é fluida (CONNELL, 2013). A crítica se estende, numa percepção de que o conceito está enquadrado numa concepção heteronormativa de gênero que essencializa também

a diferença macho-fêmea, ignorando a diferença de dentro das categorias de gênero (CONNELL, 2013). Além disso, é atribuído, de forma equivocada, ao conceito de masculinidade a localização deste numa dicotomia do sexo (biológico) versus gênero (cultural), marginalizando e naturalizando o corpo (CONNELL, 2013). A autora reconhece essas e outras críticas, dedicando um texto a defender seus conceitos, aceitando críticas, rebatendo outras e oferecendo algumas alterações.

Connell (2013) afirma que há uma dimensão de confusão conceitual em como parte da literatura mobiliza sua teoria, incluindo uma grande quantidade de obras que olham para as políticas de masculinidade de uma forma essencialista. Percepções equivocadas e rebatidas com uma leitura atenta do próprio conceito de política das masculinidades. Como afirma a autora, “a noção de que o conceito de masculinidade essencializa ou homogeneiza é um tanto quanto difícil de reconciliar com a tremenda multiplicidade das construções sociais que etnógrafos e historiadores têm documentado com o auxílio desse conceito” (CONNELL, 2013, p. 250). Como exemplo do distanciamento do conceito do essencialismo Connell traz as masculinidades postas em ato por pessoas com corpos femininos, reforçando como a masculinidade não é uma entidade fixa ou encarnada na biologia de um corpo. A crítica faz mais sentido para Connell (2013) quando trata do apontamento de tendências da literatura de olhar para as diferenças entre homens e mulheres como algo dicotômico, presumindo a existência de “esferas separadas”. Essa percepção equivocada trata de masculinidade como fosse exclusividade de homens, sem reconhecer as mulheres como sujeitos que também são atravessados pela masculinidade, estudando apenas sobre as relações entre homens e sob olhar exclusivo de homens. Concordando com a sugestão de Brod (1994), a autora insiste na importância de utilizar uma abordagem relacional do gênero.

Outra importante crítica envolve o questionamento levantado sobre quem concretamente é representado pela masculinidade hegemônica. Martin (1998) aponta uma aplicação inconsistente do conceito, algumas vezes referido como uma masculinidade fixa e em outras referido como um tipo qualquer que seja dominante em um tempo e em um lugar particulares (CONNELL, 2013). Apesar da compreensão equivocada da masculinidade hegemônica como algo fixo, Connell (2013) aponta que a ambiguidade do conceito pode ser entendida como um importante mecanismo de hegemonia. Essa ambiguidade permite às masculinidades hegemônicas serem construídas de forma que não necessitem corresponder diretamente à vida de nenhum homem real, podendo inclusive distorcer as práticas sociais:

Num nível societal mais amplo (ao qual chamaremos de “regional” na continuidade), há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável, que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado. Tais modelos se referem (mas também em vários sentidos as distorcem) às realidades cotidianas da prática social. (CONNELL, 2013, p. 252)

Esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais e fantasias que se articulam com a constituição de práticas de masculinidade que tem seus desejos muito difundidos (CONNELL, 2013). Há um risco em reduzir a masculinidade hegemônica numa dimensão cultural e discursiva que se afaste das práticas e ações materiais. Connell (2013) tenta evitar isso ao formular o conceito dentro de uma perspectiva multidimensional do gênero. Relações de gênero também são constituídas através de outras práticas que envolvem a materialidade “incluindo trabalho assalariado, violência, sexualidade, trabalho doméstico e cuidado com as crianças, assim como através de ações rotineiras” (CONNELL, 2013, p. 258). As relações de gênero então, constroem e são construídas a partir de discursos e práticas sociais, ao chamar atenção para essa dimensão material a autora busca evitar manter o debate num mundo das ideias.

Uma última crítica a ser destacada envolve a necessidade de reconhecer a historicidade do gênero ao trabalhar com o conceito de masculinidade hegemônica. Demetriou (2001) sugere que há uma outra forma de simplificação feita, num movimento de expandir o conceito, ele acrescenta as noções de hegemonia externa e hegemonia interna. Em suma, “a “hegemonia externa” se refere à institucionalização da dominação dos homens sobre as mulheres; e a “hegemonia interna” se refere à ascendência social de um grupo de homens sobre todos os outros homens” (CONNELL, 2013, p. 260). Ou seja, é proposta uma divisão da masculinidade hegemônica em duas dimensões, uma envolvendo a relação de dominação de homens sobre mulheres e outra envolvendo as tensões entre homens. Essa é uma análise que apesar de ser útil no processo de deslocar a hegemonia de algo fixo, ainda mobiliza uma perspectiva limitada ao binarismo sobre gênero.

A partir da compreensão de que masculinidades não hegemônicas existem em tensão com a hegemônica, mas sem conseguirem de fato penetrar ou impactar profundamente essa, deixar-se-ia escapar o que Demetriou (2001) chamou de pragmatismo dialético da hegemonia interna. O autor defende que a masculinidade hegemônica se apropria de outras masculinidades, independente de aparentes contradições entre masculinidades, numa estratégia em que o hibridismo funciona como forma de manutenção da hegemonia externa. Como resultado dessa dialética, não é encontrado um padrão unitário de masculinidade hegemônica, mas um “bloco histórico” que envolve uma rede de padrões múltiplos e é capaz de se adaptar e reconfigurar às

novas especificidades históricas. Connell (2013) reconhece a sugestão de Demetriou (2011) e enxerga utilidade nessa conceitualização de hegemonia interna e externa, afirmando que algumas práticas masculinas específicas são apropriadas dentro de outras masculinidades; porém, a autora não se convence de que o processo de hibridização descrito represente hegemonias, pelo menos para além de um sentido local (CONNELL, 2013).

A partir dessas e outras críticas, Connell (2013) afirma que duas características das formulações iniciais sobre masculinidade hegemônica deveriam ser rejeitadas. A primeira envolve uma simplicidade no modelo utilizado para as relações sociais em torno das masculinidades hegemônicas. A formulação inicial se esforçou para localizar todas as masculinidades em termos de um padrão único de poder, a dominação dos homens sobre as mulheres (CONNELL, 2013). A autora reconhece como isso não funciona para compreensão das relações entre grupos de homens e formas de masculinidade, e também das relações das mulheres com as masculinidades dominantes (CONNELL, 2013). Connell (2013) afirma ainda que melhores formas de compreender as hierarquias de gênero são necessárias, mantendo essa problemática parcialmente em aberta. Além disso é necessário cuidado para não manter a teoria presa em noções binárias de gênero.

Outra característica rejeitada é a noção de masculinidade como um conjunto de traços definidos. Por mais que tenha tentado evitar isso, Connell observa como essa noção se fez presente e como ela fez com que abrisse um caminho para o tratamento da masculinidade como um tipo de caráter fixo (CONNELL, 2013). Este representa um alerta para esta pesquisa, é necessário tomar cuidado para não tratar a masculinidade hegemônica como sinônimo de uma série de características organizadas numa lista pré-determinada, como se masculinidade hegemônica fosse sinônimo e limitada a um tipo de homem rígido, dominador, sexista e “macho” (CONNELL, 2013). Para a autora, é difícil enxergar como o conceito de hegemonia seria relevante se apenas as características do grupo dominante fossem a violência, a agressão e o egocentrismo. Essas características talvez signifiquem dominação, mas raramente constituiriam hegemonia, pois para a autora nessa há junto uma certa dimensão de consenso e participação dos grupos subalternos.

Connell (2013) busca evitar cair nessas e em outras armadilhas, afirmando que o conceito de masculinidade hegemônica precisa ser reformulado e para isso sugere algumas alterações. A primeira delas parte das críticas feita por Demetriou (2001), reconhecendo a variação das versões locais de masculinidade e suas relações com a versão hegemônica específica do contexto, sendo assim, Connell sintetiza:

Sugerimos, portanto, que nossa compreensão da masculinidade hegemônica precisa incorporar um entendimento mais holístico da hierarquia de gênero, reconhecendo a agência dos grupos subordinados, tanto quanto o poder dos grupos dominantes e o condicionamento mútuo das dinâmicas de gênero e outras dinâmicas sociais. Pensamos que isso tenderá, ao longo do tempo, a reduzir o isolamento dos estudos sobre homens e enfatizará a relevância das dinâmicas de gênero para os problemas – que variam dos efeitos da globalização à questão da violência e da promoção da paz – explorados em outros campos das ciências sociais (CONNELL, 2013, p. 266)

Connell (2013) sugere que, ao reconhecer as especificidades de masculinidades hegemônicas de acordo com a geografia e história, há uma categorização de análise em três níveis. A masculinidade hegemônica local: “construídas nas arenas da interação face a face das famílias, organizações e comunidades imediatas, conforme acontece comumente nas pesquisas etnográficas e de histórias de vida” (CONNELL, 2013, p. 267). A masculinidade hegemônica regional: “construídas no nível da cultura ou do estado-nação, como ocorre com as pesquisas discursivas, políticas e demográficas” (CONNELL, 2013, p. 267). E a masculinidade hegemônica global “construídas nas arenas transnacionais das políticas mundiais, da mídia e do comércio transnacionais, como ocorre com os estudos emergentes sobre masculinidades e globalização” (CONNELL, 2013, p. 267). A relação entre eles é estabelecida, de acordo com a autora, de forma que as instituições globais pressionam ordens de gênero regionais e locais, enquanto essas ordens regionais fornecem materiais culturais adotados ou retrabalhados em arenas globais. Porém, a autora alerta que essa hierarquia simples de poder, do global ao regional e ao local não é uma regra. Em estudos sobre globalização, o poder do “global” analisado é em muitos casos superestimado, enquanto a resistência e a capacidade do “regional” são subestimadas ou nem reconhecidas (CONNELL, 2013).

As masculinidades hegemônicas regionais por sua vez são simbolicamente representadas através de uma ação recíproca com as práticas masculinas locais específicas que tem significância regional, como, por exemplo, aquelas construídas no cinema. Busco em minha análise perceber essas relações da produção da masculinidade hegemônica, porém sem determinar características rígidas percebidas nos filmes. Há especificidades para a masculinidade hegemônica representada nos filmes brasileiros, que não se fecham numa lista fixa e variam dependendo da dinâmica local e global. Estudos como o de Martínez-Moreno (2018), evidenciam isso, observando como a categoria de homem vai gradativamente passando do âmbito público para o privado, modelando as relações cotidianas de uma cultura que reproduz em casa para formar cidadãos através da família. O autor observa como as realidades

sociais e as tradições de gênero influenciam nos sujeitos e suas percepções sobre os “novos homens”.

Connell (2013) também defende em seu texto uma atenção maior à relação das masculinidades com o corpo, indo de acordo com os estudos queer das últimas décadas. Compreende os corpos tanto como objetos quanto como agentes da prática social, estando envolvidos ativamente e intimamente nos processos sociais. A autora conclui que:

Os corpos participam na ação social ao delinear os cursos da conduta social – o corpo como participante da geração de práticas sociais. É importante que não apenas as masculinidades sejam entendidas como incorporadas, mas também que sejam tratados os entrelaçamentos das incorporações com os contextos sociais (CONNELL, 2013, p. 269)

Dessa forma, Connell (2013) defende a atualidade e aplicabilidade de seus conceitos chave. As posições de sujeitos em relação as Políticas da Masculinidade (CONNELL, 1995) não são fixas, pelo contrário, a multiplicidade de comportamentos que um mesmo indivíduo pode assumir contribuem para que ele oscile entre diferentes masculinidades. Esse processo ocorre de forma que diferentes expressões da masculinidade possam ser combinadas, além de incluir diferentes modelos de masculinidade hegemônica que podem se sobrepor uns aos outros (CONNELL, 2013). Sendo assim, o conceito de masculinidade hegemônica é interessante para essa pesquisa, porém é necessário reconhecer as disputas de poder, o confronto e contestação que existe entre as próprias categorias de masculinidade, e não apenas tratá-la como uma reprodução de uma hierarquia estática. A pesquisa de Reis (2011) colabora para essa defesa das políticas da masculinidade ao destacar:

[...] como as normas de gênero operam na produção desse binário masculino/feminino de modo a instituir posições diferenciadas a *meninos-alunos e meninas-alunas*, mas também a *meninos-alunos* considerados adequadamente *masculinos* e aqueles que são tidos como *diferentes*, como *anormais*: os considerados *meninos-alunos-bichinhas e meninos-alunos-mulherzinhas* (REIS, 2011, p. 12)

A tese de Seffner (2003) é outra que me ajuda a pensar a política de masculinidade, nesse caso atravessada pela sexualidade. O autor ao pesquisar a masculinidade bissexual problematiza a relação entre ser homem macho, ser masculino e ser heterossexual. Seffner (2003) destaca como esse processo está sujeito a tensões do contexto histórico e cultural, podendo variar. Considera a heterossexualidade um traço fundamental da masculinidade hegemônica, sendo assim, as masculinidades bissexuais e homossexuais se encontram em

posições inferiores ou subordinadas nas dinâmicas das políticas da masculinidade (SEFFNER, 2003).

Ao falar sobre sujeitos masculinizados é essencial ter em mente como essa política de masculinidade se expressa nos diferentes artefatos culturais que atravessam as escolas e, no caso dessa pesquisa, constituem o currículo. Para analisar a produção da masculinidade desejada pelos filmes, é importante também observar como as variadas posições de masculinidade podem se relacionar entre si, das hegemônicas as masculinidades que não estão de acordo com os padrões normativos de gênero. Esta pesquisa não se trata de uma busca por uma masculinidade “melhor” em oposição binária a uma “pior”, ou em encontrar alternativas a masculinidade hegemônica. Em vez disso, observo a masculinidade como uma forma de funcionamento de poder, como um modo de sustentar a vida social, em que não há apenas práticas nocivas tanto a feminilidade quanto a outras masculinidades. A política da masculinidade permite um olhar para esse poder múltiplo e atravessado por dinâmicas internas como produtivo de sujeitos e identidades. Ao investigar como os filmes como currículo é posto em operação essas políticas de masculinidade, compreendo que a produção de formas de ser não começa e não termina com os filmes, é múltipla, complexa e envolvendo diferentes pedagogias, para além do cinema.

2.3 Cinema, Modos de Endereçamento e Tecnologia de Gênero

Enxergo o cinema como parte integral do currículo, independentemente de estar no livro didático, os filmes são currículos pois são artefatos culturais que produzem e desejam sujeitos. O audiovisual está constantemente sendo transmitido e experienciado, principalmente quando o acesso a obras cinematográficas está cada vez maior, seja pelas plataformas de streaming¹⁴, pela pirataria, nas telas grandes dos cinemas ou na tela pequena do celular. Há um bombardeamento de imagens e sons, estamos todos nos relacionando com a linguagem cinematográfica, seja por séries, por filmes ou rede social e isso atravessa diretamente as vidas dos estudantes e professores, influenciando em suas construções como sujeitos.

No senso comum a associação entre cinema e educação tende a imaginar apenas situações em que filmes são exibidos na íntegra em sala de aula. A dificuldade de execução é uma problemática recorrente nas falas de colegas professores e pesquisadores. A praticidade e aplicabilidade do cinema na escola não é algo que está no escopo dessa pesquisa, interessa mais

¹⁴ Plataformas digitais que disponibilizam obras multimídia através da transferência contínua de dados a partir da internet.

o exercício de investigação dos filmes a partir da dimensão pedagógica do cinema. A ausência da inclusão da exibição de um filme no planejamento escolar não significa a ausência do cinema nos contextos escolares e na educação, como dito anteriormente o audiovisual transcende a escola e alcança os estudantes independente da escola.

É essencial que se evite tratar o cinema apenas como uma ferramenta, recurso didático ou como instrumento, pois essas são noções que se alinham e coisificam o cinema como um objeto fixo a ser usado e descartado pelos professores (BERGALA, 2008). Outro incômodo que a palavra ferramenta traz é a noção de que há um objetivo bem específico que um filme deve executar para ser utilizado na escola. Por mais que aja planejamento sob a forma de aproximar o cinema da educação também é necessário compreender que não há como ter um controle absoluto dos efeitos que um filme pode ter. O cinema possibilita também o contato com a incerteza, com aquilo que não se conhece e, portanto, não se pode controlar. Trabalhar com cinema envolve também a abertura a possibilidade do caos que o contato com a arte pode trazer. A inevitabilidade do descontrole pode ser abraçada pelos docentes, potencializando outras construções e afetos inesperados, inclusive quando se trata da produção da masculinidade.

Essa dimensão da abertura ao desconhecido, imprevisível e caótico também pode ser direcionada para falar sobre gênero e sexualidade. Gênero, como visto anteriormente, pode ser compreendido como um conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais que ocorrem a partir do desenvolvimento de uma “complexa tecnologia política” (FOUCAULT, 1988). O conceito de tecnologia não se refere a procedimentos materiais associados aos avanços científicos. Tecnologia é compreendida como uma maquinaria de produção que se constitui a partir de práticas discursivas das mais variadas instituições como autoridades científicas, religiosas, legais, da família, da mídia, da educação, da arte, do cinema, da economia, etc... (LAURETIS, 1987). Essa noção de tecnologia é fundamental para que Lauretis (1987)¹⁵ desenvolva sua noção de “tecnologia de gênero” em que a autora pensa o gênero como produto e processo de tecnologias sociais. A autora observa uma conexão entre a construção cultural do sexo em gênero e a assimetria característica dos sistemas de gênero que atravessam diferentes culturas, compreendendo assim, uma ligação sistemática à organização desigual de sociedades. Ou seja, o gênero aqui é percebido como um dos fatores constitutivos de sociedades e, portanto, de desigualdades.

¹⁵ O texto original de Foucault foi publicado em 1980, sete anos antes do texto da Lauretis, porém a versão que lida se refere a tradução da edição de 1988.

Sendo assim “o sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1987, p. 212). A construção do gênero, então, é simultaneamente produto e processo tanto de sua representação quanto da auto-representação (LAURETIS, 1987). A autora se direciona aos estudos de teóricas feministas da área do cinema, num movimento de observar como o cinema é um exemplo de uma tecnologia social em que técnicas e signos cinematográficas específicos constroem imagens de gênero. Lauretis (1987) observa como teóricas feministas do cinema percebem a construção da figura da mulher como objeto do olhar voyeurista da câmera e do espectador, ou como o olhar masculino (MULVEY, 1983) se faz presente nas produções cinematográficas. A autora destaca como havia produção de teorias que desenvolviam críticas aos discursos psicossociais, estéticos e filosóficos em que a representação do corpo feminino se instaurava como “locus primário da sexualidade e do prazer visual” (LAURETIS, 1987)). A partir disso, Lauretis (1987) compreende cinema não apenas como tecnologia social ou como “aparelho cinemático”, mas como o cinema é uma tecnologia de gênero.

A partir disso, Lauretis (1987) busca entender não apenas a forma pela qual uma tecnologia específica constrói uma representação de gênero, mas também como ela é absorvida por cada pessoa, destacando a marcação de gênero.

A ideia crucial é o conceito de plateia, que a teoria feminista estabeleceu como um conceito marcado pelo gênero; o que equivale dizer que as maneiras pelas quais cada pessoa é interpelada pelo filme, as maneiras pelas quais sua identificação é solicitada e estruturada no filme específico, estão íntima e intencionalmente sendo explicitamente relacionadas ao gênero do espectador (Lauretis, 1987, p. 222)

A relação entre o filme e o espectador também é atravessada pela masculinidade, ambos são agentes no processo de produção de sentido e de gênero. A própria construção do conceito de gênero para Lauretis (1987) ocorre através de várias tecnologias de gênero, como o próprio cinema, e de discursos institucionais, como as teorias acadêmicas. Ambos têm poder significativo sobre o campo do significado social para produzir, reproduz promover e deslocar noções de gênero. A autora reforça que outras possibilidades de construção diferente de gênero existem, proposto para além do contrato social cisheterossexual¹⁶ e que disputa espaço com os

¹⁶ Acrescento o prefixo “cis”, referente a cisgênero, como forma de incluir à expressão as questões referentes a transexualidade e travesti, algo que não estava presente como uma preocupação para Lauretis em 1987.

discursos hegemônicos. É possível construir um paralelo entre a noção de tecnologia de gênero de Lauretis (1987) e a política da masculinidade desenvolvida por Connell (1995), em ambos há a percepção de gênero como um processo em constante produção que envolve vários agentes, incluindo o cinema.

A partir dos filmes essa pesquisa investiga aquilo que é produzido, nos modos de endereçamento da masculinidade, e não no que está no filme, apenas pelas lentes da representação. Ellsworth (2001) busca nas teorias do cinema o conceito de modos de endereçamento que pensa sobre a relação entre filme e espectador, porém a autora constrói uma ponte entre os estudos do cinema com o campo da educação. A autora tensiona esse conceito de forma a refletir sobre a relação entre educadores e educandos, currículo e estudantes, e de professores com os próprios modos de endereçamento. O conceito de modos de endereçamento é compreendido como um “evento que ocorre entre o social e o psíquico” (Ellsworth, 2001, p.13), a autora observa como um filme tem uma necessidade de endereçar seu texto¹⁷ “para” alguém, com o intuito de atrair o espectador para uma posição específica de conhecimento para o texto, do qual o filme adquire sentido.

No momento que a autora pergunta “quem esse filme pensa que você é?” (Ellsworth, 2001, p.11) há um pressuposto de uma posição de sujeito que é imaginado pelo filme, posição que é interpelada por relações e interesses de poder. Um filme, ao responder essa pergunta não responde sozinho, está sendo interpelado por outras forças num emaranhado de relações de poder. Para que seja construída inteligibilidade sobre o filme é necessário um envolvimento com o modo de endereçamento, porém, o espectador nunca é completamente quem o filme imaginou que ele era e nesse sentido sempre há alguma dimensão de “erro” que distancia quem o filme pensa que a pessoa é e quem a pessoa realmente é. Da mesma forma, o filme nunca é exatamente aquilo que o espectador pensa que ele é, sendo assim, não existe um único modo de endereçamento num filme e múltiplos modos de endereçamento podem coexistir simultaneamente.

Ellsworth (2001) destaca um movimento das teorias do cinema que buscou mudar o foco da pergunta ao questionar “que papel exerce o ato de ver filmes na forma como as pessoas e grupos imaginam e constituem variadas culturas e identidades culturais e sociais?” (ELLSWORTH, 2001, p. 97) e “como os próprios modos de endereçamentos são assumidos e usados (...) na construção de identidades, práticas culturais e grupos organizados e politizados?”

¹⁷ Texto aqui compreendido como as características audiovisuais que constroem um discurso fílmico e que não envolve necessariamente o uso de palavras faladas ou escritas.

(ELLSWORTH, 2001, p. 97). Ambas as perguntas me levam a provocações e me ajudam a pensar em outras perguntas possíveis. Estendo a pergunta inicial dela, de forma a me ajudar a pensar as relações entre masculinidade e cinema, para “*como se observa a masculinidade que esse filme pensa que o espectador é ou que ele quer que seja?*”, ou “*como esses filmes “desejam” /projetam e constroem masculinidades?*”. Importante destacar que não são as pessoas por trás do filme que desejam, mas as próprias imagens e sons. Ao falar de desejo, Ellsworth não se refere às intenções dos indivíduos que construíram e produziram o filme em toda sua dimensão, da pré-produção a distribuição, mas em como as imagens e sons exibidos produzem subjetividades que são projetadas pelos signos que são expressos no filme. Esse processo ocorre para além de intenções dos realizadores, as imagens e sons ganham uma vida própria para além dos objetivos de quem as produziu.

Para a autora “o espaço da diferença entre endereçamentos e resposta é um espaço que carrega traços e imprevisíveis atividades do inconsciente, o que o torna capaz de escapar da vigilância e controle tanto do professor quanto do estudante” (Ellsworth, 2001, p.43). Em outras palavras, ela argumenta que o fato de não existir um ajuste exato entre endereçamento e a resposta do espectador torna possível ver o endereçamento de um texto como um evento poderoso, mas paradoxal, cujo poder advém precisamente da diferença entre endereçamento e resposta. Há aqui um espaço de desencontro, que desestabiliza por sua imprevisibilidade e capacidade de escapar do controle.

Ao final de seu texto, Ellsworth (2001) faz uma pergunta provocadora: “O que significa para os educadores começar a reconhecer o paradoxal poder do endereçamento nos textos educacionais?” (Ellsworth, 2001, p.58). Compreendo, em diálogo com a autora, que o cinema carrega consigo um potencial no descontrole e na liberdade. Ao reconhecer as potências desse paradoxo dos modos de endereçamento, torna-se possível um olhar para relação entre cinema, masculinidade e currículo que abrace a incerteza, a falta de controle e os movimentos que se tornam possíveis a partir disso. Essa perspectiva entra em alinhamento com a percepção de currículo, para além dos espaços escolares, como experiência de se tornar sujeito, que nunca se fixa e está sempre em produção. Os modos de endereçamento das masculinidades nos filmes entendidos como currículo, possibilitam não apenas o reconhecimento, mas também o confronto entre o quem os filmes “vêm” e produzem e como isso é recebido. Um confronto que também produz outras coisas, que podem ou não ser as mesmas que os filmes tinham desejo de produzir.

Nesse emaranhado de subjetividades e desejos podem surgir inquietações que tem potencial de complexificar e trazer outras formas de entrar em contato com os campos de estudo de gênero, sexualidade, educação e cinema. Essa característica incerta do processo impede que uma pesquisa como esta seja determinista, tornando a investigação mais aberta a diálogos e contribuições de outros. O olhar para os filmes não consegue encontrar uma verdade absoluta, é apenas a partir das evidências encontradas nos filmes e da relação subjetiva entre o espectador e o filme, nesse caso entre o pesquisador e o filme, que se torna possível exercer a pesquisa. A autora argumenta que o fato de não existir um ajuste exato entre endereçamento e a resposta do espectador, torna possível ver o endereçamento de um texto como um evento poderoso, mas paradoxal, cujo poder advém precisamente da diferença entre endereçamento e resposta.

É possível construir um diálogo entre Lauretis (1987), quando fala sobre o atravessamento do gênero no conceito de plateia e Ellsworth (2001), quando esta trabalha com os modos de endereçamento. A partir do carácter imprevisível e paradoxal entre a relação filme-espectador e o endereçamento do filme e a resposta do espectador, não há como controlar essa relação com a imagem. Sendo assim, a relação complexa e imprevisível entre um filme e um espectador/pesquisador se entrelaça com as dinâmicas de gênero, que é produzido e é produto dessa equação. O cinema, assim, coloca em operação tecnologias de subjetivação, que produzem e regulam sujeitos, prazeres e desejos. Esses filmes, por serem currículo e por serem compreendidos também como artefatos culturais, tem uma dimensão pedagógica. Eles se encontram envolvidos pelas políticas de masculinidade que operam imagens e sons que produzem essa política, enquanto enquadram, endereçam e desejam a constituição de sujeitos generificados. O endereçamento encontra-se nesse desejo das imagens em produzir determinados tipos de sujeito, num processo que mobiliza afetos, sentimentos e emoções. A partir do espaço intervalar que surge entre o que o filme deseja e olhar de pesquisador que ocorre as análises do processo de endereçamento da masculinidade desejada.

3. OS FILMES NO LIVRO DIDÁTICO DE HISTÓRIA: chegando aos livros

O livro didático de História como é conhecido atualmente é resultado de um longo processo que aparenta ser familiar e simples, mas é de complexa definição (BITTENCOURT, 2004, p. 34). Sua funcionalidade está ligada ao uso feito pelos docentes e estudantes, devido a isso o livro didático carrega consigo uma dose de incerteza e variabilidade. A ampla distribuição de coleções de livros didáticos na rede pública de ensino brasileira torna sua presença parte das escolas em todo país, contribuindo para que “os alunos de toda a educação básica tenham a

possibilidade de um convívio intenso com esses livros, ocorrido não apenas no espaço escolar, mas também fora deste, pois, normalmente, podem levá-los para casa” (PERREIRA & SILVA, 2014, p. 325). Sua relevância para a educação brasileira é inegável, mesmo quando pouco usado pelos professores, sua popularidade e sua própria função o tornam o mais importante material didático. Esses materiais didáticos são mobilizados pela pesquisa como campos estratégicos para se observar a presença do cinema nacional na educação, funcionando como ponte entre o filme e os alunos.

O livro didático de História apresenta, produz e é produzido por discursos, dos mais variados tópicos, porém durante décadas os estudos sobre livro didático enxergavam o material de forma limitada, como se houvesse apenas a presença de discursos hegemônicos e dominantes nele (Bittencourt, 2004). Ou seja, há uma tradição no campo da educação de se olhar para o livro didático a partir de lentes que focavam os problemas de pesquisa no perigo dele ser um instrumento de controle. Nas últimas três décadas o campo de estudos vem trabalhando sob influência de contribuições dos estudos foucaultianos, observando os materiais didático de forma a destacar as disputas internas e relações de poder presentes neles (BITTENCOURT, 2004). Sem negar a relevância dos estudos anteriores, o livro didático passa ser compreendido como um objeto complexo, como evento atravessado por relações de poder, em que narrativas disputam pelo espaço limitado. Enquanto algumas ganham maior destaque, ocupando o centro do texto, outras se mantêm a margem.

A partir do século XIX o livro didático se tornou o principal instrumento pedagógico utilizado em salas de aula, ocupando espaços relevantes no processo de ensino-aprendizado, principalmente como mediador entre os conhecimentos pré-estabelecidos pelos parâmetros curriculares e aqueles trabalhados por cada professor e estudante (BITTENCOURT, 2004). No Brasil o livro didático passa a fazer parte dos materiais utilizados pelas escolas apenas a partir do ano de 1937, com o Instituto Nacional do Livro (INL) em que as instituições começam a pensar em investir na produção de dicionários e livros didáticos, porém as políticas e programas do governo federal para a distribuição de livros didáticos não conseguia atender a todo o país. Apenas a partir de 1997 com o Plano Nacional do Livro Didático (PNLD) sendo integrado ao Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) que é construída uma política pública de distribuição dos livros, com maiores investimentos sendo feitos com objetivo de atender as necessidades pedagógicas de todas as escolas públicas brasileiras (CARVALHO, 2018).

Não há como falar sobre livro didático sem reconhecer sua dimensão mercadológica, os custos de financiamento e de distribuição. Esse processo movimenta uma grande quantidade de dinheiro, afinal o livro didático:

[...] é, antes de tudo, uma mercadoria, um produto do mundo da edição que obedece à evolução das técnicas de fabricação e comercialização pertencentes à lógica do mercado. Como mercadoria ele sofre interferências variadas em seu processo de fabricação e comercialização. Em sua construção interferem vários personagens, iniciando pela figura do editor, passando pelo autor e pelos técnicos especializados dos processos gráficos, como programadores visuais, ilustradores (BITTENCOURT, 2004. p. 71)

Como afirma Carvalho (2018), olhar para o livro didático por essa lógica, entre produto e consumo, complexifica o objeto que sofre interferências externas na sua produção, inclusive através de financiamento e distribuição. Há muito dinheiro envolvido no mercado de livros didáticos, algo que atravessa a lógica de produção dos mesmos, podendo influenciar diferentes perspectivas teóricas, políticas, ideológicas e pedagógicas (SILVA, 2012). O momento histórico atravessa diretamente todo o processo de produção dos livros didáticos, influenciando na seleção dos conteúdos, na forma que são organizados e nos movimentos de interdisciplinaridade. Ou seja:

O tempo e espaço de produção do livro didático também influencia nos conteúdos que são pensados para o livro didático. A produção está intimamente ligada a ciência do seu tempo, passando por transformações conforme as descobertas vão sendo divulgadas e discutidas (CARVALHO, 2018, pág. 62)

Indo além disso, compreendo que a limitação que o espaço-tempo histórico coloca sobre o livro não se limita apenas a ciência, mas também há política. Afinal, o livro didático também deve ser pensado enquanto um produto sócio cultural (CARVALHO, 2018, pág. 63). Ou seja, “sua construção é carregada de valores culturais, ideologias, signos e símbolos que transmitem diferentes concepções das transformações que o meio social lidou ao longo do tempo” (CARVALHO, 2018, pág. 63). Dessa forma, o livro didático:

[...] é um importante veículo portador de um sistema de valores, de uma ideologia, de uma cultura. Várias pesquisas demonstram como textos e ilustrações de obras didáticas transmitem estereótipos e valores de grupos dominantes, generalizando temas, como família, criança, etnia, de acordo com os preceitos da sociedade... (BITTENCOURT, 2004. p. 72).

O gênero também atravessa esse processo, sendo efeito e produtor do discurso do livro didático, sendo assim a produção da masculinidade atravessa o material didático que a reproduz e produz. Ao investigar como os filmes desejam masculinidade também pergunto como os livros didáticos articulam a política da masculinidade e qual masculinidade eles querem construir. A escolha de trabalhar com coleções de livros didáticos de História envolve também a familiaridade com o material por ser professor de História. Apesar de reconhecer as problemáticas envolvendo sua dimensão mercadológica, o enfoque dessa pesquisa está nos filmes como currículo e sua relação com a produção de masculinidade.

A relação entre cinema e educação no Brasil se altera com o tempo, sendo institucionalizados apenas em 1998, por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais – História (PCNs). Em resposta à determinação do art. 210 da Constituição Federal, os PCNs (1998) tinham a atribuição de fixar conteúdos mínimos com o objetivo de “assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos” (BRASIL, 1998). O cinema aparece nesse momento como uma importante fonte “na consecução dos objetivos do ensino de História” (BRASIL, 1998), há um movimento de preocupação e valorização dos filmes como parte dos conteúdos.

Pereira e Silva (2014) observam como os textos dos PCNs são escritos de uma forma que possibilita o filme ser tratado apenas como ilustração e não como documento.

O uso da palavra pode no lugar de deve abre espaço para que filmes (históricos ou não) sejam utilizados para o ensino da disciplina de História apenas com o intuito de ilustrar períodos, eventos e personagens, não necessariamente como fonte documental para análise de tais questões (PEREIRA, SILVA, 2014, p. 324)

As autoras destacam como isso apresenta uma contradição com outra recomendação presentes nos próprios PCNs “referente à atenção que o professor precisa dar a aspectos como concepção, produção, distribuição e recepção do filme, características estas que ajudam a atribuir identidade ao documento” (PEREIRA, SILVA, 2014, p. 324). Esse conflito é sintomático de como as políticas públicas, leis e instituições tratam a relação entre cinema e educação.

Antes de iniciar o movimento de seleção das coleções de livros didáticos, recorro a Lei 13.006 aprovada em 2014¹⁸ que propõe a inclusão do cinema nacional como componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica, tornando obrigatória a exibição de

¹⁸ Para saber mais sobre a Lei 13.006/14 consultar na revista organizada por Ariana Fresquet (FRESQUET, 2015)

filmes de produção nacional por no mínimo duas horas mensais. Seu texto é curto e não desenvolve além disso, o que traz dúvidas sobre sua praticidade e implementação. Não é proposta nessa pesquisa uma análise da praticidade da implementação da Lei 13.006/14, a preocupação é com o âmbito das possibilidades e potências que a Lei traz ao aproximar o cinema da educação. A presença da Lei 13.006/14 muda a relação do cinema com os currículos e conseqüentemente com o livro didático, obrigando um contato maior entre ambos no ambiente escolar. Considerando as reverberações disso foi feita a opção por olhar apenas para coleções lançadas após a publicação da Lei em 2014, buscando uma citação da mesma no Plano Nacional do Livro Didático (PNLD)¹⁹ de História. A hipótese é de que após a lei o cinema nacional ocuparia um espaço maior nos livros didáticos.

Tendo em mente as limitações da faixa etária dos alunos e como isso poderia restringir as opções de filmes, essa pesquisa tem seu olhar direcionado apenas para coleções de livros didáticos de História do Ensino Médio. Em 2014 houve um edital do PNLD referente ao Ensino Médio em que foi sugerido aos livros didáticos a inclusão de matérias digitais como apoio às práticas docentes, entre esses encontram-se filmes que passam a compor o texto das coleções em forma de sugestões e atividades. Apesar da publicação da lei em 2014 ao buscar os PNLD de História apenas no ano de 2018 que foi encontrada uma citação a Lei 13.006/14. Ou seja, o PNLD 2018 é o primeiro PNLD de História do Ensino Médio em que a Lei 13.006/14 é citada como parte do processo de avaliação das coleções de livros didáticos. No PNLD de História 2018 a Lei 13.006/14 aparece no texto do dessa forma: dentro do tópico "Ficha Avaliativa" há um bloco chamado "Formação Cidadã" onde há uma série de tópicos avaliativos intitulados "Critérios", entre eles há um chamado "Abordagem Teórico Metodológica da História". Neste último é onde se encontra a presença da Lei com a afirmação de que aquele PNLD "considera a legislação, as diretrizes e as normas oficiais que regulamentam o Ensino Médio: Lei nº 13.006/2014 – obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de Educação Básica" (BRASIL. 2017) como parte dos critérios avaliativos para seleção de novas coleções.

Após 2018 houve apenas um outro PNLD referente ao Ensino Médio, em 2021, porém este ocorreu após a reforma do ensino médio em que toda a organização curricular foi alterada. Isso reverberou nos livros didáticos que passam a ser organizados não por disciplina, como vinha ocorrendo a décadas, mas por áreas do conhecimento, de acordo com a organização da BNCC. Ou seja, as coleções de livro didático mudaram, juntando diversas disciplinas num só

¹⁹ PNLD é um programa do Governo Federal brasileiro criado para avaliar e distribuir livros didáticos, pedagógicos e literários às escolas públicas

livro como os de Matemática e suas Tecnologias, Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, Ciências da Natureza e suas Tecnologias, Linguagens e suas Tecnologia. Sendo assim, não há mais um livro didático de História, mas um livro didático de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas em que História, Geografia, Filosofia e Sociologia fazem parte, não de forma separada uma das outras, mas misturadas. O próprio acesso ao PNLD 2021 se tornou mais confuso e difícil, devido as mudanças que o site do governo enfrentou nos últimos anos, atrapalhando a coleta de dados.

Após olhar alguns dos livros aprovados pelo PNLD 2021 e compará-los com aqueles aprovados em 2018 fica evidente como os mais recentes apresentam uma organização confusa, numa mudança que representa uma perda para o campo do ensino de História. Além disso as coleções de 2018 circularam pelo país durante três anos, enquanto os livros do PNLD 2021 foram distribuídos a menos de um ano. A educação brasileira ainda está se adaptando a esse novo formato de ensino médio, algo que ainda causa polêmica e protesto de educadores. A partir disso pesquisa ganha outras forças, como uma forma de olhar para como os livros eram antes da transição para o Novo Ensino Médio com o PNLD 2021.

Como forma de selecionar quais coleções serão analisadas foram consultados os dados divulgados sobre a distribuição de livros didáticos no Brasil e ao próprio texto do PNLD de História de 2018, em que cada coleção é avaliada. Após um cruzamento de dados e de observar a disponibilidade das coleções, foram selecionadas apenas coleções que estivessem entre as mais distribuídas e que tenham, em sua avaliação do PNLD, um destaque para a mobilização de filmes. A partir disso foram selecionadas duas coleções de livros didáticos de História, a “História Geral” de Gilberto Cotrim e a “História 3” de Ronaldo Vainfas, Sheila de Castro Fria, Jorge Ferreira e Georgina dos Santos. Selecionei duas coleções com objetivo de ao cruzar as listas de filmes mobilizados chegasse numa quantidade significativa de filmes que circularam pelo país, além de serem coleções que tenho familiaridade e acesso.

3.1 – Abrindo os livros e vendo os filmes

Uma vez selecionadas as coleções, o próximo movimento envolveu a realização de um mapeamento deles, com objetivo de compreender os espaços que os filmes ocupam no texto dos livros didáticos. Nesse processo também é executada uma catalogação de quais filmes estão presentes, destacando onde são encontrados e de que forma. A coleção “História Geral” oferece ao final de cada livro umas tabelas em que se encontram os filmes mobilizados por ela, porém ao fazer uma verificação mais atenta foram encontradas discrepâncias. As tabelas não

contemplavam todos os filmes que aparecem naqueles livros didáticos, foi necessário fazer a pesquisa de forma independente delas. Ao catalogar apenas os filmes referentes ao livro do terceiro ano do Ensino Médio, chegou-se a uma quantidade de trinta e seis obras cinematográficas mobilizadas de diferentes formas, uma quantidade maior do que o esperado. Apesar de haver muitos filmes utilizados apenas como iconografia, ou outros em que são apenas citados ao longo do texto, a maioria apareceu com um certo destaque, em caixas chamativas que ou indicavam o filme acompanhado de uma sinopse ou sugeriam atividades que envolviam o filme (variando desde responder perguntas específicas até a execução de resenhas). A partir dessa constatação se escolheu executar um recorte e analisar apenas os livros referentes ao terceiro ano do Ensino Médio, diminuindo a quantidade total de filmes e permitindo um olhar mais atento a cada um.

Com o livro “História 3” a situação não se revelou muito diferente, lá não há uma tabela no final com os filmes, então a pesquisa foi feita diretamente nos capítulos. Foi necessário um olhar atento, pois não há uma padronização da gramática utilizada pelo livro ao mobilizar os filmes. Enquanto em “História Geral” todo filme era acompanhado da palavra “filme”, seja na tabela ou no texto (as exceções foram de dois documentários e uma série de tv), em “História 3” não havia um padrão. Alguns filmes apareciam acompanhados da palavra “filme”, outros foi necessário buscar por “direção” e outros apareciam apenas como iconografia sem citar a direção ou chamar de filme. Após o mapeamento foi alcançada a quantidade de noventa e nove filmes mobilizados apenas no livro “História 3” referentes ao terceiro ano do Ensino Médio. Uma quantidade ainda maior que a anterior, o que reforçou a decisão de não olhar para os livros de primeiro e segundo ano do ensino médio de ambas coleções.

A partir disso, foi feito um cruzamento dos dados, observando quais filmes se repetiam entre os dois livros, chegando numa quantidade de dezessete filmes que apareceram em ambos os livros didáticos. Entre os dezessete filmes que se repetiram nos dois livros haviam seis produzidos nos EUA, um na Grã-Bretanha, uma co-produção entre França, Alemanha, Reino Unido, Bélgica, Romênia, Noruega e Japão, um produzido na Rússia e oito filmes produzidos no Brasil. A quantidade de filmes brasileiros ser maior do que a de filmes estadunidenses surpreende e indica o esforço de ambas coleções em selecionar e valorizar o cinema nacional, assim como em seguir as diretrizes do PNLD. Após concluir que oito filmes ainda representavam uma quantidade grande mais um recorte foi feito, excluindo aqueles filmes que não eram de ficção. Como haviam três documentários a quantidade final contempla cinco filmes brasileiros de ficção que aparecem em ambos livros didáticos: *O Pagador de Promessas (1969)*,

Rio 40° (1955), *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (2006)*, *Central do Brasil (1998)* e *Eles Não Usam Black-Tie (1981)*. Para saber mais sobre os filmes, incluindo dados técnicos, sinopse e aonde eles se encontram nos livros olhar o apêndice.

Olhando para a lista de filmes encontram-se obras consideradas clássicas do cinema nacional, como *Rio 40° (1955)*, *Eles não usam black tie (1981)*, *O pagador de promessas (1969)* e *Central do Brasil (1998)*. Obras premiadas que não esperava encontrar, afinal imaginava uma maioria de cinebiografias tradicionais, porém o que se apresentou foi um pequeno recorte de alguns dos filmes mais relevantes para história do cinema nacional. Chama atenção a data de lançamento dos filmes com a maioria datados dos anos 1980 para trás, com exceção de *Central do Brasil (1998)* e *O ano em que meus pais saíram de férias (2006)*. Um dado relevante para se pensar a forma que a linguagem cinematográfica é utilizada para produzir a masculinidade, afinal tanto o cinema quanto as noções de gênero e sexualidade são limitadas ao seu tempo e espaço.

Assistir os filmes envolve um cuidado com o olhar de pesquisador atento aos discursos que expressam e produzem masculinidade, analisando a narrativa fílmica como um todo. A partir da leitura de Metz (1980), é possível identificar os diferentes signos cinematográficos e a relação exercida por eles na construção de sua realidade fílmica a partir da linguagem cinematográfica. De acordo com o autor a linguagem cinematográfica é composta de todos os códigos cinematográficos gerais - instâncias sistemáticas comuns a todos os filmes - e de códigos cinematográficos particulares - traços de significação de determinadas classes de filmes. O autor cria um paralelo entre análise literária e análise fílmica, a partir da percepção do cinema como linguagem. Dessa maneira, é possível realizar um estudo linguístico do cinema a partir de um estudo do discurso imagético, ou seja, dos planos (imagens) e da cadeia fílmica (discurso), realizando assim uma análise sintagmática do cinema. Batista (2020) reforça isso ao destacar a necessidade de trabalhar com os aspectos de linguagem cinematográfica, como operam e com a constituição das narrativas em um sentido mais amplo.

Dizendo de outro modo, trata-se de entender que a atenção a elementos que compõem um léxico visual e sonoro – que dizem respeito, por exemplo, à trilha sonora, aos enquadramentos, à iluminação e, não menos importantes, aos diálogos que se apresenta –, faz-se decisiva para uma análise que assume a inseparabilidade entre “forma” e “conteúdo”. (BATISTA, 2020, p. 99)

O olhar do pesquisador precisa estar atento tanto a forma quanto ao conteúdo do filme, exercendo sua análise a partir dos sentidos produzidos pela relação entre os dois e o próprio

espectador. Uma análise do discurso fílmico não se limita apenas ao que está aparecendo em tela, há também o space-off, expressão emprestada da teoria do cinema, explicado por Lauretis (1987) como:

O espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível. No cinema clássico ou comercial, o space-off é, de fato, apagado, ou melhor, reabsorvido e fechado na imagem pelas regras cinemáticas de narração (a mais importante entre elas sendo a do sistema de shot/reverse shot). Mas o cinema de vanguarda nos mostrou que o space-off existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera (o ponto de articulação e perspectiva através do qual a imagem é construída), mas também o espectador (o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e reproduzida na/como subjetividade) (Lauretis, 1987 p. 237-238)

Além de observar o que está aparecendo em tela, é importante estar atento também para aquilo que não está sendo mostrado, que não está em quadro. O que não aparece diretamente em frente à câmera pode ser tão relevante quanto aquilo que está em foco. Indo além dos sujeitos que estão na tela, objetos e animais também podem acionar signos de masculinidade, como agentes de produção de masculinidades. Não é só sobre a representação explícita, tudo no filme pode importar na produção de masculinidade, inclusive as personagens femininas.

Por mais que tenha uma tentativa de preparar o olhar para os filmes, há uma dimensão do inesperado que é inerente ao processo de assistir. É a partir da relação entre projeção e olhar que o modo de endereçamento ocorre e análise surge, nesse processo o filme é um agente tão ativo quanto o pesquisador. Não será investigado as intencionalidades dos realizadores, sejam eles os roteiristas, atores ou diretores. Em vez disso meu movimento se dá a partir da compreensão de que “parte da construção de sentido depende, também, daquela/e que a olha/assiste às imagens, ainda que a imagem não possa ser reduzida ao/à sujeito/a, nem mesmo a seu processo de produção” (BATISTA, 2020, p. 103). É assumido nesse projeto o movimento de “deixar-se invadir pelas imagens, deixar-se emocionar, comover-se, muitas vezes, mesmo sem saber se algo realmente significa *isto* ou *aquilo*” (MARCELLO e FISCHER, 2011, p. 508). A dimensão afetiva é inevitável e por isso abraçada como parte do movimento de investigação da produção de masculinidade nos filmes.

A investigação analítica do cinema tem uma longa tradição acadêmica, sendo assim, entre as metodologias possíveis para esta pesquisa, foi selecionada a etnografia de tela. Como o próprio nome revela esta representa uma proposta de análise que emprega recursos da etnografia numa tela em que será exibida uma imagem, no caso um produto audiovisual. Ao

realizar uma etnografia de tela sobre um filme, o foco se concentra nos sentidos dos textos da obra audiovisual, nos discursos que a constituem (BATISTA, 2020). No caso desta pesquisa os discursos em torno da masculinidade, como são construídos, o que produzem, quais os tropos mobilizados, seus limites, atravessamentos e efeitos. Como afirma Batista (2020), discurso nesse caso “diz respeito sobretudo à compreensão foucaultiana e, assim, aproxima-se de uma perspectiva dialógica, compreendendo que um discurso emerge, invariavelmente, em (e da) relação com outros discursos, produzindo possibilidades de sentidos” (BATISTA, 2020, p. 110). Ou seja, não há um discurso fílmico isolado de outros discursos que o atravessam. Essa perspectiva discursiva adotada compreende que os sentidos não estão dados ou prontos, como se estivessem apenas esperando um pesquisador aparecer para investigar o que estava escondido.

Ao mobilizar Balestrin e Soares (2012), Batista (2020) explica como a etnografia de tela compreende os discursos como múltiplos e simultaneamente singulares.

“Múltiplos” uma vez que é em relação que os sentidos são construídos. Ou seja, há um elemento contingencial que opera na medida em que a etnografia é feita, que compreende a relação entre pesquisadora e audiovisual, e o que pode ser construído a partir dessa relação localizada em um espaço e tempo específicos. Consequentemente, seu produto, além de múltiplo, torna-se "singular", na medida em que diferentes pesquisadoras podem (e certamente irão) produzir sentidos diversos na relação com um mesmo audiovisual. (BATISTA, 2020, p. 111)

A percepção da multiplicidade de sentidos possíveis e a singularidade dos sentidos produzidos por cada pesquisador permitem que a pesquisa ocorra sem receio de construir análises definitivas. As diversas possibilidades não invalidam a pesquisa, pelo contrário, reforçam a participação dela como parte da produção de discursos sobre o que é investigado. Ou seja, o que foi produzido e a forma que foi organizado sobre a masculinidade nos filmes se insere nos debates que formam discursos sobre masculinidade. Além disso, a própria pesquisa produz masculinidade também.

Como forma de exercer uma observação sistemática é necessário para esta perspectiva a produção de um caderno de campo (BALESTRIN e SOARES, 2012). Este se configura como um material de registro dos aspectos importantes do material audiovisual. É sugerido pelas autoras que se escreva sobre os aspectos visuais e de áudio das cenas que forem destacadas e analisadas, além de anotar impressões, sensações ou ideias que surjam enquanto se assiste o filme. Batista (2020) reconhece que esta não é a única forma de analisar as cenas, outros fatores são relevantes nesse processo. Sendo assim, o caderno de campo se constitui como mais uma

ferramenta direcionada para a análise da pesquisadora. Inclusive, a autora afirma que durante seu processo, muitas anotações realizadas para sua pesquisa contêm elementos incompreensíveis para qualquer leitor além da própria Batista, algo que ocorreu também nesta pesquisa.

Mesmo dentro das limitações da etnografia de tela, há uma liberdade na abordagem. Essa liberdade contraria qualquer noção de imparcialidade nas análises, uma vez que a própria transcrição de uma cena já implica uma intervenção no pesquisador que selecionou um momento para destacar em vez de outro. Dessa forma, um dos objetivos das anotações, além de registrar sensações, envolve uma forma de direcionar o olhar para o que emerge como produtivo para a pesquisa. É a partir desse movimento que se investiga a masculinidade produzida nos filmes, buscando caminhar junto com a obra “ao invés de transcrever, descrever, assumindo já nesse exercício não apenas as cenas importantes para o trabalho, mas os excertos dialógicos e expressivos que possibilitam a discussão analítica” (BATISTA, 2020, p. 114). A partir da relação entre pesquisador e filme e do modo de endereçamento da masculinidade que se manifesta a análise.

Uma vez que a análise se inicia, é importante tomar cuidados envolvendo o olhar para a masculinidade nos filmes e a variedade de traços e tropos possíveis. Em relação a isso Fernando Seffner (2003) escreve sobre um conjunto de traços que ele reconhece como formadores da masculinidade hegemônica:

Uso da violência em diversas circunstâncias da vida, incluída aí a vida sexual; vivência de agrupamentos masculinos (como no futebol, na pescaria, no exército, etc.); a tendência a dominar superando aquela da conciliação; o uso de piadas sexistas, com depreciativo para mulheres e homens afeminados; o comportamento guerreiro e a valorização das guerras como modos de resolver contendas; a crença no patriarcado; o exercício do papel de provedor; o reconhecimento dos ritos de passagem da vida sexual, que podem incluir iniciação sexual com prostitutas; a extrema valorização da conquista sexual; a valorização do corpo musculoso e forte; a valorização do corpo sem exageros de expressão (sem lágrimas nem grandes expansões de afeto); os comportamentos homofóbico e misógino quase como inerentes à masculinidade heterossexual; a valorização da pornografia e da sacanagem; a geração de filhos e o exercício em geral pouco dedicado da paternidade; a noção de chefe de família; o gosto pela vida pública e pela atividade política e especialmente político partidária. A listagem com certeza não é exaustiva, mas ajuda a dar forma ao que pode ser entendido como masculinidade hegemônica no cotidiano (SEFFNER, 2003, p. 140)

Apesar de ser uma longa lista e que busca abarcar uma ampla quantidade de traços que podem ser úteis para minha análise da masculinidade nos filmes, é importante lembrar dos alertas que foram apontados por Connell (2013) para que se evite cair em armadilhas de análise. Entre eles destaque fica aquela que reduz a masculinidade hegemônica a traços reconhecíveis

que acabam trazendo uma noção de fixação, limitando e essencializando a masculinidade. Seguindo a organização feita por Zara Conegatti (2020) as análises são organizadas a partir de aproximação temática, agrupando, aproximando e contrastando diferentes filmes. Além disso, a análise envolve a proposta de trabalhar com os tropos sobre masculinidade que atravessam várias obras, sejam eles próximos ou não daqueles citados por Seffner (2003) como representativos da masculinidade hegemônica.

4 – SENTINDO OS FILMES

Ao iniciar o processo de assistir e analisar os filmes selecionados me inspiro nas estratégias de Balestrin e Soares (2012) e Batista (2020), a partir da etnografia de tela o contato com a cada filme é acompanhado da produção de um caderno de campo, anotando as cenas, diálogos e imagens que chamam atenção. Para executar isso, compreendi durante o processo ser necessário escutar o filme, observar o que os personagens, a câmera e os objetos em cena dizem. A relação entre as cenas e os afetos que se desenvolvem a partir disso se tornou central na produção do caderno de campo.

A relação entre o meu olhar (e o meu ouvido) com cada sequência é a base que possibilita a análise. Ao assistir os filmes eram ocupados simultaneamente dois espaços, de espectador e pesquisador, um atravessando o outro. As anotações refletem isso, transitando entre os olhares de espectador e pesquisador simultaneamente. Por exemplo, enquanto é descrita uma cena clímax de *Eles Não Usam Black-Tie* há frases com elogios as atuações “Fernanda Montenegro, que atriz!” seguido de um símbolo de um rosto triste “:(” que retrata o impacto emocionante da cena. Foi necessário assistir várias vezes cada filme, pausando constantemente para fazer anotações sobre cenas, diálogos e imagens que se destacavam quando se tratava da produção da masculinidade. A partir do acúmulo das anotações o caderno de campo foi se construindo. O resultado foi a produção de uma série de arquivos recheados de observações desorganizadas, com frases soltas, tornando o texto final confuso e pessoal.

A etnografia de tela permite que o processo de produção do diário de campo transforme a pesquisa e indicar outros caminhos possíveis (CACHADO, 2021). As anotações feitas enquanto assistia os filmes apresentaram descobertas e problemáticas antes que ocorresse a interpretação analítica e a escrita final. Esse processo reforçou a defesa da singularidade da etnografia por Cachado (2021) em que a análise e a coleta de dados estão interligados.

Como o processo não foi linear, a produção do diário de campo se misturou com um diário pessoal, afinal a dimensão afetiva fez parte da relação com os filmes. De acordo com

Weber (2009) o diário de campo é específico da etnografia e envolve o processo de análise, enquanto o diário íntimo é “o modelo dos diários autobiográficos em que são depositados os humores e as emoções de seu autor” (WEBER, 2009, p.158). Nessa pesquisa os dois se intercalam, seguindo a sugestão da autora de produzir uma etnografia multi-integrativa nas ferramentas metodológicas qualitativas. Há uma mistura entre as anotações pessoais e outras analíticas, produzindo o que Weber (2009) chama de uma confusão prática.

Para a autora há uma modalidade de autocensura às anotações escritas no processo de pesquisa que é explicada pela “diferença de *status* e de funções entre os fragmentos do diário, desordenados e às vezes inseparáveis” (WEBER, 2009, p.159). Isso foi observado nesta pesquisa em que as observações mais íntimas não foram diretamente incluídas nas análises, apesar de guiarem os olhares que as possibilitaram. O texto final em si foi escrito após a produção do diário de campo, este é “um conjunto sem coerência prevista em cadernos ou em folhas, mais ou menos estruturadas, mais ou menos ordenadas, segundo os momentos da pesquisa e as fases da investigação” (WEBER, 2009, p.159). Ou seja, o texto em si surge a partir do diário de campo, porém não se limita a ele, envolvendo também a leitura de textos para ajudas nas análises. Além disso durante a escrita final do texto foi feito um movimento de assistir novamente e repetidamente as cenas analisadas, algo que se revelou essencial para a pesquisa.

O processo de separar e encaixar no texto as imagens analisadas foi imprescindível, junto com ele ocorreu um movimento de reler o que foi anotado e rever as cenas para lembrar e analisar novamente. Na maioria dos casos isso transformou as análises, acrescentando novas nuances que haviam sido perdidas nos momentos anteriores em que as cenas foram assistidas. Isso indica que o processo de análise é mutável e outras percepções podem surgir ao encarar as mesmas cenas num futuro. A incompletude é inerente da pesquisa acadêmica e nesta não poderia ser diferente.

Há uma parte da pesquisa que não alcança o texto final e fica relegada ao diário de campo (WEBER, 2009). Há trechos considerados de difícil reprodução como comentários pessoais, ou porque não foram relevantes para as análises feitas. Esses materiais não publicáveis podem ser reavaliados e se tornarem essenciais para investigações futuras, porém no momento muitas das anotações ficaram de fora do texto.

A partir do caderno de campo foram organizados tópicos com o que foi observado nos filmes, de onde se construiu uma lista com possíveis caminhos de análise. Muitos desses tópicos se relacionavam entre si, alguns sendo mais relevantes nos filmes que outros. Inicialmente foi

tentada uma divisão em dois grandes eixos: a reiteração da masculinidade hegemônica e os deslocamentos da masculinidade hegemônica. A estratégia era ter como ponto de referências das análises a masculinidade hegemônica. Apesar disso na hora de organizar o texto e desenvolver as análises essa divisão começou a não funcionar e parecer arbitrária. Não há como separar as cenas entre aquelas em que é produzida uma masculinidade que reitera e outras em que há o deslocamento. A produção da masculinidade não ocorre de forma isolada, há ambiguidades e até produção simultânea de deslocamentos e reiterações. Dessa forma o texto foi reorganizado em tópicos em que diferentes cenas de diversos filmes são agrupadas.

A forma de observar e organizar essa produção se desenvolveu a partir do caderno de campo tendo como fio condutor o afeto que, assim como em Siqueira & Favret-Saada (2005), recebe um estatuto epistemológico. O atravessamento dos afetos envolve também a forma que os personagens agem e suas reações. Compreendo que a forma que a câmera filma os corpos e objetos em cena também produz afetos, dessa forma esses movimentos também fazem parte da análise. Afeto não é sinônimo de carinho, podendo ser expresso também a partir de agressividade e violência. Ou seja, olhar para os afetos envolve um olhar atento aos sentimentos expressos pelos filmes e aqueles que foram sentidos enquanto assistia, afinal é a partir da relação que o afeto é construído, seja ele carinhoso ou agressivo.

Incluir os afetos sentidos ao assistir os filmes envolve uma abertura para os sentimentos que possuem uma comunicação específica, involuntária e sem intencionalidade. Essa comunicação pode ser expressa verbalmente ou não verbalmente, o que inclui no processo de análise também uma dimensão que não pode ser capturada pela literatura acadêmica. Ou seja:

Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (SIQUEIRA; FAVRET-SAADA. 2005, p. 160)

Os afetos se tornam essenciais para a produção das análises, mesmo que eles não possam ser traduzidos para um texto. O contato com o cinema envolve afetos, não há como evitar e uma pesquisa que ignora isso está escondendo uma parte inerente do processo. Dessa forma, o caderno de campo é atravessado pelas forças dos afetos que surgem da relação do pesquisador/espectador com a produção da masculinidade nos filmes.

A partir de Santos (2015) compreendo o afeto e a expressão emocional como resultado de um processo de construção psicossocial e como produto de uma regulação cultural, ocupando

simultaneamente os dois espaços. O afeto se constitui de forma sempre relacional, o ambiente e contexto influenciam e, portanto, o afeto possui uma história. A cultura ocidental moderna se constitui a partir de uma oposição binária entre emoção e razão, noções que atravessam as construções de significado de masculinidade e feminilidade. A emoção ao ser associada ao feminino também é aproximada do descontrole e é enxergada como algo negativo, enquanto a razão seria atributo do masculino e representaria controle, sendo, portanto, algo valorizado (VICTORA; COELHO, 2019). Dependendo do contexto a hierarquia pode ser invertida, a emoção associada ao feminino é percebida como positiva quando expressa capacidade de envolvimento com os afetos do outro. Enquanto o masculino é compreendido como negativo quando associado a frieza e distanciamento, como se houvesse uma ausência de empatia (VICTORA; COELHO, 2019). As percepções sobre como os afetos podem produzir o gênero até pode ser recontextualizada, porém, a separação binária e a associação de emoção ao feminino se mantém. Ou seja, as culturas ocidentais modernas partilham da percepção de que as mulheres são mais emotivas do que os homens (Santos, 2015, p.2). Dessa forma, a produção da masculinidade hegemônica ocidental envolve o distanciamento de respostas e reações muito emotivas²⁰.

Ainda a partir dessa perspectiva se constrói a noção de que certas expressões afetivas e emocionais estão associadas ao gênero, sendo as demonstrações de vulnerabilidade associadas às mulheres, enquanto as demonstrações de agressividade à homens (Santos, 2015). A lógica dicotômica influencia a própria constituição da masculinidade, principalmente a hegemônica, produzindo estereótipos que reforçam noções do que é masculino e feminino. É importante que se compreenda “a expressão emocional dos homens num quadro mais vasto, no qual estes aprenderam a afirmar publicamente a sua masculinidade” (SANTOS, 2015, p.4). A partir da investigação dos filmes, através dos afetos, essa pesquisa questiona as percepções generalistas sobre as expressões emotivas da masculinidade.

As imagens e sons desejam produzir determinados tipos de sujeito, porém como foi dito anteriormente esse processo é atravessado por afetos. O endereçamento da masculinidade desejada pelo filme só ocorre em conjunto com um espectador. Ou seja, é a partir da dimensão imprevisível e paradoxal da relação filme-espectador (nesse caso espectador/pesquisador), numa tensão desenvolvida a partir do espaço intervalar entre o desejo do filme e meu olhar de

²⁰ Há estudos sobre os homens expressarem a sua irritação mais frequentemente do que as mulheres como os de Fischer e Manstead, 2000; Frevort, 2011; Scheff, 1988 e Seidler, 2007.

pesquisador. Sendo assim, afetos, interesses, sentimentos e incômodos são essenciais e entrelaçam tanto do processo de endereçamento quanto a análise.

Há, como mostrarei no capítulo seguinte, uma multiplicidade na produção da masculinidade nas obras audiovisuais selecionadas. Não há uma unidade ou uma forma de definir a masculinidade defendida pelos filmes como parte do discurso do livro didático. Apesar disso, algumas repetições podem ser observadas. A maioria dos filmes analisados tem como protagonistas personagens do sexo masculino, apenas *Central do Brasil* (1998) divide esse protagonismo entre as personagens Dora e Josué, interpretados por Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira. Mesmo em *Rio 40°* (1955) que não contém um único protagonista e sim vários, devido a sua estrutura em diversas pequenas histórias, os protagonistas são em sua maioria homens ou meninos. Esse elemento por si demonstra o que já era esperado: as histórias contadas são majoritariamente sobre personagens homens e meninos.

Ao observar as sexualidades dos personagens todos só demonstram atitudes e desejos heterossexuais, tanto os principais e quanto os coadjuvantes. Entre os casais há destaque apenas os heterossexuais. Outras sexualidades não se fazem presente de forma expressiva, aparecendo apenas por meio de comentários ofensivos e preconceituosos, como nas diversas falas ditas em *Central do Brasil* (1998) que serão trabalhadas adiante. Além disso, é evidente nos filmes selecionados um protagonismo de personagens brancos, sendo apenas no *Rio 40°* (1955), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) e no *Pagador de Promessas* (1969) que há presença de personagens não brancos, ainda que em sua maioria como coadjuvantes. *Rio 40°* (1955) talvez seja a única exceção, em que algumas das histórias que acompanhamos são sobre meninos negros de uma favela do Rio de Janeiro, porém mesmo nesse caso há outras histórias com protagonismo branco que dividem o tempo de tela.

Há uma dimensão relacional da masculinidade (VIGOYA, 2018), em que a produção da masculinidade envolve uma teia emaranhada de outras produções. Seja a partir da oposição à feminilidade ou entre diferentes expressões de masculinidade. Há um atravessamento de questões relacionadas a sexualidade, classe, raça, idade, região e o contexto histórico. Ao olhar para o Brasil, percebe-se que a masculinidade hegemônica gira em torno da ideia do pai de família burguês, branco e heterossexual, um modelo disciplinar que é desejável por outras masculinidades (Barbarini e Martins, 2019). Dessa forma, a masculinidade hegemônica no Brasil está atrelada a homofobia, a dominação de mulheres e com a estrutura do racismo. A masculinidade branca ocupa o centro silencioso e o topo da política da masculinidade brasileira,

sendo o ponto de referência do qual outros se compararam, mesmo que hajam escapes e deslocamentos.

Segundo Vigoya (2018), a masculinidade branca ainda desempenha um papel importante na consolidação e na estabilidade político-econômica na América Latina, além de garantir a manutenção das identidades nacionais na América Latina. A masculinidade branca ocupa uma posição de controle político e dominação simbólica, em que sua imagem é associada aos ideais de modernidade, progresso e nação. Ao falar sobre a relação entre a masculinidade branca e masculinidades não brancas no Brasil a autora afirma:

[...] que a classe e raça distribuem de forma desigual os benefícios e os custos das relações de gênero e definem experiências e representações diferenciadas da masculinidade. Os homens que obtêm benefícios patriarcais e raciais e aqueles que sofrem os custos impostos pela ordem da masculinidade hegemônica e da supremacia branca, não são os mesmos. Os primeiros detêm a autoridade dentro do Estado, controlam instituições coercitivas e são reconhecidos pela mídia. Se eles sofrem alguns inconvenientes relacionados às rivalidades políticas e sua posição de objeto de escrutínio público, essas desvantagens são, como assinala Connell, as condições de seus privilégios. No outro extremo do espectro social, os homens negros realizam trabalhos pouco qualificados, mal remunerados e pouco reconhecidos; eles fazem parte dos grupos mais expostos ao controle policial, eles levantam suspeita no espaço público se apressam o passo, se cruzamos com eles na rua à noite porque tememos que eles sejam delinquentes; eles são reificados e estereotipados, transformados em objetos sexuais e homens hipervirais. (Viveros Vigoya, 2018, p.182)

Dessa forma, a masculinidade hegemônica brasileira está atrelada a branquitude e racismo, encontrando-se no centro da política da masculinidade brasileira e ocupando uma posição hierarquicamente superior. Ao olhar para os filmes esta é a masculinidade que domina as narrativas e, portanto, contribui para a reiteração e reinstalação da hegemonia. É evidente a força da presença masculinidade hegemônica nos filmes, mas não é exclusiva e os deslocamentos ocorrem, como será observado.

A análise se constitui a partir da observação de repetições e deslocamentos da masculinidade, porém não há uma separação arbitrária entre ambos, os deslocamentos podem ocorrer no interior da repetição e vice-versa. O que se observa é uma mistura dos dois, há ambiguidade na produção da masculinidade dentro de um mesmo filme e até numa mesma sequência. Por isso que a análise é organizada de forma a sobrepor exemplos de filmes, encaixados em três eixos: masculinidade e agressividade, masculinidade e os corpos que se tocam, masculinidade e vulnerabilidade. Dessa forma, busco mostrar com a pesquisa como a masculinidade desejada pelos filmes é múltipla, a partir do olhar para os afetos encontro situações de reiteração e deslocamento da masculinidade hegemônica. É a partir de sorrisos,

abraços, lágrimas e carinhos, mas também de violência, raiva, abuso, homofobia e objetificação dos corpos femininos que a masculinidade é produzida.

4.1 – Masculinidade e afetos

Ao assistir os filmes, o que inicialmente mais chamou atenção foram as ações e reações dos personagens, e como que os personagens expressavam suas emoções e afetos. Além dos personagens, foi observado como a própria linguagem cinematográfica também expressa o desejo dos filmes, a imagem é produzida a partir das técnicas e decisões artísticas. Esse uso da linguagem dita a abordagem do filme e é por onde expressa a masculinidade desejada. Como dito anteriormente, os afetos que atravessam a relação que os filmes estabelecerem comigo – como simultaneamente pesquisador e espectador – são parte do modo de endereçamento e foram essenciais na produção do caderno de campo. A partir desses atravessamentos, optei por manter o afeto como pilar das análises. A produção da masculinidade também é atravessada “por emoções [que] teriam uma capacidade micropolítica, ou seja, uma capacidade de dramatizar, reforçar ou alterar as relações de poder, hierarquia ou status dos sujeitos que as sentem e/ou expressam” (VICTORA, COELHO, 2019, p. 11). As emoções e os afetos são constituíveis da masculinidade e, portanto, podem reforçar ou deslocar as relações de poder e hierarquias inerentes de sua produção.

Diferentes afetos podem ser expressos de diferentes formas, não há uma única forma de demonstrar e sentir. O corpo reage e produz o sentimento numa ação, seja ela grande ou pequena, fácil ou difícil de perceber, todas demonstram afetos. A partir dos afetos que o corpo interage com o exterior e suas ações podem ser lidas como expressões e produções de sentimentos. Desde ações sutis como um olhar, um leve movimento na mão ou na respiração, até grandes ações num movimento expressivo do corpo, como um abraço apertado ou uma agressão. Há variedade e ambiguidade nas expressões corporais dos afetos, algo que poderia ser lido como um carinho pode ser uma agressão e vice-versa, o que pode ser explorado pelos filmes, seus atores e realizadores.

Como já dito, não irei trabalhar afeto a partir de uma conotação positiva ou negativa, afinal há afetos que podem machucar ou serem violentos. As expressões emocionais e afetivas podem ser confusas, as vezes contraditórias e conflituosas (como na relação entre pai e filho em *Eles Não Usam Black-Tie*). Ao olhar para a listagem com várias características da masculinidade hegemônica feita por Seffner (2003) as que mais se repetem são aquelas que se aproximam da agressividade, dominação, preconceitos e violência. Ao assistir os filmes todas

essas características foram encontradas em todos os filmes, porém não são completamente dominantes e outras características também foram notadas.

Como será demonstrado a masculinidade não se limita a essas características, mesmo aquela que se aproxima muito da hegemônica oferece espaço para deslocamentos. Demonstrações de carinho, preocupação, sorrisos, lágrimas e abraços – próprios da situação dramática do cinema – foram algumas das ações dos personagens que mais me chamaram atenção enquanto assistia os filmes. Esses afetos são expressos de diversas formas e direcionados a diversos personagens masculinos, femininos, animais e até objetos. Nem todo afeto é demonstrado com a mesma frequência ou significa a mesma coisa para um personagem. Por exemplo, o afeto entre personagens homens é diferente daquele direcionado a mulheres, seja da parceira ou da figura materna. A masculinidade produzida no discurso fílmico não é apenas fria, séria, violenta, impessoal e distante, é também carinhosa, sorridente, divertida. É plural e complexa, porém também é limitada, afinal todos esses afetos são heterossexualmente orientados.

4.2 – Violência e agressividade

Ao observar os afetos performados, a violência e agressividade se destacaram como algumas das ações que mais se repetiam. Em todos os filmes há homens agindo com violência, sejam de protagonistas ou coadjuvantes. Em *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) e *O Pagador de Promessas* (1955) as ações violentas de personagens são um dos principais eixos investigados pelos filmes. Em *Central do Brasil* (1998) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) a violência aparece pontualmente, porém é o que move a trama e atravessa os personagens. Já em *Rio 40°* (1956) a desigualdade social e o racismo são alguns dos principais tópicos trabalhados e ambos são construídos em cima de violências que o filme quer discutir. Agressividade e violência são características da masculinidade hegemônica (SEFFNER, 2003) que em muitos casos são socialmente aceitas e consideradas “naturais” do homem, além de ser “defendida como um atributo positivo dos homens, fazendo com que seja mais difícil de ser denunciada” (SANDER, 2021, p.39). Sander (2021) afirma que há uma educação dos homens através da violência e da agressividade, de modo que a violência se torna uma língua comum das suas experiências. O cinema, como dito anteriormente, é um agente ativo na construção da masculinidade. Portanto, pode colaborar com uma produção da masculinidade que seja agressiva. O autor alerta para essa problemática ao afirmar que:

Essa violência praticada no contexto masculino é naturalizada e aplaudida pela mídia, reforçando este silenciamento e ofuscando a possibilidade do diálogo que é a condição necessária e suficiente de uma sociedade justa e igualitária. A violência está tão presente na vida dos homens que é apropriada até mesmo como uma tentativa proximidade dos corpos buscando intimidade e afeto. (SANDER, 2021, p.39)

A violência associada à masculinidade é um fenômeno que atravessa as construções de subjetividades ocidentais modernas, sendo a cultura um de seus palcos principais. A relação próxima da mídia e, portanto, do cinema com a violência praticada em contextos masculinos é algo de fácil observação na história do cinema, afinal há gêneros cinematográficos inteiros construídos em cima disso²¹. Ainda assim essa percepção precisa ser acompanhada de cautela, pois tende a reduzir a complexidade das relações entre cinema, masculinidade e violência à uma equação de causa e efeito. Por mais que Sander (2021) não faça isso em sua pesquisa, ao relacionar esses eixos há um o risco de produzir um esgotamento da masculinidade e reforçar a hegemonia como única alternativa, como se toda masculinidade fosse violenta. Em seu clássico trabalho sobre masculinidade Welzer-Lang (2001) já alertava que, mesmo nesses contextos, a relação da masculinidade com a violência implicava um aprendizado, que simultaneamente incluía submissão ao modelo e obtenção de privilégios do modelo. O autor encerra sua ponderação defende o cuidado para que análises da produção do masculino questionem os pressupostos naturalistas que, por vezes, incorporam ao descrever como os homens são produzidos.

A indicação de Sander (2021) sobre apropriação da violência como mecanismo de proximidade dos corpos pode ser relevante para se pensar a relação entre violência, afeto e corpos masculinos. Contudo, ao assistir os filmes e observar as ações que indicavam intimidade, não foram encontrados exemplos em que a violência era a forma de construir proximidade entre os corpos. Violência é um termo amplo, há diversas formas que ela pode ser expressa, da física à verbal, das mais profundas e extremas às outras sutis e superficiais. Uma das representações mais explícitas de violência é a partir da utilização de armas, sejam elas de fogo ou brancas, uma pessoa segurando uma arma é rapidamente identificada como uma ameaça a alguém. Neste tópico será trabalhado alguns exemplos que ajudam a identificar como a violência física é

²¹ O cinema de ação, aventura, horror, faroeste, policial são alguns dos exemplos de gêneros em que a violência é a principal forma de construir drama, tanto no conflito e quanto na solução

endereçada nos filmes, quem a executa, quem sofre e o que isso indica sobre a masculinidade endereçada nessas obras.

Ações de violência podem ser causadas por indivíduos, mas também há dimensões coletivas e sociais. A violência no Brasil contemporâneo está presente no dia a dia de todo país, sendo a violência policial talvez sua expressão mais sangrenta. Não há como escapar dos inúmeros relatos nos jornais e redes sociais. De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2022 nos últimos 9 anos ao menos 43.171 pessoas foram vítimas de ações de policiais civis ou militares de todo o país, números que não incluem os dados de mortes por intervenções de policiais Federais e Rodoviários Federais. A maioria das vítimas são homens, adolescentes e jovens, pretos e pardos. Em 2021 99,2% das vítimas eram do sexo masculino, 52,4% tinham no máximo 24 anos (percentual que sobe para 74% se considerarmos as vítimas de até 29 anos) e 84,1% eram pretos ou pardos. Isso se torna ainda mais evidente nas principais capitais do país como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador, entre outras, estas que também representam os principais polos brasileiros da produção cinematográfica. Dessa forma, a presença da violência policial também é recorrente no cinema brasileiro e ao assistir os filmes selecionados foram encontrados alguns exemplos que colaboram em como essas cenas podem contribuir para a produção da masculinidade.

Hamburguer (2007) já havia notada a restituição da violência na estética cinematográfica brasileira e, por isso mesmo, escreveu sobre a dimensão performativa das formas visuais, a fim de evitar análises homogeneizantes desse fenômeno. O autor observa como certos assuntos, movimentos e pessoas recebem uma visibilidade pública maior em veículos relevantes que regem a construção de filmes. Enquanto isso, de acordo com Hamburguer (2007) outros eventos e situações permanecem invisíveis na cena pública e “assim, o jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos de uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade” (HAMBURGUER, 2007, p.127). Os diversos veículos de imprensa e da mídia, incluindo o cinema, ocupam uma posição privilegiada na definição desses contornos. O autor defende o exercício de imaginar formas estéticas que desarticulem estereótipos e esvaziem ações violentas

Nos filmes *O Pagador de Promessas* (1955), *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) há imagens que se repetem, nas quais a polícia é vista de formas similares, como agentes de um Estado que usam de sua força para reprimir, prender e até matar pessoas que estão exercendo um protesto. Em todos os exemplos encontrados não há um personagem policial relevante para a trama, ou seja, não há uma

tentativa de aproximação ou identificação com os policiais. A polícia nesses filmes pode não ter nome, mas tem gênero, afinal todos são homens. Dessa forma, a empatia nos filmes é direcionada aos personagens que sofrem essas violências, aos presos e mortos pela polícia, ou seja os homens vítimas.

No caso de *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), a polícia é vista de longe prendendo personagens que o protagonista inicialmente não identifica quem são, mas posteriormente é revelado que Ítalo, personagem interpretado pelo ator Caio Blat, é um dos manifestantes que foram perseguidos. Pelo filme se passar num contexto de Ditadura Militar, a opressão policial é estendida para opressão dos governos militares, sendo esse um dos temas principais trabalhados na obra. No filme, acompanhamos a trajetória pelos olhos de Mauro, interpretado por Michel Joelsas, uma criança que se vê abandonada por seus pais que a deixam na casa de seu avô enquanto fogem da perseguição do governo militar. Enquanto Mauro tenta compreender o que aconteceu com seus pais que ocorre essa cena, em que ele observa de longe uma ação da polícia que prende jovens manifestantes. A preocupação do filme é em construir um paralelo entre o abandono dos pais e a opressão violenta da Ditadura Militar. Portanto, a violência e o medo estão mais na ausência dos pais do que nas ações da polícia.

A cena da violência policial em si é rápida, com uma montagem que transita entre cenas de curta duração da perspectiva de Mauro, das ações policiais, do cavalo em que um policial está em cima e até da perspectiva de pessoas que estão fugindo. Os policiais e sua agressividade são vistos de longe e rapidamente. A tensão produzida é mais trabalhada pela montagem do que pelas imagens em si. A violência ocorre de uma forma caótica, mas limpa e distante, o que é coerente com a proposta de acompanhar um olhar ingênuo e infantil de uma criança. Mauro assiste tudo de longe, com curiosidade, mas também assustado.



Figura 1: frame do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006)



Figura 2: frame do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006)

No filme *Eles Não Usam Black-tie* (1981), a relação com a polícia é similar, porém tratada com mais proximidade, afinal as ações de violência afetam diretamente os personagens principais. O filme se passa em meados do início da década de 1980, período que se iniciava a transição do fim da Ditadura Militar. A maioria dos mecanismos de repressão e violência do estado que foram intensificados e explorados pelos governos militares ainda se encontravam em voga, porém com o fim do AI-5²² se inicia um processo de abertura política. Ao longo do filme personagens comentam sobre a repressão política sofrida, dessa forma o medo e os traumas da repressão são afetos que atravessam o filme e seus personagens. Mais do que uma sombra de um passado recente, a violência do Estado, e o medo desta, são algo presente na trama e tem como principal representante a polícia.

Ao longo do filme a polícia se faz presente em cenas curtas, mas que são impactantes: desde a primeira sequência, na qual o casal tem sua caminhada romântica interrompida por uma ação policial que prende algumas pessoas, até o clímax do filme com as prisões violentas de operários que participam da greve. Os policiais não recebem close-ups, são filmados de longe, de forma que o foco é nas ações agressivas de seus corpos.

²² O Ato Institucional número 5 (AI-5) representou uma ampliação significativa a repressão e a perseguição que o governo militar exercia, conferindo ao presidente da República poderes de intervenção nas casas parlamentares, governos de estados e municípios, cassar mandatos e os direitos políticos da população. Além disso, o AI-5 possibilitada a suspensão da garantia de habeas corpus para crimes políticos e considerados contra a segurança nacional. Ao decretar estado de sítio e instaurar o AI-5 o governo federal poderia atropelar artigos da constituição e dessa forma instaurar uma repressão mais violenta.



Figura 3: frame de *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A narrativa é estruturada de uma forma que a presença da polícia é pontual o suficiente para se fazer sentir ao longo de todo filme. É construída uma sensação no espectador de tensão e alerta, a polícia é apresentada agindo com violência, executando prisões, batendo em pessoas e até matando. Além disso, a polícia representa também um dos principais obstáculos à greve dos trabalhadores, impedindo que eles se manifestem em frente a fábrica e convoquem mais operários. Há um risco constante proporcionado pela polícia que assombra os personagens e está ligado a opressão do Estado durante os anos da Ditadura Militar.

A dinâmica familiar no centro do filme é frequentemente atravessada pelo perigo que a polícia representa. Enquanto Otávio tem uma postura de enfrentamento e ao mesmo tempo cautela com a polícia, Romana é retratada como uma mulher que carrega o peso da preocupação pela segurança de todos. Nos momentos antes da greve, Romana fala para Otávio que “Chegou a polícia você se manda, não se faça de valente não!”, esta enunciação representa a visão que os personagens têm da polícia, como algo a ser temido e evitado. Ainda nessa enunciação, é perceptível como a valentia é colocada como uma característica de Otávio, mesmo que seja acompanhada de um pedido para não ser valente, ao mesmo tempo que cabe à mulher o imperativo e o pedido ao controle da valentia.

Como Tobin (1999), a valentia é uma característica vastamente associada a performance da masculinidade, contribuindo para produção de um ser masculino que deveria se exibir como forte, corajoso e que confronta os outros, inclusive as autoridades. Ao suplicar para Otávio não ser valente Romana (e o filme) colocam em questão a percepção da valentia como algo desejável, algo que é intensificado nas cenas que acompanham a manhã de Romana antes dos homens acordarem e após saírem para trabalhar e para ir à greve. Ela é filmada sozinha em casa - por efeito, o espaço doméstico do feminino - de forma que reforça a aflição que a personagem sente, assim como o receio da repressão da polícia.

Como notou Pillon (2013), o século XIX, viu surgir um novo paradigma estético sobre a masculinidade operária: o corpo do homem disposto ao trabalho e à luta, assentado na naturalização da divisão sexual do trabalho, na qual mulheres são unicamente destinadas aos espaços domésticos. Para o autor, ocorram transformações e abalos na virilidade operária no século XX, ainda assim se manteve um discurso justificador, no qual o corpo dos homens operários é desenhado segundo um temperamento corajoso e valente e no qual, no contexto de trabalho, admite-se a violência, a força e o enfrentamento, inclusive com a polícia, como forma cultural de transmitir e produzir o masculino.

Otávio é, de fato, apresentado como uma liderança para os operários da fábrica. Sua voz representa uma autoridade e é respeitada por seus colegas de trabalho. Ao longo do filme ele apresenta uma postura cautelosa em relação à greve, defendendo que aquele não era o melhor momento para iniciar uma mobilização desse tipo. Apesar disso, ao perceber que a paralisação ocorreria independente de sua indicação Otávio mantém seu suporte aos operários e participa da greve. Sua relação como uma liderança é construída de forma que sua cautela, apesar de questionada por alguns operários, é representada como sábia e justificável – próximo aos homens mais velhos descritos em diferentes contextos de interação de homens operários e trabalhadores, por exemplo, por Wetzer-Lang (2001) ou Almeida (2000). A produção de sua masculinidade é atravessada também por sua relação com outros operários e com sua postura diante dos perigos que uma greve traz, incluindo a repressão policial.

A repressão da polícia à greve ocorre como esperado, de maneira violenta, com agressões e prisões. Entre os presos está Otávio que, enquanto é levado para o carro, expressa sua indignação com a violência policial, questionando o uso desnecessário de violência. Dessa forma, o filme apresenta a violência policial exercida apenas por policiais homens contra operários e trabalhadores homens de uma forma diretamente crítica, com Otávio verbalizando o questionamento sobre a necessidade da violência. A masculinidade produzida por essa sequência demonstra a tensão que a violência exerce em sua produção, sendo desejada e questionada simultaneamente. Como notou Pigenet (2012), o corpo do homem operário diante da violência policial é, antes de tudo, expressão e endereçamento da ambivalência que constitui a produção da masculinidade.



Figura 4: frame do filme Eles Não Usam Black-tie

A violência policial também aparece em outros filmes. Em *O Pagador de Promessas*, a reação da polícia ocorre no clímax do filme e de uma forma ainda mais agressiva. A ação do protagonista, Zé do Burro, de querer entrar na Igreja de Santa Barbara é vista pelo padre Olavo como um sacrilégio, pois Zé tinha feito sua promessa a Santa Bárbara num terreiro de candomblé. O preconceito religioso de Olavo com as religiões afro-brasileiras é o centro do conflito do filme. Após dias sem ter seu acesso a Igreja negado, um interesse se cria em volta da situação: a imprensa quer noticiar, os candomblecistas e capoeiristas ficam do lado de Zé, outros bispos e padres da Igreja Católica se envolvem, além de parte da população local e por fim, a polícia que foi chamada pelo antagonista. Há uma expectativa, tanto dos personagens quanto do espectador a partir do suspense sobre o que acontecerá, se o deixaram entrar ou se o expulsarão.

As pessoas a volta de Zé o avisam que a polícia veio, alertando o protagonista do perigo que isso representa e sugerindo que ele fugisse, mas Zé entende que não fez nada de errado, que seria injusto ir para prisão e por isso não recua. Há nesse momento o receio e o medo da polícia, mas ao mesmo tempo a escolha de Zé apresenta tons de valentia e coragem. Há simultaneamente uma força e um risco em sua escolha. Em seguida a polícia aparece ao lado do padre e pressiona uma prisão arbitrária, num momento de raiva e indignação Zé pega uma faca e fala que só é levado para prisão morto. A arma branca assusta a todos, sendo tratada como uma ameaça por todos.

Esta ação releva o desespero de Zé que ao longo do filme manteve na maior parte do tempo uma postura pacífica e pouco violenta. Seu personagem é construído de tal forma que a violência surge como uma surpresa, ao mesmo tempo que como uma resposta justificada a uma pressão injusta em que ou Zé abandonava sua promessa e deixava ser detido pela polícia ou

enfrentava. A narrativa do filme é organizada a partir da construção de simpatia pelo protagonista, ao longo da obra as pressões em cima dele vão crescendo e o clímax surge quando a injustiça alcança seu ápice e a prisão surge imposta de tal forma que sua reação violenta se torna compreensível. A faca em sua mão é a representação de sua revolta contra todos que foram agressivos ao longo de todo filme, mesmo que de forma apenas verbal. No momento que o conflito passa a ser físico, com a ameaça da prisão arbitrária que Zé responde com a faca, como se fosse a última alternativa, “pois [a violência] é compreendida como possibilidade para um homem fazer respeitar as suas prerrogativas” (Virgilo, 2013, p. 83). O uso de arma aparece como se fosse praticamente inevitável. Afinal, todas as alternativas de diálogo haviam sido efetivadas sem resultado. Porém, será que essa era a única solução possível para aquela situação? Sua masculinidade é construída inicialmente apenas como pacífica e submissa, contudo, também é insistente e determinada. Ao longo do filme, traços de agressividade aparecem, culminando nessa cena ao final, que colocam a violência como condição da resposta masculina à violência policial.



Figura 5: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)

Em seguida, uma confusão se inicia, a população que estava ao lado de Zé se revolta e uma grande briga ocorre nas escadarias da Igreja. No meio do caos se escuta um tiro e Zé cai ao chão, morto. Não fica explícito no filme de onde veio o tiro e quem atirou. Porém, está implícito que ocorreu a partir da mão de um dos policiais, afinal eram os únicos armados. Após sua morte, Zé é colocado em cima da cruz de forma similar a postura de Jesus Cristo, o simbolismo religioso é explícito e glorifica sua morte. A transformação da ação de Zé num sacrifício quase que sagrado reforça a noção do homem que luta e se entrega corajosamente. O seu assassinato pela polícia não é investigado pelo filme, o enfoque é na força do simbolismo e

na ironia de Zé só conseguir entrar na Igreja morto e carregado pelo povo junto com sua cruz. O filme termina poucos minutos depois, com o corpo de Zé sendo levado para Igreja enquanto Rosa fica sozinha nas escadarias.

O final é melancólico de uma forma que os temas de preconceito religioso são reforçados e levados ao extremo com a morte do protagonista, um ato que reforça o perigo que a violência policial representa. Nesse momento, a violência é construída como trágica e ao mesmo tempo inevitável. Não há questionamentos ou tensão a partir do assassinato, apenas luto e uma tentativa de homenagear simbolicamente a morte de Zé. A violência física e executada por homens aparece como algo inicialmente indesejável por Zé e pelo filme, porém também funciona na narrativa como a culminação de um conflito que é apresentado sem outras soluções possíveis. A violência e a morte aparecem no clímax como uma catarse que paralisa, choca, mas também liberta e soluciona o conflito. Há uma dimensão de simultaneidade na morte de Zé, tratada como um sacrifício, trágico e ao mesmo tempo celebrado a partir da simulação de crucificação, num processo de consagração de sua imagem. Sendo assim, percebe-se como a violência e a morte alcançam um espaço de ambiguidade, sendo indesejada e desejada ao mesmo tempo. Temos basicamente todos os elementos dos mito do próprio Deus-Pai discutidos por Ludueña-Romandini (2010): assim com o messianismo explorado pelo autor, isso reverbera numa produção de masculinidade que inicialmente busca se distanciar da violência, mas que eventualmente recorre a mesma como uma incontrolável e desesperada solução, que é representada como trágica e também sagrada, sendo, por fim, imolada.



Figura 6: frame do filme Pagador de Promessas (1962)



Figura 7: frame do filme *Pagador de Promessas* (1962)

A violência armada não é exclusiva da polícia nos filmes. Em *Central do Brasil* (1998), sua presença se faz pontualmente e pelas mãos de personagens secundários, inclusive não tem um protagonista em nenhum dos filmes que pega em arma. No primeiro ato do filme é destacada a presença de um grupo de homens que controla as vendas dentro da estação, funcionando de forma similar a uma milícia. Após um menino negro passar correndo e roubar um dos vendedores, dois homens armados correm atrás dele, entre eles está o líder desse grupo. Enquanto isso, Dora observa tudo de longe, com preocupação. Após o alcançarem o menino, os dois apontam armas em sua direção e o matam, mesmo com ele deitado no chão suplicando por sua vida e falando que devolvia o que havia pegado. O assassinato por uma arma de fogo tem menos destaque que nos outros exemplos, porém a sua força está nas implicações para o resto da trama. Essa é uma sequência impactante, que funciona como forma de apresentar os perigos que esse grupo representa para os protagonistas. O uso de arma e a ameaça da morte é destinada em todos os filmes apenas as mãos de personagens masculinos. Inicialmente, é a partir do medo desses homens que as ações que Dora fará ao longo do filme se justificam.

No processo de produção da masculinidade, frequentemente se associa o masculino ao violento, armado e, portanto, aquele que deve ser temido, principalmente por mulheres, mas também por homens. Isso leva a perguntar se a violência, tal como ela é sentida pelos homens e exercida por eles, não é também uma rede de obrigações subjetivas, frequentemente ambivalentes, diante das quais convém, de uma maneira ou de outra, dobrar-se, quer seja pelo seu domínio, quer pelo seu exercício desenfreado. De qualquer forma, é evidente como a violência atravessa a produção da masculinidade e não apenas da hegemônica.



Figura 7: frame do filme *Central do Brasil* (1998)

A morte de um personagem negro por mão armada também ocorre em *Eles Não Usam Black-Tie* (1981). Há duas situações no filme, uma similar ao *Central do Brasil*, com um personagem secundário, sem nome e outra com Bráulio, interpretado por Milton Gonçalves. A primeira ocorre ainda no primeiro ato, enquanto Tião e Otávio bebem num bar um menino negro jovem e armado entra fugindo da polícia e pedindo para o dono do bar o esconder. Como não havia aonde escondê-lo, o dono do bar sugere para o menino saia pelos fundos e continue fugindo. A tensão aumenta com a chegada dos policiais momentos depois, armados com metralhadoras e em busca do menino, eles questionam a todos no bar aonde está o menino e recebem uma resposta evaziva mas que direciona eles a saída dos fundos. É evidente nos rostos o medo da polícia, Tião chega a verbalizar para ele e o pai saírem de lá “Vamos bora pai, que isso aqui vai esquentar”. A cena continua com os sons de gritos e tiros ao fundo enquanto a câmera se mantém em close-ups nos quatro homens que estão no bar, todos imóveis, assustados com o que escutam e abaixando o olhar. Entre os olhares assustados, há uma tristeza pelo ocorrido, mas também um medo e talvez até uma culpa. Quando a câmera se afasta, num plano geral, só se escuta o silêncio, ninguém ali sabe o que dizer sobre o ocorrido.



Figura 9: Frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 10: Frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A cena finaliza com um plano aberto do corpo do menino, rodeado de policiais e uma viatura. Uma imagem que confirma o assassinato que todos imaginavam. A partir dessa sequência compreende-se que como a produção da masculinidade ocorre em diferentes camadas simultâneas e interligadas, entre o portador da arma, a vítima e o espectador. Nessa cena homens matam, morrem e se assustam, mas há uma distinção racial explícita.



Figura 11: Frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Além desse corpo negro assassinado também há outro caso no mesmo filme, envolvendo Bráulio, um dos poucos personagens homens negros dos filmes selecionados que recebe algum destaque na narrativa. Ainda que seja um coadjuvante e termine morto, a presença de Bráulio é essencial para a narrativa, além de melhor amigo de Otávio é também uma liderança do movimento operário. Sua voz, assim como de Otávio, é respeitada pelos outros trabalhadores e também prega pela cautela em relação a iniciar uma greve. Sua postura frequentemente envolve

evitar brigas, amenizar estresse entre os operários e evitar que mais violência ocorra, há diversas sequências em que isso pode ser observado. Assim como em Otávio e Zé de *O Pagador de Promessas* (1962), a construção de sua masculinidade atravessa características outras, para além da masculinidade hegemônica, a busca pelo diálogo e solução passífica para conflitos são características desses três personagens.



Figura 12: Frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

No terceiro ato do filme, durante a greve, dois homens brancos que não estão vestidos de policiais observam de longe trabalhadores se organizando e reconhecem na figura de Bráulio uma liderança. Como forma de impedir a continuidade da greve, eles apontam uma arma e atiram em Bráulio que morre no local. Este é mais um exemplo da presença de homens armados e do assassinato de um homem negro, uma imagem recorrente. A imagem do primeiro personagem a morrer assinado ser um homem negro também é notada por diferentes autores (YANCY, 2017; COLEMAN, 2019) quando se trata de pensar sobre gênero, sexualidade e raça, principalmente nos filmes de terror. Coleman (2019) argumenta como a morte de homens negros é o propósito narrativo desses personagens, para mostrar o quão perigoso é o monstro que se enfrenta. Além disso, nessas histórias a morte do corpo negro é descartável em comparação com os corpos brancos dos protagonistas. Um processo que não é igual em *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) devido a morte do pai de Maria, mas que encontra ecos em sua narrativa com o assassinato de Bráulio.

A sequência final de *Eles Não Usam Black-Tie* envolve o enterro de Bráulio que se mistura com uma manifestação de apoio a greve, trazendo uma celebração do personagem em conjunto com o luto. Diferente do caso de Zé em *O Pagador de Promessas* (1962), a morte não é transformada em algo sagrado. O movimento do filme é de transformar o luto num ato de

revolta e manifestação. A catarse não vem com a morte, mas com o movimento de resistência, luta e luto que a morte de um homem negro alimenta.

Em todos os filmes os membros da polícia são apenas homens, o que reforça uma percepção de que figuras de autoridade e de poder são masculinas. Ou seja, como a própria imaginação sobre o que é autoridade, estado e poder, nos filmes, é, em alguma medida, generificada em termos masculinos. Além disso, todos que seguram em armas são homens. Não há uma mulher ou criança que pegue em arma, produzindo uma associação da ameaça da violência à masculinidade. Ambas percepções atualizam e distendem a produção da masculinidade hegemônica. Apesar disso, é observado a presença simultânea de deslocamentos na produção da masculinidade, como na construção de personagens masculinos que buscam soluções pacíficas e não violentas como Otávio, Bráulio e Zé. Também há deslocamento a partir das reações a violência, principalmente naquelas executadas por policiais e armas, personagens como Mauro e Tião se assustam, sentem medo e recuam em vez enfrentar. A violência parece rodear todos os personagens homens – na casa, no trabalho, na religião –, porém ela não é inerente da caracterização dos personagens masculinos. Dessa forma, a violência física participa da produção da masculinidade, mas não é um fator determinante. Afinal a própria ameaça de violência traz consigo reações que produzem outras possibilidades de produção da masculinidade, algo rastreado por Pillon (2013) ao discutir as transformações da masculinidade operária no século XX e XXI.

Outro dos primeiros movimentos que chamaram atenção ao assistir os filmes foram os contatos físicos entre os personagens, principalmente na presença e ausência de abraços. Uma ação que a princípio implica uma demonstração de carinho e acolhimento, os abraços nesses filmes são em sua maioria entre homens e mulheres e principalmente entre familiares. O contato com o corpo do outro pode ser violento, algo que pode ser um recurso narrativo na construção de um filme, seja para denunciar ou romantizar uma relação. Entre os filmes selecionados, percebeu-se que alguns abraços envolvem outras relações, há abraços indesejados.

Como entre os filmes selecionados os abraços ocorrem principalmente entre homens e mulheres, as construções de gênero e sexualidade do que Butler (2003) chamou de matriz heteronormativa são essenciais para compreender as dinâmicas em jogo. A noção de masculinidade hegemônica envolve também uma produção heterossexual e binária de gênero, em que além de uma divisão entre homens e mulheres, há também a construção de separação e complementariedade entre o masculino e o feminino. Por efeito, a masculinidade é colocada como superior a feminilidade, enquanto uma é forte, a outra é frágil. Uma obra audiovisual

além de ser atravessada, também pode produzir essa masculinidade de forma relacional, inclusive a partir de um ato que a princípio seria carinhoso, como um abraço.

Em *O Pagador de Promessas*, o abraço assume outras dimensões, para além do carinho, o abraço também indica explicitamente flerte e assédio. Há nesse filme um personagem chamado de Bonitão, interpretado por Geraldo Del Rey. Um nome irônico já que ele é um homem apresentado como galanteador e antagonista, sua introdução é a partir de um olhar sedutor e ao mesmo tempo ameaçador. Bonitão tem uma relação com Marli, uma prostituta interpretada por Norma Bengell. Logo em sua primeira cena, a relação de poder e abuso entre os dois é evidente ao agir como um cafetão ao cobrar de forma agressiva o dinheiro que Marli recebeu durante o trabalho naquela noite. Apenas a partir das ações agressivas que Bonitão pega o dinheiro, um puxão no braço, ao colocar as mãos diretamente nos peitos de Merli para retirar o dinheiro escondido e com um tapa na cara.



Figura 13: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)



Figura 14: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)



Figura 15: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)

Esta é uma situação com menos nuances e a agressão física é evidente. É a partir da violência que o filme apresenta Bonitão, colocando o personagem numa posição de antagonista desde o início. Dessa forma, é possível defender que a narrativa é construída de tal forma que é produzido um discurso crítico as suas ações. Ao longo do filme, o desejo e violência atravessam outros personagens, tornado o endereçamento do filme mais complexo.

A dinâmica dos dois ao longo do filme se mantém assim, agressiva e violenta, sendo Bonitão o sujeito o agressor. Suas ações são geralmente apresentadas de forma crua e direta, como se a câmera observasse de longe e o roteiro não se preocupasse em justificar suas ações. Por ser o antagonista é possível afirmar que o filme não apoia as agressões de Bonitão, que há

um tom de abordagem política que denuncia a violência, mesmo que não apareça diretamente nos diálogos.

Observando os contatos entre os corpos, o abraço representa uma das situações mais emblemáticas do filme. Logo antes de ir embora, Marli tenta abraçar Bonitão, numa tentativa de ganhar seu perdão e melhorar a relação dos dois. Bonitão não responde ao abraço, fica com o corpo duro e distante, é um abraço indesejado. Marli chega a dizer que “faria qualquer coisa” por Bonitão, logo antes dele, de forma irritada, mandá-la ir para casa.

Há um contraste evidente com uma cena poucos momentos depois em que ele começa a flertar com Rosa, esposa do protagonista e interpretada por Gloria Menezes. A expressão corporal de Bonitão muda completamente, ele que busca o contato e coloca sua mão nos ombros de Rosa. Nesse caso, é a mulher que não deseja o abraço e aparenta estar incomodada. Há uma imposição de um contato, porém, ao comparas os dois momentos há uma inversão entre os papéis e da forma que a cena é lida. Em ambos os casos, é Bonitão que tem mais poder na relação, seja ao negar o abraço ou a impor, atualizando a produção hegemônica da masculinidade. Isso traz para a segunda situação um tom de ameaça que não existe no primeiro exemplo. O incomodo de Rosa é destacado pelo enquadramento que destaca seu rosto e olhar para a mão de Bonitão. A leitura feita é de uma insistência e transgressão dos limites.



Figura 16: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)



Figura 17: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)

Apesar disso, logo em seguida o filme bagunça com essa leitura quando as constantes tentativas de afastamento de Rosa não resultam num distanciamento dos dois, mas uma aproximação. Com o decorrer da sequência o tom de incomodo se transforma em tentação com Rosa demonstrando interesse, ainda que de forma sutil, enquanto simultaneamente busca se afastar. As linhas entre o desejo e o perigo se misturam, trazendo ambiguidade para a cena.

Ao fim da sequência os dois passam a noite juntos num motel. O filme não mostra os momentos de afetos entre os dois. Não há um abraço mútuo ou um beijo. O enfoque da cena é na tensão entre o incômodo por estar traindo o marido e o interesse sexual de Rosa por Bonitão. O filme tenta construir uma zona de ambiguidade sobre as reais intenções e desejos de Rosa, já as de Bonitão são explícitas, pois a “questão colocada à moça é saber se posicionar de modo a ser atraente e sedutora, mas jamais ceder a todas as investidas masculinas, nem tampouco ser a protagonista desse investimento, quando este for classificado como excessivo (SALES; PARAÍSO, 2013, p. 617). A partir dessas cenas é evidente como os afetos também podem incomodar, os abraços e carinhos não são sempre positivos ou bem-vindos. A própria percepção binária e heterossexual entre afetos positivos e negativos entre homens e mulheres não dá conta de explicar determinadas situações sem simplificar. Há contradições e confusões nos afetos. Nessa articulação conflituosa, essas representações acabam por reiterar algumas das relações, comportamentos e práticas de gênero e sexuais.



Figura 18: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)

Ainda que exista ambivalência nos afetos de Rosa, nos de Bonitão não, ele exerce uma postura dominadora, invasiva e agressiva. Esses são momentos de violência de gênero, principalmente aqueles da relação de Merli e Bonitão. A violência de gênero se caracteriza por qualquer tipo de agressão física, psicológica, sexual ou simbólica que seja relacionada com a identidade de gênero ou orientação sexual da pessoa violentada (BIANCHINI, 2021). A violência de gênero é uma das ações que são produzidas e produzem a masculinidade hegemônica e constitui um tema que atravessa, de ponta a ponta *O Pagador de Promessa* - a partir do contraste entre o antagonista violento e abusivo com mulheres, ao qual todas cedem, e o protagonista pacífico -, porém não há um desenvolvimento, afinal não é dedicado muito tempo a debater isso.

Em uma das histórias de *Rio 40º*, um casal de namorados engravidou antes do casamento. Inicialmente Pedro demonstra uma postura agressiva, afirmando para o amigo que “vai se livrar logo disso”, porém muda de opinião e decide assumir o filho. Ao debater sobre casamento Pedro recua, mas concorda em ir conversar com o irmão de Judite, Tonio, para “explicar a situação”. A aprovação de Tonio é essencial para Judite, ele é a figura familiar mais próxima. O casamento é rapidamente aceito por ele, porém a gravidez é um tópico mais difícil e Pedro antes de dizer pede para Judite se afastar. A conversa sobre sua gravidez deveria ocorrer sem sua presença, os dois homens que deveriam decidir o que fazer. Esse é um ato agressivo dos dois, uma vez que retira agência da mulher sobre seu próprio corpo e coloca a autoridade na figura paterna, que nesse caso é o irmão. A masculinidade se constitui também a partir da

retirada da agência da mulher, que aparece nesse filme sempre submissa e dependendo da decisão dos homens, no caso o namorado e o irmão.



Figura 19: frame do filme *Rio 40°* (1955)



Figura 20: frame do filme *Rio 40°* (1955)

Em *Eles Não Usam Black-Tie*, a relação entre violência de gênero, a consciência de classe e a masculinidade são um dos temas diretamente desenvolvidos, principalmente em relação a Tião e Maria, interpretada por Bete Mendes. Ainda no início do filme Maria chega em casa de noite após sair com seu parceiro Tião e revelar para ele que está grávida, ela entra pela janela do quarto, escondida dos pais. Ao transitar pela sala, já vestida para dormir, é necessário passar atrás de seu pai que cochila vendo televisão, Jurandir, interpretado por Rafael

de Carvalho. Nesse momento, percebe-se uma cautela de Maria em não atrapalhar o pai, mesmo assim ele acorda e seu primeiro comentário justifica o receio de Maria: “Cansou de se esfregar por aí? Deu muito, deu?”.



Figura 21: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A partir dessa situação, observa-se uma produção relacional entre feminilidade e masculinidade. A fala de Jurandir surge com tons de raiva, desapontamento e frustração com a vida da filha. A produção da masculinidade depende, assim, de um constante contraponto com essa figura da mulher safada e promíscua da família, tanto na posição de filha quanto de namorada. A masculinidade não é produzida apenas pelas ações e falas dos personagens homens, mas também pelas personagens mulheres. É por meio desse contraste que se pode produzir e fazer aparecer a sobreposição entre autoridade e masculinidade – do pai e do irmão.

A reação cautelosa e silenciosa de Maria demonstra o receio de mexer com a autoridade de seu pai, colaborando com uma produção da figura hegemônica do homem como detentora de poder nas famílias, uma figura que, por isso deve ser temida e respeitada. Simultaneamente a isso imagem produzida é de um homem cansado, sonolento e bêbado, há também uma fragilidade na figura de Jurandir que contrasta essa suposta superioridade. As bebidas alcoólicas são um elemento recorrente nas imagens sobre homens, seja no bar como um ambiente majoritariamente masculino ou na figura trágica do pai de família alcoólatra que retorna em Rio 40°. É a presença do álcool que possibilita a produção de masculinidade como algo a ser temido, uma vez que a violência física e o consumo de álcool poderiam ser próximos, assim como algo que é frágil e indica uma falta de controle. Deste modo, o álcool não somente explica ou justifica a falta de controle, mas a falta de controle é exposta como constitutiva da performance da masculinidade.

A violência de gênero nesse caso é verbal, ocorre no espaço domiciliar e de dentro da própria família. A violência em ambiente domiciliar representa a maioria das agressões que mulheres sofrem no Brasil, cerca de 27% dos homicídios femininos ocorrem dentro de casa em comparação, um número grande se comparado com os 10% de homicídios masculinos registrados (WAISELFISZ, 2015). Além disso, de acordo com dados recolhidos em 2014 “parentes imediatos ou parceiros e ex-parceiros (...) são responsáveis por 67,2% do total” (WAISELFISZ, 2015, p.48). Ao cruzar esses dados, compreende-se que a família e o ambiente domiciliar não são os espaços mais seguros para mulheres, contrário ao senso comum que associa feminilidade aos afazeres caseiros. Homens, sejam parceiros, ex-parceiros ou parentes são os principais agressores. Se esses dados reforçam o impacto que a masculinidade hegemônica tem em produzir violência de gênero, o que busco indicar, aqui, é precisamente como essa performance de violência e masculinidade é constituída, cuja reiteração tende a naturalizá-la, mas também deslocá-la.

Entre os filmes selecionados a violência doméstica não é recorrente, sendo trabalhada de fato apenas em *Eles Não Usam Black-Tie*, com a relação de Maria e Tião. Há uma progressão no desgaste da relação, inicialmente os dois são apresentados como um casal amoroso e apaixonado, porém ao longo do filme sua relação vai se deteriorando enquanto Tião age de formas cada vez mais violentas e autoritárias. A partir dessa relação entre os dois a produção da masculinidade é colocada em questionamento e criticada pelo filme.

Ainda na primeira metade do filme, há um momento que a possibilidade de um aborto é discutida entre o casal, Maria percebe que Tião está inseguro e traz o tópico do qual ele responde com agressividade. Com o intuito de finalizar a conversa de vez, Tião fala de uma maneira bruta e direta afirmando que se o assunto retomar ele vai “brigar sério”. Apesar de haver uma ambiguidade, é possível tomar essa fala como uma alusão a agressão física. A postura de Tião é agressiva e acompanhada por um olhar sério de Maria, que presta atenção no que está sendo dito. Na mesma fala Tião afirma que “quem está aí é filho meu”, uma fala que retira Maria da equação e dá a si mesmo o poder de decisão sobre o nascimento ou não do filho. Por outro lado, o ato de assumir o filho com segurança é exatamente o que Maria quer saber de Tião e, portanto, sua postura não parece a incomodar. Apesar disso, sua fala é atravessada por uma noção de posse do homem sobre o corpo da mulher.

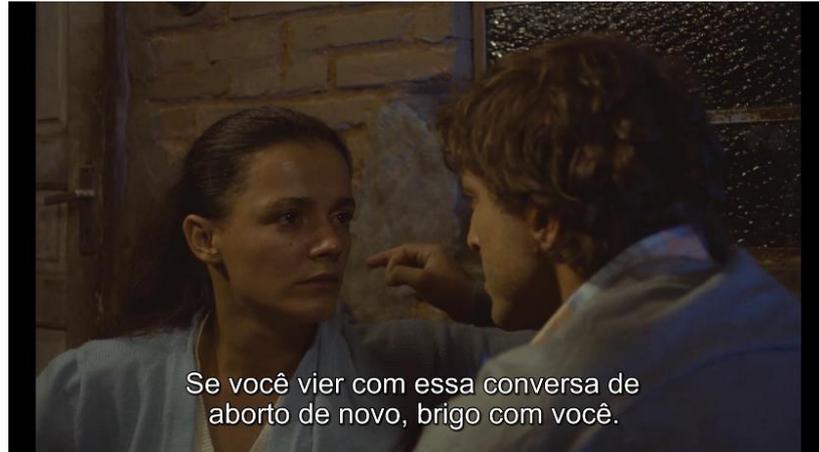


Figura 22: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 23: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Ao reafirmar seu papel de futuro pai, Tião parece mudar sua postura, demonstrando uma certeza e autoridade que não estava presente anteriormente. Na masculinidade, a posição do homem ao se tornar pai é de ser o provedor e liderança da família. Como foi desenvolvido por Martínez-Moreno (2018), o papel de provedor econômico do lar é um dos pilares da masculinidade hegemônica e muitos dos atos de violência intrafamiliar investigados por ele tinham a ver com a presença ou ausência do dinheiro. Ao afirmar que “sou muito homem para aguentar essa parada”, Tião faz uma associação direta entre o tornar-se homem e sustentar o peso de ser pai. Essa fala indica como a paternidade pode se aliar a produção da masculinidade, construindo um homem pai que assume a posição de sustentar a responsabilidade de ter uma família enquanto se coloca como autoridade sobre a família.

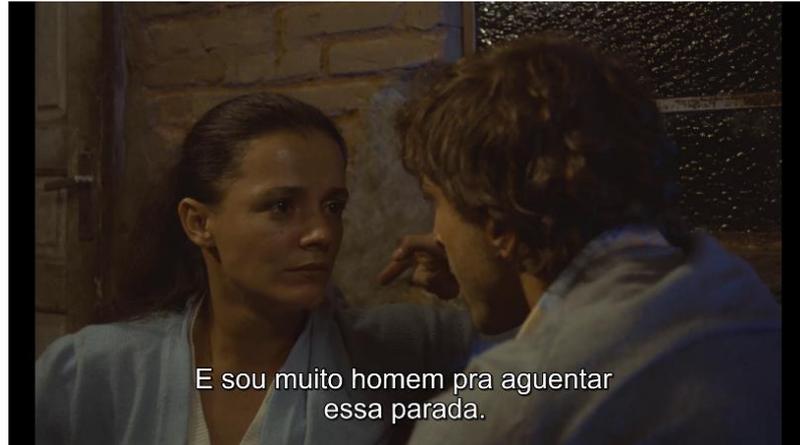


Figura 24: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A partir dos enquadramentos que enfatizam a reação de Maria à todas essas falas de Tião, se compreende como o filme busca endereçar uma reflexão sobre a situação, o relacionamento dos dois e até da própria produção da masculinidade. Maria, após escutar tudo com uma expressão séria e reflexiva, responde com um leve sorriso no rosto: “marido durão você vai ser, heim?”. Essa fala inicialmente parece demonstrar simultaneamente preocupação com o futuro, incomodo com a postura apresentada pelo parceiro e um questionamento sobre a posição do “marido durão”. Apesar disso, o olhar de Maria e o leve sorriso que aparece parecem demonstrar uma satisfação com a postura de Tião em finalmente assumir com certeza o filho. O tom da fala traz consigo uma ambiguidade que possibilita que ambas interpretações caminhem juntas. A fala de Maria questiona a dureza da fala de Tião, ao mesmo tempo que faz disso uma piada acompanhada de um sorriso que indica a felicidade dela pela posição de Tião em relação a sua gravidez. Dessa forma, o filme constrói um espaço que permite uma reflexão sobre a produção da masculinidade e sua relação com a paternidade.



Figura 25: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

No meio do filme, após os dois decidirem manter a gravidez e se casarem, surge um novo conflito com a greve que acontecerá. Enquanto Tião, preocupado com seu futuro e com seu emprego opta por não participar, Maria parece desejar entrar na greve. Durante a conversa dos dois Tião adota novamente uma postura agressiva e autoritária, dizendo para Maria não participar da greve. O diálogo é construído de uma forma que explicita a postura autoritária de Tião: “Não estou pedindo não, estou mandando”. Uma fala em que ele se coloca como superior, com direito de impor seu desejo enquanto desmerece o dela. Além disso, logo antes Tião chega a fazer novamente uma ameaça, dizendo que se Maria não fizer o que ele está mandando então ele vai se aborrecer. Assim como na discussão sobre aborto, está implícito nessa fala uma ameaça de violência física caso Maria o desobedeça.



Figura 26: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 27: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Novamente, é a partir da reação de Maria que o filme completa sua exposição da masculinidade hegemônica. Dessa vez, Maria enfrenta a agressão de Tião de forma mais direta e coloca sua autonomia sobre suas escolhas. A *mise en scène*²³ da cena é construída para reforçar a reviravolta que ocorre entre a fala de Tião e a reação de Maria. Há um contraste que separa como esses dois momentos são filmados. Enquanto Tião fala de forma autoritária e agressiva a câmera filma os dois num plano médio em que Maria está quase de costas para a câmera, seu rosto não aparece inteiro, diferente do rosto de Tião que está em foco. Após ouvir a fala, Maria fica indignada, sai dos braços de Tião e se afasta, andando para o outro lado da sala. Maria passa a ser enquadrada sozinha e de braços cruzados, reforçando a distância física e emocional que sente por Tião nesse momento. Nesse momento que enfrenta a agressão de Tião e reafirma seu desejo de ir para a greve: “Sem esse negócio de mandar viu? Faço o que eu achar certo”.

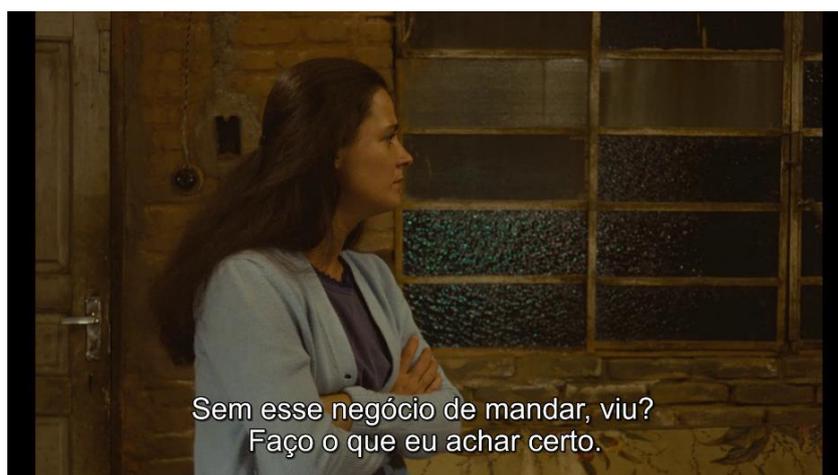


Figura 28: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Dessa forma, o filme transforma a ambiguidade do espaço reflexivo construído anteriormente, explicitando o enfrentamento a violência verbal de Tião. A partir disso, características da masculinidade hegemônica são diretamente confrontadas. O desentendimento do casal começa a se transformar em desencanto, um processo que culmina numa sequência ao final do filme. Tião não participou da greve, contrariando tanto seu pai quanto Maria que

²³ Expressão francesa utilizada para designar todos os elementos que compõem uma cena e sua relação com o espaço filmado, são considerados a posição e interpretação dos atores, o cenário, o figurino, a iluminação, a sonoplastia e suas relações com os enquadramentos da câmera.

fizeram parte do movimento, o primeiro foi detido e preso pela polícia e a segunda levada para a casa de Tião após receber um soco na barriga de um policial contra a greve. Ao chegar em casa e encontrar com Maria, Tião tenta iniciar uma conversa de forma a princípio cuidadosa, chamando-a de anjo. Maria reage com raiva, apontando seu desapontamento com a postura egoísta de Tião, se sentindo traída e envergonhada de se envolver com alguém que furou a greve.

Em uma de suas falas questiona se ter uma “mulherzinha fazendo comidinha gostosa” é um ideal de vida de Tião. A partir dessa fala, é possível perceber como o filme está consciente das dinâmicas de produção das normas de gênero, explicitando uma crítica aos ideais de feminilidade. A crítica se estende também à masculinidade hegemônica expressa que limita o espaço de agência das mulheres à casa e especialmente à cozinha.

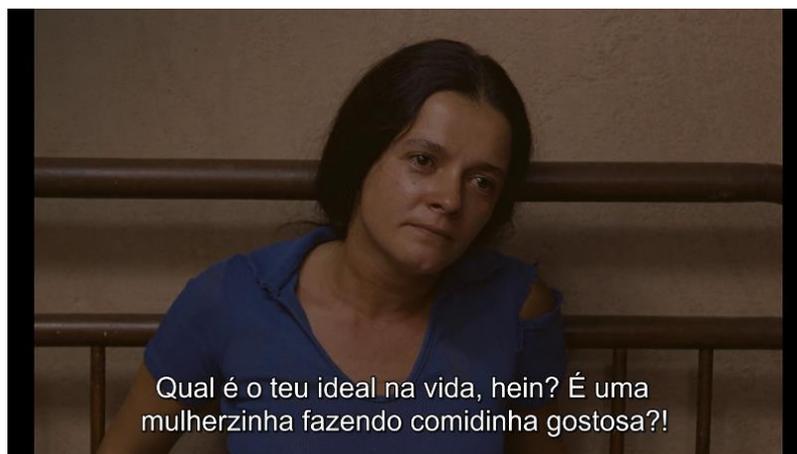


Figura 29: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A discussão entre os dois cresce. Maria não esconde sua dor e afirma que vai ter vergonha de dizer que o filho é de Tião. Em resposta ele a chama de “maluca” e “nervosa”, desmerecendo as opiniões e sentimentos de Maria. Essa é uma fala agressiva que invalida e coloca os sentimentos de Maria como resultado de uma histeria. De acordo com Didi-Huberman (2015) a histeria tem uma história, sua invenção associada a feminilidade se reproduz até cristalizar uma imagem do corpo histérico.

Na mesma fala, Tião defende sua decisão de furar a greve. A violência de gênero somada ao egoísmo e alienação são a gota d’água para Maria termine com o relacionamento dos dois. Num extremo de frustração e tristeza Tião levanta e dá um soco no armário, expressando seus sentimentos num ato violento. A tristeza expressada através da raiva é uma característica da masculinidade hegemônica que Santos (2015) observa em meninos. A partir de um processo

que associa demonstrações de tristeza e vulnerabilidade a uma fraqueza que deve ser escondida, a raiva torna-se um dos poucos sentimentos aceitos de serem expressos. A produção da masculinidade é atravessada pela valorização da raiva como uma das principais formas de expressar afeto. Com o soco no armário, a violência que ocorria no espaço domiciliar apenas de forma oral se transforma em uma ameaça de violência física.



Figura 30: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A reação de Maria ao ver o soco é provocar Tião a bater em todo mundo, demonstrar para ele como essa violência é fútil e desproporcional. Para Maria, Tião já havia agredido ela e todos seus companheiros ao optar por não aderir à greve enquanto os operários que aderiam apanhavam da polícia. Ainda de forma reativa, Tião ouve isso e dá um tapa no rosto de Maria. Um ato de agressão que concretiza a violência de gênero e física em espaço doméstico que o filme havia refletido sobre em outros momentos.



Figura 31: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

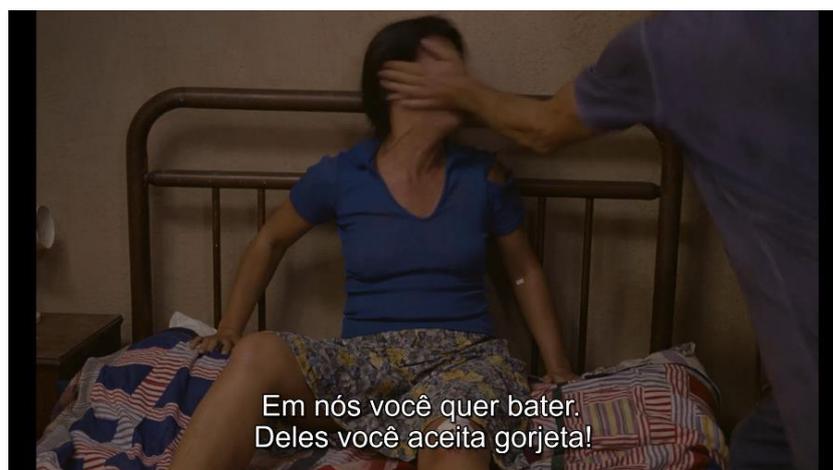


Figura 32: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Maria reage ao tapa continuando a falar para ele bater mais e “tirar mais sangue”, uma provocação que mexe ainda mais com Tião, antes deles serem interrompidos pela chegada de Otávio em casa. Esta é a última vez que o filme coloca os dois interagindo e toda a sequência é praticamente inteira filmada em plano e contra plano de close-ups, de forma que os dois não são vistos juntos num mesmo plano, o que reforça o distanciamento entre ambos.

A desconstrução do relacionamento de Tião e Maria é um ponto chave da narrativa e a principal forma que o filme debate sobre as relações entre gênero, luta de classes e política. A partir da relação entre os dois que se percebe a principal crítica do filme a masculinidade hegemônica, a violência que se inicia como verbal, se transforma em política e eventualmente em física. Há uma preocupação em mostrar a progressão das agressões de Tião, assim como as reações de Maria a elas e ambos movimentos são agentes na produção da masculinidade. Inspirado no trabalho de Maria Filomena Gregori (1993), principalmente em *Cenas e queixas* (1993), sobre a necessidade de problematizar as posições de homem dominador e mulher vítima, é possível sugerir como o endereçamento do filme viabiliza a análise das relações violentas a partir de uma perspectiva relacional, conferindo, assim, mais dinamismo e complexidade aos sujeitos envolvidos nessa trama, as/os participantes da relação passaram a ser entendidos como agentes de uma dinâmica conjugal e familiar violenta. A partir dessa construção, percebe-se como a masculinidade deseja pelo filme percorre a presença de deslocamentos da masculinidade hegemônica e a produção de algumas das violências que a constituem.

Apesar da associação entre violência e masculinidade, ambos não são exclusivos um do outro, atos de agressão podem ser feitos por e entre sujeitos não masculinos. Entre os filmes selecionados há poucos momentos que mulheres exercem atos de violência, sendo que o único exemplo de violência física ocorre em *O Pagador de Promessas*. A tensão entre Merli e Rosa surge devido a traição que Merli sente após Bonitão passar a noite com Rosa. Não fica explícito como se estabelecem os acordos na relação entre Merli e Bonitão, apesar dela chamar ele de “meu homem” com um tom de desespero em alguns momentos. Bonitão a agride algumas vezes ao longo do filme, mas no final os dois andam juntos rindo de tudo que aconteceu, mantendo a parceria. Após descobrir que os dois passaram a noite juntos, Merli reage com raiva, inicialmente direcionada a Bonitão, mas rapidamente muda o foco para xingar e agredir Rosa. Esse conflito culmina numa sequência em que as duas brigam no meio da rua enquanto há um bloco de carnaval transitando por lá. A briga é por causa de Bonitão, reforçando a construção de sua figura como galanteador e o mantendo como centro da disputa dos desejos.



Figura 33: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)

A briga das duas é separada por três homens, entre eles o Zé que se encontra indignado com Rosa por estar brigando. Ele segura e reprime sua esposa, falando que ela “perdeu a cabeça” por estar arrumando briga “com uma...” nesse momento é interrompido por Merli antes de finalizar a fala. Fica implícito que ele iria dizer “prostituta” ou “puta”. Logo em seguida, Merli começa a xingar Zé e o chama de “conro manso”, é nesse momento que ocorre uma inverção nas posturas de Rosa e Zé. Após ser chamado de corno Zé reage com raiva, pega uma

faca que estava em seu bolso e ameaça avançar em direção a Merli, impedido por Rosa que o segura.



Figura 34: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)



Figura 35: frame do filme *O Pagador de Promessas* (1962)

Ao longo do filme Zé é retratado como um homem calmo e pacífico, este é o primeiro momento que ele age de uma maneira violenta. Nomear Zé como um “corno manso” é o gatilho que o torna agressivo. Essa inversão de posturas é reveladora para o personagem e para a produção da masculinidade. A masculinidade hegemônica se aplica ao ideal de um homem que não foi traído por mulheres, uma vez que a honra conjugal é essencial para esse modelo de masculinidade (AQUINO, 2008). Dessa forma, os homens “cornos” assumem uma posição de masculinidade subordinada, entretanto mesmo entre os “cornos” há uma hierarquia em que “os homens que “deixam” as mulheres infiéis são mais “bem vistos” socialmente do que os que

“continuam” com elas” (AQUINO, 2008, p.85). A partir disso, compreendo a revolta de Zé como também uma forma de recusar ser nominado e visto como um corno, nomeação que afeta a masculinidade que deseja nesse momento ser como a masculinidade hegemônica e, portanto, honrosa.

A fala de Merli é feita na frente de uma multidão. Várias pessoas olham e escutam, entre elas há um homem que começa a rir e dessa forma debochar da situação e nomeação de Zé como um corno. A ação violenta de Zé demonstra a intensidade do incômodo que ele sentiu, o fato da nomeação ter ocorrido no meio da rua, rodeado de pessoas aumenta a exposição, além disso, a risada também entra na equação que resultou em sua reação. O deboche público de sua vida conjugal também envolve um riso sobre sua masculinidade, dessa forma, a ameaça de agressão pode ser compreendida como uma tentativa de negar a percepção pública da masculinidade subordinada corno.

Para um personagem pacífico e manso como Zé, pegar na faca é um ato extremo e que reforça um conflito que a masculinidade hegemônica exerce. Zé age de uma forma que o aproxima da masculinidade hegemônica, buscando resolver o conflito a partir da violência. A ação de Zé não é gera um novo conflito, sendo rapidamente abafada. A masculinidade deseja por essa sequência parece reforçar a masculinidade hegemônica, em que a ameaça de agressão física é uma resposta válida e justificada para um ataque a masculinidade de um homem ao ser chamado de corno.

Em seu trabalho, Santos (2015) demonstra a existência de uma associação entre masculinidade, juventude, tristeza e raiva, afirmando que a produção da masculinidade relaciona a tristeza a vulnerabilidade e a fraqueza que deveriam ser evitadas. Sentimentos como esses deveriam ser escondidos de outras pessoas, expressos na solidão e salvos do julgamento público. Além disso, destaca como a tristeza pode ser expressa de uma outra, através da violência.

[...] as crianças mostram-se já muito atentas às possíveis interpretações públicas a que as diferentes formas de expressão emocional estão sujeitas, cuidando assim de salvaguardar as suas imagens (Fivush e Buckner, 2000). Na mesma linha, Zeman e Shipman (1996) descrevem, nos seus estudos sobre género e expressão emocional envolvendo crianças de ambos os sexos, que as meninas são mais contidas na forma como reportam a tristeza. Mais especificamente, estas expressam a tristeza através da verbalização ou do choro, ao passo que os meninos expressam a tristeza através da agressão (SANTOS, 2015, p.5)

A produção da masculinidade, especialmente hegemônica, transita pela valorização da agressividade e desvalorização de demonstrações de vulnerabilidade, o sujeito masculino

deveria almejar demonstrações de força. A partir disso que é observado nos meninos como a tristeza é expressa através da agressão. A presença de crianças se encontra expressiva em três obras, *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, *Central do Brasil* e *Rio 40º*, sendo nos dois primeiros um menino é o protagonista e no terceiro o protagonismo do filme é dividido entre vários personagens. Entre os três apenas em *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* que foi encontrado um nítido exemplo de uma situação como essa.

No meio do filme, há uma sequência em que Mauro fica sozinho na casa do avô, logo antes de sair de casa Shlomo fala que “volta logo”, a câmera em seguida foca em Mauro sozinho no meio da sala. Em seguida há uma pequena montagem do dele sozinho ao longo do dia, a primeira metade gira em torno do telefone que Mauro pega para tentar ligar para seus pais que estão desaparecidos e também da espera por uma ligação deles que nunca chega. O som do telefone tocando ecoa ao longo da cena, acompanhado de uma trilha sonora com um piano numa progressão aflita de sua melodia. O clímax da cena ocorre quando Mauro age com raiva e começa a derrubar no chão diversos objetos da casa, começando pelo telefone, em seguida chutando com força uma bola de futebol, alguns móveis, derrubando uma cadeira e fechando o piado de forma agressiva.



Figura 36: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)



Figura 37: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

Esses atos de Mauro surgem como uma resposta as sensações de abandono, preocupação e raiva que sente em relação a situação. Essas sensações são produzidas a partir das imagens de Mauro sozinho filmado de longe, de sua insistência em tentar ligar para os pais e da frustração em não receber uma ligação de volta. O fato de Shlomo ter saído de casa pouco tempo antes, sem dizer exatamente quando voltaria, além do enfoque no telefone reforçam essa leitura. A agressão e raiva de Mauro são uma forma que os realizadores encontraram de expressar a tristeza de menino, uma escolha que contrasta com os poucos momentos que ele chora (e que serão desenvolvidos mais a frente).

Em *Central do Brasil*, há momentos de Josué sendo agressivo com Dora, inicialmente interpretados como tristeza, porém ao assistir outras vezes a perspectiva se alterou e compreendi que sua agressão vinha de raiva, desespero e frustração. Isadora inicia o filme sem interesse em assumir responsabilidade por Josué, buscando se livrar dele e passar o problema para frente. Ao longo do filme, ela age diversas vezes de maneira desonesta, mentindo e enganando Josué. A relação dos dois é construída a partir de desentendimentos. Dessa forma, as agressões de Josué são compreendidas como reações as ações de Isadora, enquanto sua tristeza se expressa com lágrimas e expressões corporais de tristeza.

As agressões de Josué são todas verbais, nenhuma é física e em muitos casos envolve uma discussão a partir de uma ação ou fala de Isadora. Há nas falas e ações de Josué um esforço de se aproximar da masculinidade hegemônica que não está em sintonia com a vulnerabilidade de sua situação e ingenuidade de sua idade. Elas são compreendidas também como uma forma de Josué performar uma masculinidade que busca se mostrar para o outro como um sujeito forte, que sabe se virar sozinho e não precisa de ajuda, o que entra em conflito com sua situação

e a ajuda de Isadora. Esse conflito pode ser observado na forma que ele renega a ajuda de Isadora, diz que vai resolver tudo sozinho, mas, assim que ela o abandona no ônibus, ele retorna.

Um outro exemplo envolve a forma que Josué se coloca na frente do caminhoneiro César, interpretado por Othon Bastos, que ajuda ele e Isadora, agindo de uma maneira que o espanta. Durante uma parada num restaurante no meio da estrada Josué e César vão ao banheiro masculino, um ambiente em que os dois estariam sem a presença de Dora e de outras mulheres, portanto um ambiente “masculino”. Enquanto urinam lado a lado o menino fala que “no Rio de Janeiro eu tinha duas namoradas”, uma frase que gera apenas uma risada de César, mas que demonstra o desejo de Josué em apresentar uma heterossexualidade e uma maturidade. A masculinidade hegemônica envolve a afirmação da heterossexualidade como única alternativa para a sexualidade masculina, dessa forma se torna necessário uma reafirmação da heterossexualidade.

A provocação de Josué continua, logo em seguida ele diz “você sabia que lá no Rio de Janeiro todas as mulheres transam antes de se casar?” causando a reação de espanto em César que não fala nada e vai embora enquanto Josué dá uma leve risada. Essa é uma fala que demonstra uma associação entre masculinidade e virilidade, ao dizer isso logo após afirmar que tinha duas namoradas Josué busca induzir que ele já transou. Sua fala é simultaneamente ingênua e provocativa, mas reforça a tensão na produção da masculinidade e o desejo de se apresentar como um homem viril na frente de outros homens. O filme parece reconhecer a situação como cômica, porém fica ambíguo se há uma visão crítica ou apoiadora dessa masculinidade deseja por Josué, algo que se repete ao longo do filme nos comentários misóginos que ele faz em relação a beleza de Dora.



Figura 38: frame do filme *Central do Brasil* (1998)

Dora vai ao banheiro e o motorista, César, vai embora sem ela e Josué. Logo em seguida, os dois conversam sobre isso e Josué diz que o caminhoneiro foi embora porque ficou com medo, acrescentando que “ele é homem viado né”. É feita uma associação da fuga de César à homossexualidade, pois apenas um homem gay recusaria o afeto de uma mulher daquela forma. Isadora diz que César não é gay e o tópico não retorna. O motivo do abandono do motorista não é explícito, porém é evidente que sua decisão ocorre após um desconforto pelo toque na mão dos dois. O desejo de Isadora se torna explícito pela primeira vez para César logo antes dele abandonar os dois.

A teoria de Josué sobre ele ter tido medo não parece distante do que é mostrado, porém do que exatamente ele tem medo fica ambíguo. Seria porque se sentiu ameaçado pelo afeto e pela possível intimidade sugerida? Ou pela responsabilidade de cuidar de uma criança? Independente da resposta a associação a homossexualidade que Josué faz revela como o menino utiliza do binarismo que opõe heterossexualidade a homossexualidade. Na heteronormatividade, essa percepção funciona para reforçar a heterossexualidade em oposição a homossexualidade e criar um cenário de constante vigilância dos homens heterossexuais sobre sua virilidade e masculinidade (NASCIMENTO, 2011). A masculinidade hegemônica é produzida como heterossexual. Outras sexualidades são colocadas como algo a ser evitado, de forma que, como notou Wetzler-Lang (2001), a homofobia constitui a produção da masculinidade hegemônica e isso transparece na fala de Josué. Apesar de Isadora falar que César não é gay, o filme não questiona a homofobia. A trama segue sem investigar isso. A masculinidade desejada pelo filme não enfrenta a homofobia que produz a masculinidade hegemônica, ao mesmo tempo que mostra as incongruências de sua produção num menino.

A infância é contrastada com os comentários homofóbicos, as falar machistas, o desejo por se mostrar viril e sexual. Um *topos* das narrativas sobre homens, de acordo com Corbin (2013), é sem dúvida a necessidade de (re)afirmação da energia sexual e da virilidade. Quando ocorre em cenas com crianças, em especial meninos, o significado é, sobretudo, de um rito de passagem da infância para a vida adulta que Wetzler-Lang (2001) demonstrou ser parte operadora da produção da masculinidade entre homens. Nas palavras de Jablonka (2013, p. 46), a masculinidade deve ser mesmo cultivada desde a infância, por meio de série de rituais, através dos quais “é preciso fugir da moleza tanto quanto da dureza, da passividade como da indisciplina, e abrir seu coração às emoções sem, no entanto, efeminar-se”. A partir do filme é possível observar as tensões presentes nesse processo, reforçando a pressão que a produção da masculinidade exerce nos meninos.

4.3 – O olhar da câmera e a nudez

Se para o senso comum “o olhar é a janela da alma”, o que ele diz sobre a produção de masculinidade? No cinema o olhar ganha duplo significado, há aquele que é filmado, seja num close-up ou não, transmitindo sentimentos que são interpretados pelos espectadores. Também há o olhar da câmera que foi usada para filmar e foi editada na pós-produção, denotando a perspectiva da equipe de direção, da direção de fotografia e da edição. Esse duplo olhar produz masculinidade, seja a partir dos olhos filmados que transbordam emoções ou da própria forma que uma cena é filmada e editada.

O cinema é construído a partir da relação entre a câmera e os corpos filmados, produzindo olhares sobre eles, é a partir dessa perspectiva que Mulvey (1973) construiu o conceito de “*male gaze*”. A palavra *gaze* pode ser traduzida como o ato de olhar para algo por um longo período de tempo, como se encarasse ou contemplasse. O *male gaze* então é o olhar masculino que encara a realidade e os corpos, resumidamente é a perspectiva masculina sobre o mundo e especialmente sobre as mulheres. Ao pensar no cinema, o olhar masculino é tanto objeto quanto criador, projetando olhares generificados, em que a masculinidade e feminilidade são produzidos. O conceito de Mulvey (1973) implica em como a partir do olhar masculino se constrói uma imagem sobre os corpos femininos de maneira a objetificar e agrandar olhares masculinos e heterossexuais. Sua teoria se tornou referência para se falar sobre olhar masculino no cinema, porém apresenta pouco espaço para vazamentos, como a presença de outros e novos olhares sob as mesmas imagens. Ainda assim, é útil ao olhar para os filmes e observar como o olhar masculino é trabalho.

Ao pensar o olhar nos filmes, há três sequencias que se destacam, em *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*, *Eles Não Usam Black-Tie* e em *Central do Brasil*. Todas envolvem meninos observando mulheres mais velhas se despindo e trocando de roupa. O voyeurismo é um tópico diretamente relacionado ao olhar masculino nos filmes, dependendo da forma que uma câmera filma um corpo, uma cena pode construir um olhar voyeurístico em que o espectador é cúmplice da câmera. A pessoa que é observada pelo praticante do voyeur, que se esconde, se torna objeto de desejo a ser consumido pelo olhar, numa forma de ação predatória silenciosa. Ao trazer esse olhar para a infância, os filmes trabalham a sexualidade dos meninos diante dos corpos femininos desnudos.

Em *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias* e *Central do Brasil*, as sequências apresentam um tom cômico quando a câmera acompanha o olhar masculino dos protagonistas

e coloca a câmera na perspectiva deles. A tentativa de tornar a cena engraçada, não evita que a câmera destaque o corpo feminino nu. Ao chamar atenção para esse movimento, os realizadores parecem estar conscientes das problemáticas do processo de sexualização sendo produzido. Ainda que não seja questionado diretamente o olhar masculino é investigado por essas cenas.

No meio de *O Ano em que Meus Pais Saíram de Casa*, há uma sequência que Hanna, interpretada por Daniela Piepszyk, leva uns meninos para espiar mulheres trocando de roupa numa loja que sua tia trabalha. Na entrada Hanna cobra dinheiro dos meninos, todos por volta de 10 a 14 anos. Entre eles, se encontra Mauro que parece inicialmente estranhar a situação. Como há apenas um buraco na parede para cada cabine de experimentar roupa, cada menino fica em um, é construído um suspense sobre quem vai aparecer e em qual cabine. Nesse momento que Irene aparece, interpretada por Liliana Castro, se direcionando para a cabine de Mauro, o que gera uma briga entre os meninos que se empurram para decidir quem vai assistir a Irene trocando de roupa. Quem fica é Mauro.

É a partir da violência que Mauro consegue acesso a realização do olhar voyeurístico, atualizando a forma da masculinidade heterossexual que se utiliza da agressividade para socializar entre garotos e da exposição da energia sexual pelo olhar. O uso de agressão nesse momento está diretamente associado ao tesão do olhar de meninos que estão iniciando seu processo de descoberta dos prazeres. Há em jogo o desejo pelo proibido, mas também o total descarte pelos limites de Irene e do incômodo que isso poderia causar nela.



Figura 39: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

Em seguida a câmera adota a perspectiva de Mauro, observando através do buraco na parede Irene se despindo, com enfoque em seus peitos. A montagem intercala essa imagem com um plano detalhe dos olhos de Mauro, arregalados como se ele estivesse impressionado e não

quisesse piscar. É construído pelo filme um suspense enquanto Irene desbotoa e tira a blusa, o espectador é incluído no olhar.



Figura 40: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)



Figura 41: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

Antes que Irene se despidia mais Hanna aparece para impedir que aja nudez, entrando na frente do buraco na parede e conversando com Irene. A interrupção não é bem recebida por Mauro que bate na parede com raiva enquanto pede para Hanna sair da frente. Fica evidente o desejo de Hanna de proteger Irene, num ato de solidariedade e um pouco de culpa já que ela foi a responsável por possibilitar essa situação. O olhar que ela direciona à Mauro contém um diálogo não dito, que pode ser interpretado como um pedindo para ele ficar em silêncio e parar de vigiar Irene. A sequência finaliza com Mauro desistindo de continuar olhando, frustrado com a interrupção de Hanna.

A partir dessa interrupção, compreende-se que o filme reconhece o olhar de Mauro como problemática e como, no mínimo, uma invasão de privacidade. Ainda assim, não há um

desenvolvimento desse tema, o que torna simples e frágil o comentário do filme sobre o olhar. O fato de ser uma cena curta e o próprio tom cômico dela parece indicar que olhar de forma travessa uma mulher se despir é algo esperado de garotos e não há motivos para maiores problemas. Mesmo que ocorra um reconhecimento dos limites, não há um questionamento e isso se estende a produção da masculinidade de meninos que nessa cena se aproxima mais da hegemônica do que da cúmplice ou da subalterna, ao tomar o corpo feminino como objeto de sexual e como forma de aprender a tornar-se heterossexual.



Figura 42: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)



Figura 43: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

Uma situação similar ocorre em *Central do Brasil*, num momento que Josué e Dora passam uma noite juntos num quarto de hotel. Em determinado momento, Josué vai ao banheiro lavar as mãos e deixa a porta aberta, enquanto isso Dora se prepara para dormir e troca de roupa, sendo vista de longe por Josué e pela câmera. Assim como em *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, a câmera adota a perspectiva do menino, mas o efeito é diferente. A cena é filmada

com a câmera longe, num plano rápido que simula o ponto de vista e a reação de Josué que vira o rosto rapidamente. Sua expressão facial é inicialmente de espanto e depois de desconforto. A curiosidade inicial se dissipa rapidamente. Diferente do outro filme, o ato de observação do corpo feminino é acidental, enfatizando o tom cômico. A cena parece usar o olhar do menino com o objetivo de produzir uma risada. Porém, percebe-se também tensões que ocorrem com a produção da masculinidade e da heterossexualidade. Entre a objetificação do corpo feminino e a ingenuidade do menino, há o desejo de olhar e a vergonha que segue.



Figura 44: frame do filme *Central do Brasil* (1998)



Figura 45: frame do filme *Central do Brasil* (1998)



Figura 46: frame do filme *Central do Brasil* (1998)

A sequência segue com os dois deitando na cama e conversando, Josué inicialmente aparece desconfortável por estar deitado com uma mulher na cama e Dora percebe isso. Os dois conversam sobre ele já ter visto mulheres peladas e Josué afirma que já viu várias. Dora provoca falando que só viu, mas não fez nada. Em seguida, o jogo de provocação continua com Josué falando que já transou com várias mulheres, o que gera uma reação debochada de Dora que diz “então eu tenho um homem de verdade na minha cama! Opa!”. A cena finaliza nesse tom, com os dois rindo. Com essas duas cenas o filme comenta sobre alguns dos efeitos da produção da masculinidade em meninos, como os desejos de demonstrar uma iniciação à masculinidade hegemônica, entrando em conflito com a ingenuidade da infância, que sente vergonha e vira a cara. Ao zombar disso ao falar que Josué é um “homem de verdade”, Dora se revela atenta a produção da masculinidade associada a virilidade. O tom cômico evita um enfrentamento da masculinidade hegemônica, mesmo que reconheça a dimensão predatória do olhar masculino de um menino sobre o corpo de mulheres mais velhas.

O olhar de um menino sobre o corpo de uma mulher mais velha também se encontra em *Eles Não Usam Black-tie*, porém com presença da nudez que antes se encontrava apenas na imaginação dos personagens e na insinuação das cenas. Maria ao se preparar para dormir troca de roupa dentro do quarto que divide com seu irmão mais novo. Ele a observa se despindo, levanta a cabeça e olha com entusiasmo enquanto diz “Você vai me desculpar viu Maria, mas você tá ficando muito boa”. A câmera, assim como nos exemplos anteriores, adota a perspectiva do menino e filma Maria trocando de roupa num plano médio. A reação de Maria é dizer “eu te arrebento, safadinho”, seguido de uma expressão de incômodo em seu rosto. A fala de seu irmão demonstra, mais uma vez, como a produção da masculinidade hegemônica atravessa a infância, produzindo olhares de menino que, para serem homens, devem transformar e aprender a desejar os corpos de mulheres em objetos eróticos, mesmo que seja o corpo de sua irmã. Nessa cena, o olhar é acompanhado de uma fala que explicita a transformação daquele corpo em objeto de prazer para o sujeito masculino. Uma fala agressiva que denota como a produção da masculinidade hegemônica se alinha à violência.



Figura 47: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 48: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Além do olhar do irmão de Maria, é observada uma diferença na forma que as câmeras filmam os corpos de homens e mulheres. A nudez é desproporcional, enquanto o corpo de Tião aparece despido apenas da barriga para cima, o corpo despido de Maria é visto dos joelhos para cima, em mais de um ângulo. A diferença de tratamento do filme para os corpos reforça a predominância e produz o olhar masculino heterossexual. A nudez masculina é evitada, pois o endereçamento deseja, quase sempre, construir o corpo masculino como o corpo universal e depositar o erotismo no corpo feminino. Ou seja, o olhar masculino evita o erotismo do corpo masculino, ao mesmo tempo que projeta fantasias sexuais no corpo feminino.



Figura 49: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 50: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 51: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Independente da intenção dos realizadores essa desigualdade na forma que a câmera filma os corpos nus endereça o erotismo de forma diferente sobre cada corpo. O erotismo é maior e quase exclusivo dos corpos femininos, enquanto os corpos masculinos tendem a ficar observando-as, junto com a câmera e o espectador. O erotismo endereçado nesse filme imagina um espectador heterossexual e uma masculinidade voyeurística.

4.4 – Corpos que se tocam: intimidade e masculinidade

Entre as diversas demonstrações de afeto, o abraço talvez seja uma das mais explícitas e cinematográficas, a imagem de dois corpos se encostando com os braços envolta um do outro é imediatamente reconhecível. Cenas em que dois ou mais personagens se abraçam frequentemente se destacam para mim e várias foram encontradas nos filmes assistidos. Um abraço pode ter diferentes significados para um personagem, depende de qual história está sendo contada e de como é filmado, ao olhar para os diversos abraços encontrados, percebi como na maioria há um distanciamento físico entre os personagens. Abraçar envolve uma aproximação, um contato entre dois corpos que em muitos casos pode ser considerada uma troca de intimidade, é na relação entre eles que surge o abraço.

No filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), Mauro, interpretado por Michel Joelsas, é deixado na casa seu avô enquanto seus pais fogem do país devido a ditadura militar. Ao chegar no apartamento, descobre que seu avô faleceu no mesmo dia e encontra-se sozinho e abandonado. O vizinho de seu avô, chamado Shlomo e interpretado por Germano Haiut, acolhe Mauro e cuida dele. Ao longo do filme a relação dos dois vai se desenvolvendo, porém sempre há uma distância entre ambos. Após um episódio em que Shlomo é detido pela polícia e solto no dia seguinte, Mauro vai em sua direção e nesse momento ocorre o primeiro abraço do filme. Um menino de 12 abandonado pela família, confuso e forçado a conviver com um estranho; após sentir uma segunda perda, com a prisão de Shlomo, não encontra outra forma de expressar seu carinho além de abraçar.



Figura 52: frame do filme *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

A câmera filma de longe esse abraço, num plano americano (da altura do joelho para cima), além de ter objetos ocupando todo o plano de forma que a câmera parece estar espiando num momento de intimidade entre os dois. É um momento bonito do filme, porém um pouco distante, o que é reforçado pela fotografia e design de produção banhado de cores frias, mais azulados e cinza. Além disso, Shlom parece não retribuir completamente o abraço, como se estivesse sem saber como reagir ele coloca apenas um dos braços nas costas de Mauro. Este abraço representa o auge de intimidade que os dois personagens constroem e ainda assim há um distanciamento, o que reforça a dificuldade de demonstração de carinhos físicos entre dois personagens masculinos. Este momento apresenta um contraste com a forma que outro abraço é filmado.

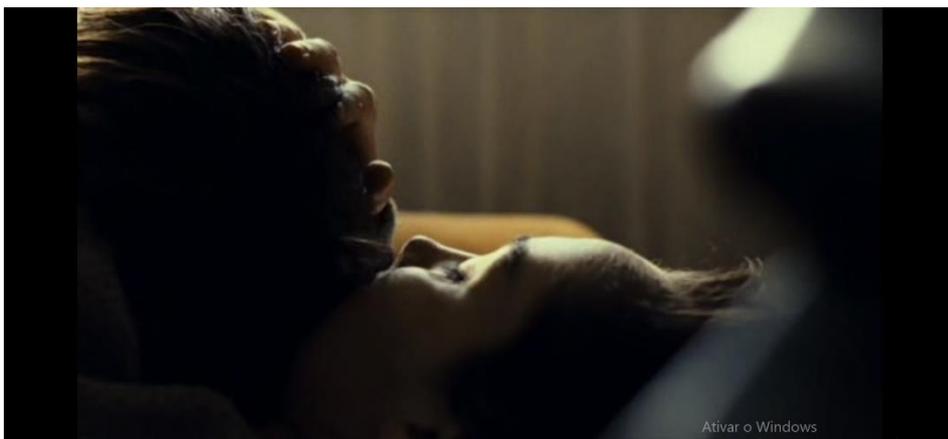


Figura 53: frame do filme *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

Poucos minutos depois ocorre o clímax do filme, o reencontro entre mãe e filho. Os dois se abraçam deitados na cama e dessa vez a câmera filma de forma bem mais próxima e intimista,

com um predomínio de tons amarelos mais alegres. Nesse momento o abraço é recíproco, mãe e filho se abraçam. Esses exemplos ajudam a explicitar como num mesmo filme abraços podem aparecer de diferentes maneiras na produção da masculinidade. Ambos apresentam momentos de carinho e afeto do protagonista, porém tem significados distintos e passam sensações diferentes do tornar-se homem. A partir dos dois abraços, compreendo como é reforçada uma masculinidade em que a intimidade de um abraço entre dois homens é distante e fria, num contraste com o abraço íntimo com a mãe. O destaque não é para a comparação em si, mas como a partir dela fica evidente a escolha de afastar a câmera do abraço entre os dois e, dessa forma, deslocar o olhar para uma observação distante.

O abraço mais comum é justamente aquele que envolve a família, mas não qualquer membro da família. São as mães e esposas que recebem e dão mais abraços. O afeto entre dois homens da mesma família é raro e quando ocorre é filmado com menos intimidade. Isso fica evidente no filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), em que a relação familiar é o centro do drama e o foco da narrativa. Os casais, sejam os mais velhos, interpretado por Fernanda Montenegro e Gianfrancesco Guarnieri, ou os mais novos, interpretador por Bete Mendes e Carlos Alberto Riccelli, recebem cenas em que demonstram carinho e paixão a partir de beijos e abraços. O carinho entre esses personagens é palpável e a forma que eles se distanciam ou se aproximam fisicamente é uma das maiores potências do filme.



Figura 54: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 55: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Enquanto os casais heterossexuais recebem cenas de abraços íntimos, os dois principais personagens homens são construídos de outra forma. Há um distanciamento físico maior entre pai e filho, algo que fica evidente ao perceber que os dois não se abraçam em nenhum momento. Isso não quer dizer que não exista intimidade, ou carinho entre os dois, mas que a forma de representar isso envolve outras ações. Um dos possíveis motivos pode ser observado pela incessante vigilância entre homens heterossexuais com objetivo de evitar qualquer situação que deponha contra sua virilidade e coloque sua masculinidade em dúvida (NASCIMENTO, 2011). É possível que esse movimento de autovigilância esteja presente mesmo na relação entre pai e filho. Ao longo do filme a relação entre esses personagens é trabalhada e desenvolvida de forma que se torna um dos centros dramáticos.

Os abraços entre homens são raros nos filmes, uma vez que essa expressão de afeto e carinho está associada a possibilidade de os homens serem vistos como homossexuais, algo que é indesejável e contraria a masculinidade hegemônica. Sander (2021) sintetiza afirmando que:

[...] essas atitudes são aprendidas já no início de suas vidas, impossibilitando o homem a mostrar qualquer sinal de sensibilidade, afetividade ou qualquer comportamento emotivo que possa ser visto como feminino, podendo ser rotulado como fraco ou homossexual (SANDER, 2021, p.39-40)

Esse conflito com uma expressão de afeto carinhoso pode ser observado na relação de pai e filho de *Eles Não Usam Black-tie*. Em determinado momento Tião e seu pai têm uma conversa íntima sobre a gravidez de Maria, noiva de Tião. É uma cena bem emotiva, em que os dois homens se aproximam e trocam olhares carinhosos, porém seu afeto não se transforma em abraço. O contato físico entre os dois se mantém no toque que Otávio faz no ombro e rosto de seu filho. Abraços não são a única forma de demonstrar carinho pelo contato físico.



Figura 56: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

O afeto pode ser construído de diversas maneiras, porém chama atenção como o contato físico entre homens nesses filmes é muito limitado e rápido. Apesar disso, esses abraços e contatos demonstram outros afetos que deslocam um pouco noções esperadas pela masculinidade hegemônica. A tensão entre o que os homens deveriam fazer nessas situações é nítida na tela, em que o desejo do abraço é nítido, assim como a frustração quando ele não vem. Ao pai não fica permitido o contato físico, demonstrações de carinho ou qualquer relação afetiva, fazendo com que a relação de intimidade entre pai e filho seja afetada por noções da masculinidade hegemônica.

Esse autocontrole é utilizado a fim de evitar a vergonha e o julgamento, organizando as performances dos homens de acordo com as expectativas heteronormativas da sociedade, procurando expor sua virilidade. O filme ainda destaca que para fugir dessa rigidez imposta às demonstrações de afeto, muitos homens recorrem ao álcool e às drogas a fim de flexibilizar essas regras, permitindo que abracem os amigos e digam o quanto os amam, abrindo uma brecha para a intimidade (SENDER, 2021, p.40)

Esse paradoxo entre o desejo de aproximação e as barreiras que a masculinidade coloca continua ao longo do filme, inclusive nos momentos em que os personagens exercem justamente o movimento de recorrer ao álcool, como citado por Sender (2021). O álcool funciona como um momento de maior intimidade entre homens, em que podem construir intimidade. Ou pelo menos tentar, já que no filme o encontro dos dois é interrompido por um assalto que culmina no assassinato do assaltante pelas armas dos policiais. De acordo com Nascimento (2011), na sociabilidade masculina entre seus pares os espaços públicos são valorizados, estes são consideradas arenas masculinas, em oposição ao mundo privado e

doméstico que é considerado como feminino. Atividades como o uso de álcool e o futebol estão entre as principais na dinâmica de sociabilidade masculina.



Figura 57: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Em Rio 40°, ocorrem dois momentos de abraços entre homens, um envolvendo futebol e outro no clímax do filme. O primeiro será trabalho mais a frente, por hora o foco é neste segundo momento. A última sequência do filme ocorre num samba, é construída uma tensão sobre o encontro de dois homens, pois um está namorando a ex-namorada de outro, um conflito clássico que é construído ao longo do filme. Miro é trabalhado o filme inteiro como um homem violento, sua apresentação envolve uma briga na rua que o leva a delegacia. Sua relação com Rosa, sua ex-namorada, envolve uma noção de posse e desejo de reconquista-la. Do outro lado o novo parceiro de Rosa²⁴, Alberto, se demonstra o oposto de Miro, é carinhoso e cuidadoso com todos que interage. No final do filme os dois finalmente se encontram pela primeira vez, Miro vai ao lugar em busca de Alberto e pronto para iniciar uma briga. No momento do embate, auge da tensão, os dois percebem que já se conhecem e eram grandes amigos que não se viam a anos. A tensão rapidamente se desfaz, ambos começam a rir e com um leve abraço de amizade a briga é deixada de lado. A amizade entre os dois é mais importante do que o ciúme e a disputa por Rosa, sendo representada com sorrisos e uma mão no ombro um do outro. O contato é mínimo, porém significativo no contexto do filme, esse representa o auge de intimidade entre homens encontrado.

²⁴ Não consegui entrar o nome do ator que interpreta, tanto nos créditos quanto nos sites que busquei.



Figura 58: frame do filme *Rio 40º* (1955)

A amizade entre homens tem sido trabalhada pelo campo de gênero e sexualidade, principalmente por pesquisas vinculadas aos estudos da masculinidade. A partir disso se percebe a amizade entre homens:

[...] como um relacionamento que envolve dinâmicas fortemente marcadas por uma ótica de gênero em que as atividades realizadas em conjunto, as conversas e os ritos presentes demonstram suas visões sobre o que é ser homem, o que é ser mulher e a como as relações intra e entre gêneros devem acontecer (NASCIMENTO, 2011, p. 114)

Ou seja, a marcação de gênero atravessa as relações entre homens e a forma que suas dinâmicas se estabelecem. A forma que essas amizades se constituem também produzem noções de gênero e de masculinidade, como atrelar o ambiente público como preferível para o encontro entre homens em oposição ao espaço privado. Ainda que há uma dimensão de escolhas nas relações de amizade, também é observado a presença de um campo de possibilidades, em que o regime de amizade se encontra sujeito a interferência de diferentes marcadores sociais (NASCIMENTO, 2011). Além de gênero, o autor demonstra como marcadores de raça, classe, nível de escolaridade, sexualidade e outros também empenham um papel regulador da construção de laços entre homens.

Voltando à *Eles Não Usam Black-Tie*, nos últimos minutos do filme ocorre a maior e mais potente demonstração de afeto entre todos os filmes assistidos para essa pesquisa. Otávio e Romana, interpretados por Gianfrancesco Guarnieri e Fernanda Montenegro, estão na mesa da sala, após dois grandes eventos no climax do filme: uma discussão entre Otávio e seu filho

Tião que culminou na expulsão de Tião da casa e no assassinato de Braulio, grande amigo e companheiro de militância de Otávio, interpretado por Milton Gonçalves, durante uma greve que vinha sendo organizada. Num duplo luto o casal se encontra na mesa da sala, numa cena silenciosa, os dois se olham de forma intensa. Romana começa a separar o feijão para cozinhar, Otávio aperta a mão da parceira com força e em seguida começa a separar o feijão também.



Figura 59: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 60: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Um ato simples, sem diálogos ou muito contato físico e ao mesmo tempo um ato potente no auge emocional do filme. Essa foi uma ação que demonstra o companheirismo e o carinho entre os dois, afinal junto com o luto o trabalho precisa continuar a ser feito e a comida tem que ser preparada. Um raro momento em que um personagem masculino é delicado e sutil em suas ações, o que torna essa cena ainda mais impactante em relação a produção de masculinidade

nesses filmes. Há nesse momento uma alternativa a masculinidade hegemônica, uma masculinidade que também envolve parceria, carinho e sutilezas, sem precisar recorrer a grandes demonstrações de afeto ou a agressividade. Apesar disso, é importante destacar que esse tipo de afeto só aparece em relação a esposa e não com seu filho ou outros homens, o carinho parece estar reservado para casais heterossexuais. Ao seguir Connell (1995), sugiro que não há um rompimento ou subversão da masculinidade hegemônica, apenas um desvio ou deslocamento para uma masculinidade não hegemônica.

Há uma série de outros exemplos em que personagens masculinos são carinhosos com personagens femininos. Uma das relações mais relevantes em *Rio 40º* é a de Alice e seu parceiro, interpretados por Claudia Moreno e Haroldo de Oliveira, os dois fazem planos sobre o futuro e são cuidadosos um com o outros. Já em *O Pagador de Promessas* há a relação entre Zé e Rosa, mesmo que a relação envolva conflitos entre os dois do início ao fim e das dificuldades que enfrentam os dois se mantêm juntos e demonstram preocupação pelo bem-estar do outro. Também há o carinho como consolidação da relação entre Josué e Isadora em *Central do Brasil*, após o filme todo em que a agressão era a base da relação dos dois. Em *Eles Não Usam Black-Tie*, além dos abraços entre os casais há um abraço entre mãe e filho, Romana e Tião são carinhoso um com o outro e isso culmina num abraço de despedida entre os dois.

Em todos esses exemplos há variações, dois são casais e um é uma relação de amizade, ainda assim são todos entre homens e mulheres. Demonstrações de afeto a partir de carinho físico vindo de personagens masculinos é algo que nesses filmes aparece, em sua maioria, endereçado a relações com personagens femininos. O carinho é algo destinado às mulheres, pois se trata se inscreve a heterossexualidade e rebater o fantasma da homossexualidade ou, ao menos, a intimidade entre homens. Há, certamente, casos de relações carinhosas entre homens e meninos, sempre intergeracionais, mas aparecem em situações bem específicas, nas quais outros afetos estão sendo trabalhados e são realizados com uma certa dificuldade.



Figura 61: frame do filme *Central do Brasil* (1998)



Figura 62: frame do filme *Rio 40°* (1955)



Figura 63: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)



Figura 64: frame do filme *Rio 40°* (1955)

Como dito anteriormente, há poucos abraços entre homens nesses filmes e os que aparecem são distantes, alguns dos exemplos encontrados ocorrem em situações específicas como o caso dos estádios de futebol. Ao se tornar um torcedor de futebol, uma pessoa é inserida num grupo identitário num processo de subjetivação coletiva em que os sujeitos aprendem quais emoções e afetos podem e devem ser demonstrados (BANDEIRA, 2012). A lógica identitária clubista também é produtora da masculinidade, principalmente hegemônica, valorizando características como a virilidade. De acordo com Bandeira (2012), a presença de um público primordialmente masculino, como no caso do filme, transforma o estádio num campo de espaço de disputa de valores masculinos atravessados pela relação entre afetividade, coragem e virilidade.

Em *Rio 40°*, há uma montagem mais ao final do filme que se passa no Maracanã enquanto está no final de um jogo de futebol, um ambiente que é construído pelo filme como acolhedor da população da cidade. A maioria absoluta das pessoas presentes no estádio são homens, encontram-se pessoas de classe sociais diferentes, com a população mais pobre ocupando as arquibancadas e as mais ricas os camarotes. Este é um raro momento em que vários homens se encontram juntos, felizes e sorridentes, além disso, encontram-se homens negros e brancos em harmonia.

Há nos estádios de futebol um contexto em que a violência em potencial e a homofobia transitam lado a lado de grandes manifestações públicas de sentimentos e de afetos entre homens (BANDEIRA, 2013). Há uma ambiguidade nas demonstrações de afetos que são permitidas, afinal de “dentro dos estádios aparecem uma série de ações não comuns no âmbito de uma masculinidade viril e guerreira tradicional” (BANDEIRA, 2013, p. 18). Durante o ato de torcer, o afeto físico e carinho aparece como parte da demonstração de paixão pelo clube de futebol, possibilitando ações que a princípio não são tradicionais na masculinidade.

No mesmo contexto em que se ressaltam a virilidade, que se exercem manifestações de violência verbal e uma constante promessa de violência física, se cantam afetos e amores nem sempre permitidos em outros locais da cultura. Outra possibilidade de rasura dessa masculinidade hegemônica pode ser visualizada na grande possibilidade de contatos físicos entre os torcedores. Saltos abraçados, a exposição de determinados corpos sem camiseta (especialmente, jovens, musculosos e sem pelos), os abraços aos “desconhecidos” na hora do gol... (BANDEIRA, 2013, p. 269)

O futebol representa um dos poucos espaços que possibilitam a formação de comunidade afetivas masculinas (BANDEIRA, 2013) e, portanto, permite que sejam expressos

afetos que deslocam a masculinidade hegemônica. Esse é um dos fatores que produz uma sensação de pertencimento identitário a um grupo, tornando-se um dos principais espaços de produção da masculinidade.

Retornando ao *Rio 40°*, a tensão do jogo de futebol é prolongada e se desfaz com um gol no final do segundo tempo. Durante a comemoração acalorada surgem planos de homens se abraçando, sorrindo e pulando juntos. Apesar de serem planos rápidos e todos serem personagens secundários que não tem destaque, ainda assim é um momento marcante. A sequência é construída para funcionar como uma catarse após o suspense, a montagem paralela intercala o jogo de futebol, a torcida e um menino negro correndo pelas ruas da cidade enquanto foge de outros meninos que estão querendo bater nele. No auge da cena os cortes são rápidos entre os três momentos culmina no gol e no atropelamento do menino, o clímax é construído como um alívio e ao mesmo tempo uma tristeza. A violência e o carinho estão paralelos um ao outro, até nesse momento o filme não permite apenas a comemoração, forçando uma reflexão sobre a violência e o prazer na cidade do Rio de Janeiro.



Figura 65: frame do filme *Rio 40°* (1955)



Figura 66: frame do filme *Rio 40°* (1955)



Figura 67: frame do filme *Rio 40°* (1955)



Figura 68: frame do filme *Rio 40°* (1955)Figura 69: frame do filme *Rio 40°* (1955)

Há algo quase sexual nessa relação com o futebol, entre torcedor e o jogo, em que a excitação do suspense do resultado culmina na liberação do grito de prazer pelo gol e no contato físico a partir de abraços que finalmente ocorrem. O gozo nesse caso está associado a produção da masculinidade que deseja ser viril, ao mesmo tempo é um gozo compartilhado com outros homens. Apesar disso, esse momento não representa um distanciamento da heterossexualidade, o abraço e o grito de prazer coletivo só são possíveis acompanhados de uma necessidade de reforço da heteronormatividade.

Talvez resida justamente nessas pequenas transgressões da masculinidade hegemônica a necessidade urgente de se reforçar a condição de heterossexuais e homofóbicos. Em alguma medida, essa condição constantemente reforçada permite uma maior “garantia” em relação aos comportamentos. A identidade sexual precisa estar resolvida para que as, eventuais, práticas não normativas não atravessem as construções dessas identidades. (BANDEIRA, 2013, p. 269)

Não é incomum a presença de cantos e falas homofóbicas nos estádios de futebol, assim como é recorrente tanto as demonstrações de violências e carinhos. Os afetos masculinos são parte essencial da construção do que é o futebol, com todas suas disputas, contradições e complexidades.

O futebol também é um espaço de aproximação entre os jogadores, funcionando em *Central do Brasil* como forma de socialização entre Josué e seus irmãos que ele não conhecia. Uma das primeiras ações ao se encontrarem é jogar futebol, apenas os três jogam, enquanto Dora observa de longe, tornando esse um momento exclusivo dos homens. Essa cena ocorre poucos minutos após o encontro dos três irmãos e apesar de ser rápida é importante para reforçar

o laço entre eles que acabava de ser criado. Jogar futebol nesse caso é apresentado como um ato de diversão e fortalecimento da conexão entre homens.



Figura 70: frame do filme Central do Brasil (1998)

Já em *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* é encontrada a presença de uma menina jogando futebol junto com os meninos. A relação de Mauro e Hanna é uma das principais do filme, a amizade que se constrói entre os dois é forte e é atravessada pelo futebol. Por se passar num período de Copa do Mundo o futebol atravessa o filme todo, criando um contraste entre a animação de ver a seleção brasileira jogando e a melancolia que a ausência e incerteza que Mauro sente em relação a seus pais. O próprio ato de jogar futebol passa por uma trajetória, no início do filme Mauro joga sozinho e tem resistência em sair do apartamento e ir jogar com os vizinhos e Hanna. Ao longo do filme Mauro tem experiências que o aproximam de Hanna e de outros meninos, esse movimento envolve a situação de voyeurismo, assistir jogos de futebol, dançar numa comemoração judaica e jogar futebol juntos.



Figura 71: frame do filme O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias (2006)

O filme não chama atenção para o fato de Hanna estar jogando futebol junto com os outros meninos, mesmo que ela seja a única menina. O futebol ainda é ocupado majoritariamente por homens e meninos, seja jogando ou assistindo, mas a presença de Hanna colabora para evitar uma percepção equivocada que ignora a presença de mulheres no futebol. Cenas como essa deslocam a masculinidade hegemônica, pois a percepção de que futebol é algo masculino transpassa pela exclusão da participação feminina, tanto dentro quanto fora das quadras. Essa é uma percepção que reforça um olhar masculino misógino e essencialista sobre futebol, masculinidade e feminilidade.

4.5 – Vulnerabilidade e fragilidade

A partir da masculinidade hegemônica é exercida uma pressão envolvendo a necessidade de controle das emoções, principalmente aquelas associadas a vulnerabilidade. Esse controle exige que se evite sentimentos que demonstrem fraqueza, principalmente em situações que envolva a presença de terceiros, principalmente homens. O desejo de se enquadrar a masculinidade que produz um movimento de tentativa de proteção da imagem de si em frente ao outro, o que justificaria a necessidade desse controle das expressões emocionais e afetivas (SANTOS, 2015). Considerando o impacto disso, tópicos como tristeza, vergonha ou medo são percebidos como sentimentos que deveriam ser escondidos e não compartilhados, principalmente entre homens. Exercer isso representaria uma forma de perda de autocontrole, uma vez que há esforços em manter a fachada de que homens são emocionalmente controlados e seguros de si (SANTOS, 2015). As expressões emocionais e afetivas que envolvem tristeza e medo são associadas a fraqueza, a vulnerabilidade se torna escondida, devendo ser expressas apenas em segredo.

A masculinidade hegemônica é construída de forma em que a fragilidade deveria ser evitada na maior parte do tempo, a exceção seriam contextos em que isso é aceito, como em situações extremas ou em espaços considerados seguros como jogos de futebol. Não é possível um controle total dos sentimentos e como expressamos eles, por mais que se deseje evitar, o que reforça a necessidade de espaços ou situações em que isso é aceitado. Todos os filmes selecionados para a pesquisa são dramas e, portanto, sentimentos que transpassam a vulnerabilidade são partes essenciais de suas tramas. A tristeza em alguns casos é expressa através da violência, como foi observado em *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*, porém há momentos em que os filmes não evitam filmar a tristeza e a vulnerabilidade dos personagens. A principal forma de demonstrar isso no cinema é a partir de personagens chorando, a lágrima

é uma forma direta e potente de revelar visualmente para a audiência a tristeza, sem a necessidade de diálogos. Cenas com personagens chorando ou com olhos lacrimejando aparecem todos os filmes, porém nem todos são homens ou meninos. Olhar para a filmagem de lágrimas e choros dos personagens masculinos permite que se observe em quais cenários e de que forma esses filmes possibilitam a tristeza e vulnerabilidade como parte da produção da masculinidade.

Entre os filmes analisados, foram encontradas situações em que os sofrimentos vividos pelos personagens ocorreram quando estavam sozinhos, de forma que enfatizassem a solidão e o silêncio. Em *Central do Brasil* e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* o protagonismo é de meninos, o que oferece um olhar específico para a produção da masculinidade em crianças. Entre todos os personagens masculinos os que mais choram são justamente os meninos e as mulheres, homens adultos demonstram uma resistência as lágrimas, mesmo em situações extremas. Essa constatação possibilita que o olhar para a tristeza também indique algumas das condições em que a masculinidade é fabricada, a forma que um choro é construído por um filme reproduz e produz mecanismos de (o)pressões (SANTOS, 2015). Alguns homens, a partir da imagem da masculinidade hegemônica, crescem com dificuldade de revelar seus sentimentos, se autorregulando e reprimindo:

[...] tendendo antes a esconder a expressão das suas emoções, em particular o medo, a tristeza, a vergonha e a culpa, de resto, tal como os participantes por nós entrevistados. Tal facto pode ser compreendido como uma estratégia de reforço de uma imagem de masculinidade hegemónica (Connell, 1995), dado que a expressão de sentimentos mais afetuosos ou de carácter mais íntimo é geralmente interpretada como sinal de vulnerabilidade e fraqueza (Jansz, 2000) (SANTOS, 2015, p.12)

Ou seja, há uma regulação da expressão das emoções e afetos que tem como objetivo a manutenção da percepção de pertencimento ao grupo socialmente valorizado entre os homens. Os sentimentos associados a vulnerabilidade e fraqueza devem ser reprimidos e escondidos, principalmente de outros homens, o que torna o sofrimento um processo solitário. Alguns exemplos disso foram encontrados nos filmes, porém ao filmar e exhibir esses momentos os filmes estão retirando parte da solidão e incluindo o espectador. Ao filmar a vulnerabilidade masculina o cinema evidencia seus mecanismos de produção, apesar disso, não há uma garantia de como a filmagem pode afetar e desejar uma masculinidade específica. A solidão não é necessariamente retirada da equação por estar sendo filmada, um reconhecimento por parte do espectador pode reforçar ou trazer uma perspectiva crítica ao processo de regulação da expressão dos sentimentos.

A restrição da afetividade apresenta uma condição paradoxal, a inibição da expressão dos sentimentos é ao mesmo tempo uma das características cruciais da masculinidade hegemônica e algo nocivo a saúde e sociabilidade dos homens. A masculinidade hegemônica desestimula a prática de falar coletivamente sobre as emoções que impliquem vulnerabilidade, dificultando a construção de laços íntimos e isolando sujeitos. Este paradoxo não é facilmente resolvido já que a restrição da afetividade está intimamente relacionada à construção da masculinidade hegemônica. O resultado são homens que tendem a evitar a experiência de determinadas emoções, ocultando a sua expressão e se isolando. Enquanto aqueles que são contrários a isso e expressam seus afetos são percebidos como ameaças à identidade masculina. Em síntese "em situações em que a desilusão, a vergonha, a tristeza, o medo ou a culpa não possam ser negados, ou disfarçados convicentemente pela fachada, estes são, regra geral, percebidos como ameaças à identidade masculina." (SANTOS, 2015, p.6). Nos filmes selecionados, é permitido aos meninos e crianças uma flexibilização desse processo, talvez por serem compreendidos como sujeitos em formação e, portanto, com sua identidade masculina ainda em construção. Independente do motivo, o que se observa é uma presença maior de cenas que envolvem meninos chorando do que homens adultos.

Em *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias* as lágrimas praticamente não aparecem, nas cenas mais tristes ou emocionantes não há presença do choro ou quando há são quase escondidas pela fotografia e pela câmera. Em alguns momentos em que se esperaria um choro, o que se apresenta é uma cara triste, mas seca. Mesmo no clímax do filme, quando Mauro reencontra sua mãe, não se enxergam lágrimas. Apesar disso há momentos em que lágrimas ocorrem quando o protagonista está sozinho, são filmados de longe e embaixo de sombras, construindo uma imagem de solidão como forma de demonstração de tristeza. A tristeza na maior parte do filme é seca, contida e distante, afastando o personagem da catarse do choro e, portanto, reforçando a produção de uma masculinidade que tem dificuldade de demonstrar vulnerabilidade, mesmo em situações extremas durante a infância. Essa dificuldade é observada no personagem, mas também no próprio filme que a partir de seus realizadores optou por construir as cenas dessa maneira.



Figura 72: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

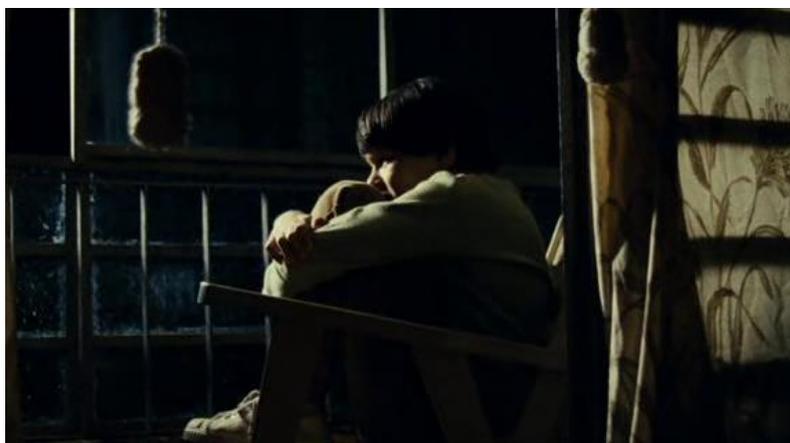


Figura 73: frame do filme *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006)

Já em *Central do Brasil* o cenário é outro, há um contraste entre as crianças, Josué chora em diversas cenas ao longo do filme inteiro, tanto sozinho quanto na frente de Isadora. Após perder a mãe num acidente no início do filme Josué reage chorando, o que se mantém quando passa uma noite sozinho na estação e no dia seguinte quando confronta Isadora sobre a carta escrita por ela para seu pai. Daí em diante o personagem transita entre a raiva e a tristeza, seu luto pela situação se mistura com a frustração com as ações de Isadora e, portanto, as grosserias por parte dele surgem desses dois lugares. Simultaneamente a isso a relação entre os dois vai se desenvolvendo, são construídos confiança e conforto, culminando em demonstrações de carinho. A partir de Josué se observa como a produção da masculinidade é complexa, dolorosa e envolve conflitos internos. Como foi observado anteriormente no texto há um desejo dele de se apresentar como um menino forte, viril e heterossexual, porém, também há ações que demonstram deslocamentos, em que a vulnerabilidade não é escondida do outro (tanto personagens quanto espectador). A masculinidade hegemônica exerce uma (o)pressão em cima

de Josué que em alguns momentos deseja ser reconhecido como um homem, enquanto em outros adota a postura de uma criança que age contra essa projeção de masculinidade. Essa ambiguidade está presente no filme inteiro.



Figura 74: frame do filme *Central do Brasil* (1998)



Figura 75: frame do filme *Central do Brasil* (1998)



Figura 76: frame do filme *Central do Brasil* (1998)

A trama de *Central do Brasil* envolve a busca de Josué por seu pai, a figura paterna que não esteve presente em sua vida e, portanto, é projetada como o homem ideal que iria salva-lo.

No final os dois finalmente encontram familiares de Josué, porém seu pai não está lá, em vez disso encontram-se dois irmãos e uma carta do pai. Quando se encontram os três jogam futebol, se divertem e criam laços antes da cena em que Isadora lê a carta para os três que são analfabetos. A reação deles enquanto escutam envolve o choro do irmão mais velho de Josué que vem de emoção mais do que de tristeza, enquanto isso o menino escuta e observa as reações.



Figura 77: frame do filme *Central do Brasil* (1998)

O choro em *Central do Brasil* não é escondido ou filmado com distanciamento como em *O Ano em que Meus Pais Saíram de Casa*, pelo contrário, ele ocupa espaço de destaque, com close-up. A última cena do filme envolve justamente numa montagem paralela entre close-ups em Josué e em Isadora que voltava para o Rio de Janeiro após sair escondida de madrugada. Os dois estão chorando, uma no ônibus e o outro correndo na rua na tentativa de alcançá-la, o volume da música cresce e se inicia uma narração de Isadora que escreve uma carta para Josué. A expressão facial dos dois se altera após ambos olharem para uma foto que tiraram juntos, surge um sorriso no meio das lágrimas. Esse não é mais apenas um choro de um afastamento ou abandono, são lágrimas também de nostalgia e gratidão pelo tempo junto. Outras lágrimas são possíveis, chorar não é sinônimo de tristeza, afinal, os sentimentos se atravessam, se misturando em algo que não é simplesmente definido como uma coisa ou outra e isso é expresso nas imagens.



Figura 78: frame do filme *Central do Brasil* (1998)

A produção da masculinidade, assim como as lágrimas finais de Josué, também possui ambiguidade, há uma dimensão de indefinição intrínseca, mesmo ao olhar apenas para como ela ocorre a partir do cinema. O movimento da pesquisa envolve explicitar o que o olhar de pesquisador enxerga numa cena, porém compreende-se que outros olhares são possíveis e mesmo o próprio pesquisador não oferece uma interpretação fixa.

O choro em *Eles Não Usam Black-Ties* é limitado a poucas situações, apesar do olho lacrimejante ter uma presença um pouco maior. Há uma distinção entre os dois atos, sendo o choro uma demonstração mais direta de vulnerabilidade e por isso é o mais evitado. Olhos lacrimejantes podem significar uma tentativa de segurar o escorrer das lágrimas, num movimento de evitar o choro e, portanto, a fragilidade que vem com ele. Nesse filme o choro aparece apenas nos momentos mais dramáticos, como os dois enterros que ocorrem. No segundo enterro Otávio chora pela morte de seu amigo, porém seu rosto é tampado por sua mão o tempo todo, a forma que é atuado e filmado afasta o espectador de suas lágrimas. Dessa forma, a vulnerabilidade do choro se faz presente, porém há uma tentativa do personagem de escondê-la, o que demonstra como a masculinidade produz dificuldade na demonstração pública de fragilidade.



Figura 79: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

Assim como Otávio, Tião também luta contra as lágrimas, algo que é evidente na sua última cena no filme. A despedida de Tião e Otávio ocorre após a greve, os dois conversam sobre Tião ter furado a greve e a diferença política entre eles. Tião reforça sua postura de que fez a melhor escolha, que quer proteger sua (ex) esposa, o que leva Otávio a dizer que “esta casa não é tua mais”. Há um rompimento na relação dos dois, um momento crítico que é interpretado com dor por Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Alberto Riccelli. Os olhos de Otávio lagrimejam levemente, porém fica evidente a tentativa dele de evitar as lágrimas e de manter uma postura dura.



Figura 80: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A câmera evita o rosto de Tião que justifica sua ação, dizendo que “não foi por covardia”, uma fala emblemática para se pensar a masculinidade. Há um desejo pela imagem da masculinidade hegemônica (SANTOS, 2015), uma busca por ser um homem corajoso e forte.

Assim como o choro a covardia é associada a fragilidade, nesse cenário ela é entendida como um ato de um homem fraco, causando vergonha e devendo ser evitado.

[...] a regulação da expressão emocional e afetiva, em particular em casos de fragilidade, parece conferir uma segurança percebida quanto à manutenção de uma imagem de si socialmente valorizada e distanciada de formas de masculinidade subordinada (SANTOS, 2015, p.12)

Ao afirmar que sua escolha de furar a greve não foi por covardia Tião busca reforçar mais uma vez seu distanciamento de uma masculinidade não hegemônica, tentando manter a imagem de sua masculinidade como próxima da hegemônica. Apesar disso, como foi dito anteriormente, o filme nesse momento tem um olhar crítico as suas ações e que se estende a sua masculinidade. Após Otávio deixar Tião sozinho o plano muda e a câmera busca acompanhar sua reação, apesar disso o seu rosto não é facilmente visto devido ao personagem estar cabisbaixo. Nesse momento Tião abaixa o corpo e agacha de forma que a câmera fica olhando de cima para baixo, num *plongée*²⁵. A sua tristeza é transmitida, porém com um distanciamento, tanto de seu corpo quanto de seu rosto. Mais uma vez as lágrimas surgem num momento de solidão, assim como são evitadas pela câmera.



Figura 81: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

A despedida de Tião de sua família se estende com a chegada de sua mãe, que o encontra sozinho. A interação dos dois é mais próxima e carinhosa do que entre pai e filho, nesse momento o filme finalmente oferece um close-up no rosto de Tião que se encontra com os olhos

²⁵ Plongée é uma palavra francesa, que significa “mergulho”. Um plano plongée é quando um enquadramento é feito de cima para baixo, como se a câmera estivesse olhando de cima para o que está filmando. Geralmente são usados para passar uma sensação de inferioridade ou fraqueza.

cheios de lágrimas. Apenas na frente de sua mãe que as lágrimas são reveladas para o espectador e assim como na situação do enterro, é Romana que acolhe as lágrimas dos homens. Os personagens masculinos nesse filme parecem evitar as lágrimas a todo custo, principalmente quando estão juntos a outros homens, os choros ocorrem apenas na presença da figura feminina de autoridade que os acolhe. A presença de sujeitos femininos possibilita um deslocamento na produção da masculinidade.



Figura 82: frame do filme *Eles Não Usam Black-Tie* (1981)

5 – CRÉDITOS: considerações finais

Esta dissertação almejou dialogar com os estudos da masculinidade, do cinema e com o campo da educação para problematizar como tecnologias constroem o gênero do masculino. Ao longo da pesquisa, novos caminhos foram surgindo, recortes precisaram ser feitos e o escopo se alterou. Pesquisar os filmes brasileiros no livro didático de História se revelou uma tarefa complexa, envolvendo compreender como diferentes eixos se encontram e dialogam entre si. A interceptação desses grandes tópicos se revelou uma teia complexa, em que cenas de diferentes filmes dialogam entre si de forma não linear. Além disso, reconheço como a própria pesquisa também contribui para a política da masculinidade. A partir dos destaques selecionados, das leituras feitas e das análises, busquei defender como diferentes discursos e imagens sobre masculinidade disputam por sentido e qual tal política não é um bloco homogêneo.

A pesquisa acadêmica não termina com o fim da escrita do texto, não exerço uma conclusão que fecha o texto definitivamente, em vez disso encaro as considerações finais como um ponto e vírgula. É o fim deste texto, mas as repercussões e os afetos que ele gera estão apenas começando. Não há um esgotamento das possibilidades de análises, outras leituras sobre

os mesmos filmes são possíveis, assim como discordâncias sobre o que foi defendido ao longo do texto. Nesse sentido, é sempre importante frisar que a produção da masculinidade nos filmes ocorre a partir dos modos de endereçamento e, portanto, envolve uma dimensão de “erro”, em que o filme nunca é exatamente aquilo que o espectador pensa (ELLSWORTH, 2001). Pesquisar os modos de endereçamento da masculinidade faz com que essa dimensão de incerteza tenha que ser abraçada. O afeto tornou-se o fio condutor que guiou as análises. Elevado epistemologicamente, o afeto é compreendido como constitutivo da masculinidade e é observado nos filmes a partir de todos elementos dos filmes.

Ao retomar as perguntas feitas na introdução, entendendo que um filme tem a necessidade de se endereçar “para” alguém e de que a resposta que se chega não pode ser final. Após as análises, a pergunta *quais masculinidades os filmes querem?* apresenta apenas respostas ambíguas. A masculinidade hegemônica se faz presente em todos os filmes e suas características foram as mais encontradas. Em todos os tópicos, há um atravessamento de características da hegemonia. A presença de agressividade e violência, por exemplo é frequente, seja rondando os personagens como em *Central do Brasil* e *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias*, ou diretamente em ações dos personagens principais como em *O Pagador de Promessas* e *Eles Não Usam Black-Tie*. Apesar disso, em todos foram encontradas situações de deslocamento. A produção da masculinidade nesses filmes se revelou atravessada por ambiguidade. A existência de um modelo ideal de masculinidade implica, necessariamente, na produção de uma oposição, de desvios, de uma repetição do endereçamento deslocada. Assim, entre o idealizado e o que ocorre no plano realidade social é que surgem e ganham forma diferentes possibilidades de exercício.

Deste modo, as diversas configurações de masculinidades nos filmes não têm um caráter cristalizado, por mais que aja o desejo pela norma. O que se observa é como a masculinidade de constrói a partir de uma dinâmica relacional, em que dilemas, tensões e (re)significados são produzidos (NASCIMENTO, 2011). A masculinidade constrói e é construída por convenções sociais de gênero que agem sobre corpos, impondo um conjunto de referências de condutas consideradas apropriadas. Essa produção de ideias de condutas é classificada por Nascimento (2011) como um idioma de masculinidade que dita o que, como, quando e com quem dizer ou fazer algo. É possível construir um paralelo com a noção de currículo para Corazza (2001), como um ser falante e que quer algo, nesse caso a masculinidade. O filme, então, é um currículo que se utiliza do vocabulário do idioma da masculinidade e da linguagem cinematográfica para endereçar ideias de masculinidade.

A partir da etnografia de tela dos filmes, percebo como demonstrações de afetos entre homens é algo com pouco destaque nos filmes selecionados. Há uma dificuldade nessas obras em produzir relações carinhosas e de intimidade vindo dos personagens masculinos, principalmente quando envolve outro homem. Isso reforça como a autovigilância da masculinidade dita comportamentos dentro do gênero e em relação ao feminino. A masculinidade desejada por essas obras não evita o afeto e o carinho. Há uma série de diferentes ações que reforçam isso, porém esse afeto parece contornar a relação entre homens que se mantém na maioria dos filmes como competitiva, muitas vezes agressiva e quase sempre distante fisicamente. A insistência na questão do contato físico se dá devido ao cinema ser uma arte sobre as interações entre os corpos filmados. A questão não parece tentar estabelecer um saldo – colocando na balança os ganhos e perdas, privilégios e vulnerabilidades decorrentes do manejo do poder –, mas sim relativizá-los, encará-los na sua complexidade, para além da divisão simplista de algoz/vítima, na medida em que traz consequências diretas (e muitas vezes extremamente graves) para a vida das mulheres e dos próprios homens. A imagem da masculinidade desejada pelos filmes selecionados envolve uma constante tensão entre a masculinidade hegemônica e não hegemônica.

Durante as análises houveram, outros tópicos que interessam e apareceram no caderno de campo, mas que ao longo da pesquisa foram abandonados. Devido ao escopo e as limitações da pesquisa recortes tiveram que ser feitos e tópicos considerados menos potentes não foram desenvolvidos. Entre eles, é possível destacar como um possível eixo de análise nesses filmes a relação entre masculinidade e as expressões culturais como samba, carnaval e capoeira, executando um recorte racial, já que esses são alguns dos poucos ambientes em que há presença de personagens negros. Outro possível eixo de análise é a relação entre masculinidade e religião, algo que está em destaque no conflito do padre com Zé em *O Pagador de Promessas*, ou na comunidade judaica de *O Ano que Meus Pais Saíram de Férias*. Esses são só alguns exemplos, sem dúvidas há outros. Todos podendo fomentar outras pesquisas sobre modos de endereçamento da masculinidade nos filmes. A pesquisa finaliza num movimento de abertura para que outras perguntas possam surgir envolvendo a política da masculinidade (CONNELL, 1995; 2013) com esses mesmos filmes. Outros olhares são chamados.

6. REFERÊNCIA BIBLIOGRAFIA

- AGUAYO, Francisco. & NASCIMENTO, Marcos. Dos décadas de Estudios de Hombres y Masculinidades en América Latina: avances y desafíos. In: **Sexualidad, Salud y Sociedad**. Revista Latino Americana, n. 22, p.207-220, 2016.
- ALMEIDA Miguel Vale de. **Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade**. Editora Celta. 2000.
- ANCINE. Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2016). In: **Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual**. 2017. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/publicacoes/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Letalidade policial cai, mas mortalidade de negros se acentua em 2021. In: **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. 2022. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/07/05-anuario-2022-letalidade-policial-cai-mas-mortalidade-de-negros-se-acentua-em-2021.pdf>>
- AQUINO, Francisca Luciana de. **Homens “cornos” e mulheres “gaieiras”: infidelidade conjugal, honra, humor e fofoca num bairro popular de Recife/Pe**. Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Antropologia, 2008
- BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. In: **Metodologias de Pesquisas pós-críticas em educação**. Dagmar Meyer e Marlucy Paraíso (Orgs.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.
- BARBARINI, N., & MARTINS, D. F. W. (2019). Masculinidade como instituição: uma análise conceitual do “ser homem” no Brasil. **Psicologia Argumento**, n. 36, p.216–236. Disponível em: <<https://doi.org/10.7213/psicolargum.36.92.AO05>>
- BATISTA, Daniela Conegatti **Devir-Sapatão: tensionamentos a partir de séries televisivas e de Video on Demand**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2020
- BERGALA, A. **A hipótese-cinema**. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo: Cortez, 2004.
- BRANNON, R. “The Male Sex Role: Our Culture’s Blueprint of Manhood, and What It’s Done for us Lately.” In: DAVID, D. S.; BRANNON, R. (Ed.). **The Forty-nine Percent Majority: The Male Sex Role**. Reading, MA: Addington-Wesley, 1976.
- BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília. 1998.
- BRASIL. **PNLD 2018: apresentação – guia de livros didáticos – ensino médio**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica, Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação. 2017.
- BROD, H. “Some Thoughts on Some Histories of Some Masculinities: Jews and Other Others.” In: DAVID, D. S.; BRANNON R. (Ed.). **Theorizing Masculinities**. Thousand Oaks, CA: Sage, 1994.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CACHADO, Rita. **Diário de campo: um primo diferente na família das ciências sociais**. Sociol. Antropol. 11. Rio de Janeiro, v.11.02, p. 551– 572, 2021.
- CAIMI, Flávia Eloisa. O livro didático de história e suas imperfeições: repercussões do PNLD após 20 anos. In: ROCHA, Helenice. REZNIK, Luis. MAGALHÃES, Marcelo de Souza. (org) **Livros didáticos de história: estre políticas e narrativas**. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2017. p..33-54

- CARVALHO, Daniel Brama Nascimento de. **O Livro Didático e o Cinema: Filmes no Ensino de História no Ensino Fundamental Maior da Rede Pública Municipal de Aracaju**. Universidade Tiradentes. 2018.
- CHOPIN, Alain. **História dos livros e das edições didáticas: sobre o estado da arte. Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.30, n.3, p.549-566, set/dez. 2004.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror noire: a representação negra no cinema de terror**. Tradução: Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- CONEGATTI, Zara. **Devir-Sapatão: tensionamentos a partir de séries televisivas e de Video on Demand**. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2020.
- CONNELL, Robert W. Políticas da masculinidade. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, p.185-206, 1995.
- COLLIER, R. **Masculinities, Crime and Criminology: Men, Heterosexuality and the Criminal(ised) Other**. London: Sage, 1998.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, n.21. Florianópolis. 2013
- CORAZZA, Sandra. **O que quer um currículo? pesquisas pós-críticas em Educação**. Petrópolis. Ed: Vozes, 2001.
- CORBIN, Alain; COURDINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). **História da virilidade: A invenção da virilidade, da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis. Ed: Vozes, 2013.
- DEMETRIOU, D. Z. “Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique.” **Theory and Society**, v. 30, n. 3, p. 337-361, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da Histeria: Charot e a iconografia fotográfica da Salpetriere**. Editora Contraponto. 2015
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: Silva, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988a.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRANCO, Marília. **Hipótese-Cinema: Múltiplos Diálogos**. Escola de Comunicações e Artes. USP. 2010.
- FRESQUET, Adriana e MIGLIORIN, Cezar. Da obrigatoriedade do cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/14. In: FRESQUET, Adriana (Org.) **Cinema e Educação: A Lei 13.006. Reflexões, Perspectivas e Propostas**. Universo Produções. 2015, p. 4-13.
- HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos Estudos**, n. 78. 2007. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/nec/a/kFBPHXfFqKwbXmk9NfwnDwx/?format=pdf&lang=pt>>
- HACKER, H. M. “The New Burdens of Masculinity.” **Marriage and Family Living**, v. 19, n. 3, p. 227-233, 1957.
- HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997.
- JABLONKA, Ivan. A infância ou a viagem rumo a virilidade. In: JABLONKA, Ivan; CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da virilidade: o triunfo da virilidade - o século XIX (vol 2)**. Tradução de João Batista Kreuch e Noeli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

- LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender**, Indiana University Press, 1987.
- LUDEÑA-ROMANDINI, Fabián. **A comunidade dos espectros: I. antropotecnia**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas**. Pro-Posições, Campinas, v. 19, n. 2, p.17-23, ago. 2008.
- LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: O Corpo Educado. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MacINNES, J. **The End of Masculinity: The Confusion of Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society**. Buckingham, UK: Open University Press, 1998.
- MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. **Educação e Realidade**, v.36, n.2, Porto Alegre, maio/ago. 2011, p. 505-519. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>
- MARTIN, P. Y. “Why can’t a Man be more like a Woman? Reflections on Connell’s Masculinities.” **Gender & Society**, v. 12, n. 4, p. 472-474, 1998.
- MARTÍNEZ-MORENO, Marco Julián. Ñeros, muchachos e novos homens. Cultura, violência e reciprocidade na problematização da masculinidade. **Cadernos Pagu**, n. 54. 2018.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MARTÍNES-MORENO, Marco Julián. Ñeros, muchachos e novos homens: cultura, violência e reciprocidade na problematização da masculinidade. **Cadernos Pagu**, v. 54, 2018.
- MORIN, S. F.; GARFINKLE, E. M. Male Homophobia. **Journal of Social Issues**, v. 34, n. 1, p. 29-47, 1978.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.
- NASCIMENTO, Marcos Antonio Ferreira do. **Improváveis Relações: produção de sentidos sobre o masculino no contexto de amizade entre homens homo e heterossexuais**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Medicina Social. 2011
- PERREIRA, Lara Rodrigues Pereira & SILVA, Cristiani Bereta da. Como utilizar o cinema em sala de aula? Notas a respeito das prescrições para o ensino de História. Passo Fundo: **Espaço Pedagógico**, v. 21, p. 318-335. 2014. <disponível em www.upf.br/seer/index.php/rep>
- PETERSEN, Alan. **Unmasking the Masculine: “Men” and “Identity” in a Sceptical Age**. London: Sage, 1998.
- PETERSEN, Alan. Research on Men and Masculinities: Some Implications of Recent Theory for Future Work. **Men and Masculinities**, v.6, n. 1, p. 54-69, 2003.
- Pigenet, Michel. Em que os movimentos sociais do passado esclarecem os de hoje em dia?. **Anos** 90, n. 23, p.291–303. 2017. Disponível em <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.68766>>
- PILLON, Thierry. Virilidade operária. In: CORBIN, Allan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História da Virilidade: a virilidade em crise? Século XX-XXI**. 3 v. Petrópolis: Vozes, 2013.
- RANNIERY, Thiago. No balanço da “teoria queer” em educação: silêncios, tensões e desafios. In: **Sexualidad, Salud y Sociedad**. Revista Latinoamericana. n. 25, p.19-48. 2017.
- REIS, Cristina d’Ávila. **Currículo escolar e gênero: a constituição generificada de corpos e posições de sujeito meninos-alunos**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2011
- SANDER, Renan Müller. **Masculinidades em movimento: gênero e cinema a partir de dois documentários contemporâneos**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia. 2021

- SANTOS, Luís. Homens e expressão emocional e afetiva: vozes de desconforto associadas a uma herança instituída. **Configurações**, n.15: Gênero, Sexualidade e Afetos., 2015. Disponível em <<http://journals.openedition.org/configuracoes/2593>>
- SCOTT, Joan W. “**Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica.**” *Educação & Realidade*, v. 20, n.2, jul/dez. 1995.
- SEFFNER, Fernando. **Derivas da Masculinidade: Representação, Identidade e Diferença no Âmbito da Masculinidade Bissexual.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2003.
- SILVA, I. B. **O livro didático de história: escolhas, usos e percepções de professores e alunos no cotidiano escolar.** *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 26, n. 52, p. 565-597, jul/dez. 2012.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo.** 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SILVA, Tomaz Tadeu. **O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SMITH, S.L. *et al.* Inequality in 1,300 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2019. In: **Annenberg Inclusion Initiative.** 2020. Disponível em <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inequality_1300_popular_films_09-08-2020.pdf>
- SIQUEIRA, P., & FAVRET-SAADA, J. (2005). “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos De Campo (São Paulo - 1991)**, 13(13), 155-161. <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>>
- TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 43(46), 47-68. 2016. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.119978>>
- TOBIN, Jeffrey. A performance da masculinidade portenha no churrasco. **Cadernos Pagu**, n. 12, p.301-329. 1999. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634922>>
- VÍTORA Ceres; COELHO, Maria Claudia. A antropologia das emoções: conceitos e perspectivas teóricas em revisão. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, n. 54, p. 7-21, maio/ago. 2019.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. “**As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América.**” Belo Horizonte: Papéis Selvagens, 2018.
- VITELLI, Celso. Representações das masculinidades hegemônicas e subalternas no cinema. **Análise Social**, v. 46, n. 198, p. 157-169, 2011.
- WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil.** Disponível em <www.mapadaviolencia.org.br>
- WEBER, Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou: por que censurar seu diário de campo? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 157-170, jul./dez. 2009.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. **Revista Estudo Feministas**, v. 9 n. 2. 2001. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200008>>
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica conceitual. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis: Editora Vozes, pp. 7-68, 2000.
- YANCY, George. **Black Bodies, White Gazes: The Continuing Significance of Race in America.** 2 ed. Estados Unidos: Rowman & Littlefield, 2017.

APÊNDICE

Quadro 1: Os cinco filmes brasileiros selecionados e aonde se encontram

Nome	Dados técnicos	Sinopse	Local no livro didático
O pagador de promessas	Direção de Anselmo Duarte, Brasil, 1969.	Zé do Burro (Leonardo Villar) e sua esposa Rosa (Glória Menezes) vivem em uma pequena propriedade a 42 quilômetros de Salvador. Um dia, após o burro de Zé ser atingido por um raio, ele vai a um terreiro de candomblé, onde faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o burro já saudável, Zé põe-se a cumprir a promessa e caminha rumo a Salvador carregando nas costas uma imensa cruz de madeira. Mas situação se torna mais angustiante ao chegar na igreja e encontrar resistência do padre Olavo (Dionísio Azevedo) que negar-lhe a entrada devido a promessa ter sido feita em um terreiro de candomblé. Além disso Zé e Rosa ainda tem que lidar com as intervenções do cafetão Bonitão (Geraldo Del Rey).	História Global - Oficina de História, diálogo interdisciplinar com Arte, capítulo 13 História 3 – Fique de Olho, capítulo 12
Rio 40°	Direção de Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.	A trama acompanha diversas histórias que se intercalam durante um dia no Rio de Janeiro dos anos 1950. Transitando entre personagens	História Global - Oficina de História, diálogos interdisciplinar com Arte, capítulo

		pretos moradores da favela que vivem um romance, outros que vendem amendoim pelos pontos turísticos da cidade e histórias envolvendo a classe média, políticos e jogadores de futebol. O filme apresenta as contradições e desigualdades da realidade urbana carioca daquele período.	13 História 3 – Outra Dimensão/Cultura, capítulo 12
O ano em que meus pais saíram de férias	Direção de Cao Hamburger. Brasil, 2006, 105 min.	Em 1970, durante a Ditadura Militar, os pais de Mauro (Michel Joelsas), um garoto mineiro de 12 anos que adora futebol, saem de férias de forma inesperada. Enquanto fugiam da perseguição política os pais de Mauro o deixam na casa de seu avô, sem saberem que ele havia acabado de falecer. Sozinho no apartamento, Mauro é acolhido por Shlomo (Germano Haiut), um velho judeu solitário.	História Global - Para saber mais, unidade 4 História 3 – Fique de Olho, capítulo 13
Central do Brasil	Direção de Walter Salles Jr, 1998, Brasil 133 min	Dora (Fernanda Montenegro) trabalha escrevendo cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Após esbarrar com Josué (Vinícius de Oliveira) que havia perdido sua mãe e estava sozinho, decide ajudá-lo a encontrar o pai que nunca conheceu. Os dois viajam para o interior do Nordeste.	História Global - Cronologia História 3 – Fique de Olho, capítulo 15

<p>Eles Não Usam Black-Tie</p>	<p>Direção de Leon Hirszman. Brasil, 1981, 134 min.</p>	<p>Em São Paulo nos anos 1980, o jovem operário Tião (Carlos Alberto Riccelli) e sua namorada Maria (Bete Mendes) decidem casar-se ao saber que a moça está grávida. Ao mesmo tempo, eclode um movimento grevista que divide a categoria metalúrgica. Crescem as tensões familiares, principalmente com seu pai, Otávio (Gianfrancesco Guarnieri), que é uma das liderança sindicais.</p>	<p>História Global - Orientações específicas para o Volume 3, Capítulo 14, Pesquisar e Enriquecer</p> <p>História 3 – Fique de Olho, capítulo 13</p>
--------------------------------	---	---	--