

Representações das masculinidades hegemônicas e subalternas no cinema**

Este artigo discute parte da teoria proposta por Robert Connell sobre masculinidades, relacionando-a com situações do filme *Crash*, de Paul Haggis. Analisam-se as diferentes masculinidades apresentadas no filme (hegemônica e subalterna) e as suas relações com o poder, incluindo a cultura da imagem, especificamente na linguagem do cinema.

Palavras-chave: masculinidades; cinema; *Crash*; educação; Robert Connell.

Representations of masculine hegemony and subalterns in the cinema

This article discusses part of the theory proposed by Robert Connell regarding masculinity as portrayed in the film *Crash*, by Paul Haggis. We analyze two forms of masculinity in the film (hegemonic and subaltern) and their relationships to power, including the culture of the image, specifically, the language of film.

Keywords: masculinities; cinema; Crash; education; Robert Connell.

Na contemporaneidade, muitos artefactos dos *media* exercem sobre os sujeitos uma forte acção pedagógica, entre os quais o cinema, com os seus mais de cem anos. Este artigo defende que um artefacto cultural como um filme pode, num sentido mais amplo, ser analisado através do diálogo com certas teorias do campo académico. Para tanto, recorro a um filme de grande sucesso comercial, *Crash* (2004), de Paul Haggis, e à teoria de Robert Connell. Proponho um diálogo que promove o encontro entre os discursos do referido autor e os discursos e cenas apresentados no filme.

Distintas posições de género vêm sendo apresentadas em filmes como legítimas, subordinadas, hegemônicas, subalternas, desviantes, entre outros termos. Tais posições são representadas por imagens dentro das hermenêuticas da dominação, subordinação ou desvio, apresentadas teoricamente por investigadores na área dos estudos de género, e também, de forma mais indirecta, pelo cinema. As imagens do cinema “nos interpelam para que assumamos nosso lugar na tela, para que nos identifiquemos com algumas

* Universidade Luterana do Brasil, Avenida General Barreto Viana, 1065, ap. 505, 91330-630 Porto Alegre/RS Brasil. e-mail: cevit@terra.com.br

** Recebido para avaliação a 01-09-2009. Aceite para publicação a 20-01-2010.

posições e dispensemos outras” (Fabris, 2008, p. 118). Nessa medida, os filmes são artefactos de grande valia, que devem ser analisados.

O esforço aqui empreendido tem a finalidade de pensar sobre e com as imagens e discursos do cinema, evocando perguntas como: de quem são as histórias contadas? Como são disseminadas e recebidas em diferentes culturas? Pretende ainda apresentar certos estereótipos de personagens contemporâneos, lembrando que os mesmos são inseparáveis da história e dos seus discursos em diferentes épocas. Portanto, o objectivo é não somente o de discutir sobre a moralidade individual de personagens fílmicos numa produção específica, no caso o filme *Crash*, mas problematizar também a inserção destes personagens em estruturas maiores de poder, como por exemplo o tema das masculinidades proposto por Robert Connell. Além disso, estas problematizações são pertinentes no campo universitário, na medida em que a prática de assistir a filmes e discuti-los faz parte, actualmente, dos programas de muitos cursos de graduação e pós-graduação.

Autores como Henry Giroux (1995) e Douglas Kellner (1995), vêm desenvolvendo análises culturais no campo do cinema e da educação. Pensar o “cinema como uma importante instância ‘pedagógica’ nos leva a querer entender melhor o papel que ele desempenha junto àqueles com os quais nós também lidamos, só que em ambientes escolares e académicos” (Duarte, 2002, p. 81).

A citação acima transcrita moveu-me a escrever sobre cinema, masculinidades e educação. É inegável, como afirma a mesma autora, que as relações que se estabelecem entre os espectadores e os filmes, entre os cinéfilos e o cinema, são profundamente educativas. Ela explica-nos, ainda, que o mundo cinematográfico seria um espaço privilegiado de produção de relações de “sociabilidade”, referindo-se a outro autor (Simmel) para explicar o termo, ou seja, a “sociabilidade” mencionada seria uma forma de “sociação, possibilidade de interação plena entre desiguais, em função de valores, interesses e objetivos comuns” (Duarte, 2002, p. 17).

Um dos sistemas sógnicos mais plurais entre as artes é o cinema. Graças ao domínio de um certo conjunto de distribuidoras da indústria televisiva e cinematográfica, sabemos que milhões de pessoas em todo o mundo acabam por ter acesso aos mesmos filmes e programas de televisão. Desta forma, os filmes¹ ou programas de TV, apesar de conterem informações pretensamente internacionais sobre etnias, género, sexualidade, ética, etc., não são agentes desafiadores dos padrões básicos de género, e justamente por isso

¹ Segundo Rosália Duarte (2002, p.14), “[...] pesquisas de mercado indicam que 79% do público de cinema no Brasil é constituído por estudantes universitários: oriundos, em sua maioria, de camadas médias e altas da sociedade, esses estudantes têm maiores oportunidades de ver filmes, desde muito pequenos, e de ter essa prática valorizada no ambiente familiar e nos demais grupos que participam”.

acabam, na maior parte das vezes, por reforçar o comportamento dos homens e as suas masculinidades, e das mulheres e da sua visão da feminilidade. Portanto, para o espectador de cinema, é possível vislumbrar diversas possibilidades de identificação que um filme pode oferecer, e também produzir uma avaliação crítica sobre as realidades que o cercam, os filmes em si e os seus contextos.

Rosália Duarte diz que não podemos fazer afirmações muito definitivas a este respeito em torno do cinema ou de programas de televisão. “Perceber que algumas pessoas, sobretudo jovens, se vestem ou se comportam como certas personagens do cinema ou da tevê não é suficiente para afirmar que elas, simplesmente, abandonaram sua identidade cultural para adotar a de outros” (Duarte, 2002, p. 64). Pelo contrário, proponho neste artigo uma discussão acerca das masculinidades e das relações dinâmicas que envolvem esse conceito na contemporaneidade.

Alguns autores, ao discutirem actualmente sobre masculinidades usam a expressão “crise da masculinidade”, mas acredito ser mais apropriado pensar sobre uma “crise da subjectivação”. Sobre esta última, Foucault dizia:

deve-se, antes de tudo, pensar numa crise do sujeito, ou melhor, da subjectivação: numa dificuldade na maneira pela qual o indivíduo pode se constituir enquanto sujeito moral de suas condutas, e nos esforços para encontrar na aplicação de si o que pode permitir-lhe sujeitar-se a regras e finalizar sua existência [Foucault, 1999, p. 101].

E pensar na existência de uma crise de subjectivação, como proponho aqui, requer que se compreenda como fomos e ainda somos capturados na nossa história por determinados acontecimentos e práticas. Primeiro, devemos entender aquilo que Foucault (1995) classifica como “práticas divisórias” em relação aos seus estudos sobre o sujeito e a objectivação do mesmo. As práticas divisórias relacionam-se com a divisão do sujeito no seu interior e em relação aos outros, processo este que, segundo Foucault, objectiva o sujeito. Tais práticas são apresentadas através de alguns exemplos, entre eles o do doente e do sadio, do louco e do são.

Seguindo os caminhos de Foucault, e trazendo-os para o campo desta investigação, repito a pergunta² do autor, mas desta vez aplicando-a à masculinidade dos sujeitos e não à sua sanidade. O que significa na nossa

² Por exemplo, para descobrir o que significa, na nossa sociedade, a sanidade, talvez devêssemos investigar o que ocorre no campo da insanidade, ou o que se compreende por legalidade no campo da ilegalidade. E para compreender o que são as relações de poder, talvez devêssemos investigar as formas de resistência e as tentativas de dissociar essas relações (Foucault, 1995, p. 234).

sociedade uma masculinidade considerada hegemónica? Segundo Foucault, existem três tipos de lutas:

[...] contra as formas de dominação (étnica, social e religiosa); contra as formas de exploração que se separam os indivíduos daquilo que lhes produzem; ou contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e o submete, deste modo, aos outros (lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão) [Foucault, 1995, p. 235].

Quanto às lutas que o autor refere, penso que estas estão muito presentes na vida quotidiana e, principalmente, são actuaentes nas diferentes formas de viver as masculinidades. Portanto, neste texto, tenta-se responder também à pergunta feita no parágrafo anterior a partir da análise do já citado filme de Paul Haggis. *Crash* provocou polémicas e discussões por sintetizar uma série de lutas contemporâneas: o papel das diferentes etnias presentes no filme, os valores éticos da sociedade norte-americana em geral ou ainda os limites e as relações entre violência, preconceitos étnicos e masculinidades. Estas lutas encontram-se marcadas com grande evidência, e são discutidas aqui com um recorte da teoria de Robert Connell (2005), o que será aprofundado mais adiante no texto.

O filme conta a história de um dia e meio na vida de oito pessoas de culturas e raças diferentes em Los Angeles. Assistimos ao desenrolar de várias histórias que se cruzam ao ritmo do acaso. Tudo começa com uma pequena colisão entre dois carros. Uma mulher oriental grita com a latina contra a qual bateu. Pouco depois, um casal branco é assaltado por dois jovens negros; um vendedor iraniano é agredido verbalmente, e um director de TV negro e a sua mulher são humilhados por um polícia branco, enquanto um colega deste assiste à cena. Cada incidente parece provocar ódios e ressentimentos, levando as vítimas a perpetuarem os seus medos e preconceitos na pessoa etnicamente diferente que encontram pela frente. Em cada *crash* (colisão), as culturas, julgamentos, e crenças entram em conflito. O filme faz-nos pensar sobre a dualidade de sentimentos e sobre as nossas incoerências. A linguagem expressa nos *confrontos* que caracterizam o filme mimetiza a desumanidade do espaço urbano das grandes cidades em geral. Sem emitir juízos de valor, *Crash* deixa a cada um de nós a possibilidade de reflectir sobre as nossas atitudes face a determinadas circunstâncias da vida.

Podemos, também, fazer aqui o exercício de pensar sobre o que fazer de nós mesmos quando nos encontramos em situações que envolvem as leis, quando colocamos a questão dos sujeitos “na ordem prática (não somente ‘que fazer?’, mas também ‘o que fazer de mim mesmo?’)” (Foucault, 2004, p. 384). Desta forma, Foucault (2004) interroga-nos sobre o limite a partir do qual o sujeito se deve submeter às leis. Explica-nos, por exemplo, que na

civilização grega o problema do sujeito na relação com a sua prática conduzia a algo diferente da questão da lei, ou seja, nós “modernos entendemos ‘sujeição do sujeito à ordem da lei’, os gregos e os romanos entendiam ‘constituição do sujeito como fim último para si mesmo, através e pelo exercício da verdade’” (Foucault, 2004, p. 385). Penso que no filme, inicialmente, os personagens aparecem em situações em que se sujeitam às leis mais do que a “exercícios da verdade”. Tais exercícios são feitos por alguns personagens na parte final do filme, quando se examinam a si mesmos e às suas relações sociais.

Em *Crash*, observamos de imediato o quanto (principalmente os homens) estão envolvidos em relações de poder muito concretas, que mobilizam diferentes tipos de masculinidades em contextos diversificados, e em que os discursos que circulam não são “simplesmente aquilo que traduz lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2006, p.10). Assim, o exercício do poder esboçado aqui não aparece somente entre parcerias individuais ou colectivas, mas como um “modo de ação de alguns sobre outros” como diria Foucault (1995, p. 242). E o poder, segundo ele, não está na ordem do consentimento, e não seria também a renúncia a uma liberdade ou à transferência de direito. *Crash* apresenta, em algumas cenas, relações de poder que ilustram aquilo que Foucault nos diz sobre este assunto: “é um modo de ação que não age direta ou imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais [...]” (Foucault, 1995, p. 243).

No filme podemos visualizar também elementos da discussão teórica proposta por Robert Connell (2005) para entender as masculinidades e examinar as vinculações existentes entre a vida pessoal e as estruturas sociais presentes nas sociedades ocidentais. Antes de discutir os elementos desse quadro teórico na sua relação com fragmentos do filme, é necessário expor o que propõe Connell em termos teóricos.

Na sua análise sobre o género, o autor reconhece o processo e as práticas sociais que constroem a dinâmica das masculinidades. Connell divide esses processos de configuração de género em três dimensões. A primeira diz respeito à importância das *relações de poder*. Nesta dimensão destaca-se o facto de a subordinação feminina e a dominação masculina constituírem uma linha divisória de poder na configuração de género. Para Connell, mesmo tendo em conta as mudanças geradas pelo movimento feminista, tal estrutura permanece viva. A segunda dimensão diz respeito às *relações de produção*. Muito embora o trabalho feminino tenha crescido nas economias capitalistas, a ordenação do género acontece no trabalho³ e na divisão das tarefas entre

³ Vale a pena salientar, segundo Sandra Garcia (2006, p.77), que “o trabalho constitui-se um dos elementos mais importantes na definição da identidade masculina, ocupando um lugar central em suas vidas”.

homens e mulheres. Por fim, a terceira dimensão das configurações de género está ligada à *catexis* ou *investimento emocional nas relações*. Connell vale-se aqui dos termos freudianos — a energia emocional é vinculada a um objecto de desejo com um género definido. Ele considera os desejos e as práticas sexuais como objecto de investimento emocional. Quanto a esta terceira dimensão, Sandra Garcia (2001) explica que as relações que se estabelecem entre o objecto “desejante e o objecto do desejo podem ser consensuais ou coercitivas, independentemente se o prazer obtido é igualmente dado e recebido” (Garcia, 2001, p. 44).

A discussão destes elementos interessa-nos aqui, pois é através destas dimensões que Connell examina as relações entre masculinidades, a partir justamente da análise das posições que estas ocupam dinamicamente na sociedade. Connell (1995) propõe um quadro teórico para entendermos as masculinidades examinando-as com as estruturas sociais. Para ele, os problemas referentes aos conceitos de masculino e feminino devem-se ao facto de a vida quotidiana ser um cenário da política de género. Assim, ele propõe quatro padrões principais de masculinidades que, no caso, estariam presentes hoje nas sociedades ocidentais: a masculinidade *hegemónica*, a *subordinada*, a *cúmplice* e a *marginalizada*.

A masculinidade *hegemónica* é uma configuração de género que incorpora a legitimidade do patriarcado, garantindo posições dominantes aos homens e de subordinação às mulheres. Se as condições para a defesa do patriarcado mudam, a dominação hegemónica da masculinidade é gradualmente alterada, desconstruída. Nestes casos, a hegemonia é vista como mutável.

Sobre a masculinidade *subordinada*, o autor lembra-nos que existem relações específicas de dominação de género entre grupos de homens, ou seja, a dominação dos heterossexuais e a subordinação dos homossexuais. As práticas de subordinação e dominação incluem a violência, a discriminação económica e o abuso. Os heterossexuais também são excluídos do círculo de legitimidade, o que dependerá da posição económica e social que ocupam nas sociedades em que vivem. Para Connell, *cúmplice*, é a masculinidade com a qual os homens se conectam com certos projectos da masculinidade hegemónica, porém não cumprem todas as práticas hegemónicas com rigor. Por exemplo, o casamento e a paternidade incluem compromissos com as mulheres, mais do que uma simples relação de dominação. *Marginalizada*, seria a relação entre os grupos étnicos ou entre as classes subordinadas. A marginalização relaciona-se com o poder que a masculinidade hegemónica exerce sobre os outros grupos. Deve ficar claro que os termos usados por Connell não constituem tipos fixos de caracterização, mas sim configurações de práticas construídas e mutáveis.

A fim de podermos compreender melhor tais padrões de masculinidade, proponho que se faça uma leitura das imagens do filme *Crash*, pois creio que

o exercício de objectivação desses conceitos pode contribuir para o entendimento dos termos apresentados, os quais muitas vezes chegam a confundir-se entre si, a mesclar-se, ou mesmo a assemelhar-se. Como argumenta Duarte (2002), em sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio da linguagem cinematográfica seria um requisito fundamental para transitarmos bem pelos mais diferentes campos sociais.

Tendo como cenário a cidade de Los Angeles nos Estados Unidos, o filme *Crash* evidencia a disputa pelo poder e pela legitimidade racial e cultural. Assim, em determinadas cenas do filme, presenciamos a cumplicidade, por exemplo, entre os policiais brancos interpretados por Matt Dillon (*officer* John Ryan) e Ryan Phillippe (*officer* Hanson), mesmo que este último não concorde com as posições violentas do parceiro. Vemos também masculinidades marginalizadas que, segundo Connell, se relacionam entre grupos étnicos. No caso do filme, isso ocorre nas diferentes etnias (de homens e mulheres) que convivem em conflito. Um dos exemplos é o do homem que solicita o conserto da porta de seu estabelecimento comercial a um hispânico, ou também o do homem negro que atropela o personagem chinês. Existe nessa narrativa uma forma que cruza diferentes codificações culturais, apresentando “temáticas que atravessam a maioria das culturas, tais como as definições de masculinidade, feminilidade, infância, dever, honra, patriotismo e assim por diante” (Duarte, 2002, p. 52). Este filme não contempla todas as temáticas citadas, mas sobretudo as relações entre diferentes masculinidades.

A masculinidade hegemônica pode ser facilmente identificada na cena em que o polícia John examina uma mulher negra, Christine, e parte para o abuso sexual. John apalpa o corpo de Christine em frente ao marido dela e do outro polícia de uma forma violenta, sem que haja qualquer reação por parte do marido e muito menos do outro polícia. Esta cena aborda mais do que uma subordinação: a da mulher negra ao homem branco; a do homem negro aos outros dois homens brancos — o negro, mesmo ocupando uma posição econômica superior à do polícia branco, encontra-se amedrontado pela situação. Os gestos do polícia John mostram-nos hierarquias raciais e sociais de arrogância e violência de um homem branco em situação de poder, que se insere num país no qual os conflitos raciais são recorrentes. Assim, a história da intolerância e da violência contra os ditos “diferentes” ou mais “fracos” está aí para provar que o temor de certas massas em relação ao diferente, aos que não são “como nós”, não se repete, porque nunca deixou de existir.

Observamos, também, a cumplicidade entre masculinidades hegemônicas (homens brancos) nessa mesma cena, no caso a dos policiais interpretados por Ryan Phillippe e Matt Dillon, quando Phillippe, impassível, assiste à cena de abuso sexual. Parece-me central, então, o uso do padrão “masculinidade

hegemónica” como uma variedade particular das diferentes masculinidades, levando em conta, acima de tudo, o quanto esta actua como uma espécie de agente que acaba por subordinar outras variedades. Para Connell (2005), existe uma divisão crucial entre a masculinidade hegemónica e as várias masculinidades subordinadas.

João de Pina Cabral (*apud* Almeida, 2000, p. 155) diz-nos que “a hegemonia é uma forma de dominação em que o dominado participa na sua dominação; a hegemonia é um foco que, ao iluminar certa zona, deixa outras zonas na semi-escuridão”. É claro que aqui não nos interessa uma discussão centrada no mérito da oposição dualista entre masculinidades dominantes e masculinidades dominadas. Antes disso, trata-se de pensar não sobre uma suposta “inércia” de uma masculinidade hegemónica, mas antes no seu potencial dinamizador, na relação que esta forma de masculinidade vem a estabelecer com outras masculinidades, a fim de se manter como tal, ou seja, hegemónica.

Em *Crash*, a subordinação aparece também na relação de poder económico, principalmente entre os homens negros. O director de televisão Cameron (que é negro) é um dos exemplos. Reage violentamente com socos diante de uma arma quando é assaltado no seu carro por dois homens negros, porém quando confrontado com uma arma na cena em que sua mulher sofre de abuso sexual por parte de um policia, não consegue fazer nada em defesa da mulher.

Existem outras situações no filme em que a desconfiança em relação às diferentes etnias (não-brancos) é explícita. Para citar um exemplo, a personagem de Sandra Bullock (Jean) verbaliza ao marido a sua opinião sobre o individuo de origem hispânica que vem trocar as fechaduras de sua casa. Duarte lembra-nos o que acontece em muitos filmes hollywoodianos — e que, de modo algum, se trataria de uma coincidência — ou seja, “que o assassino seja um negro, que o papel do traficante seja representado por actores latinos, e que os terroristas sejam, quase sempre, árabes ou irlandeses” (Duarte, 2002, p. 55).

Cenas de marginalização racial acontecem também entre as mulheres neste filme. A policia Ria troça da motorista asiática ao dizer que esta teria feito uma “blecada” brusca⁴ quando os seus carros colidiram numa estrada de Los Angeles. Cito esta cena do filme, lembrando que na perspectiva do género as situações decorrem em contextos de masculinidade e de feminilidade, mas não devem ser tratadas de maneira separada, nem isoladas de outras dimensões sociais, apesar de este não ser o foco do texto. Assim, percebem-se no filme as relações de poder como um conjunto de acções nas quais o poder, como escreve Foucault (1995, p. 243), incita, induz, desvia,

⁴ A policia faz troça do modo como a motorista asiática pronuncia a palavra “breque”. Ela imita a motorista dizendo “Ah, você ‘blecou’”. O tom de ironia é evidente na cena.

“facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos [...]”.

Desta forma, ressalto que as masculinidades dos brancos, por exemplo, estão construídas não só em relação a outros homens também brancos, como também em relação aos homens negros, índios, etc. E, como diria Foucault, “viver em sociedade é, de qualquer maneira, viver de modo que seja possível a alguns agirem sobre a ação dos outros” (Foucault, 1995, pp. 245-246). Resumindo, para entendermos o género, é necessário irmos além do género, e para entendermos a classe, a raça, etc., devemos mover-nos em direcção à dimensão género. Existem já estudos importantes sobre a representação étnica de comunidades oprimidas no cinema hollywoodiano e europeu. A exemplo destes, Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que os estereótipos em diferentes filmes assinalam a funcionalidade social dos mesmos, “demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos que Alice Walker chamou de ‘prisões de imagens’” (Shohat e Stam, 2006, p. 289).

Observamos assim o quanto os diálogos e as cenas do realizador e argumentista Paul Haggis nos remetem imediatamente para as dimensões estabelecidas por Connell. Os *crashes* (e aqui refiro-me à tradução dessa palavra como “choque”) entre as etnias são marcantes. A matriz género, neste filme, é actualizada no sentido de nos mostrar as posições que ocupam as diferentes masculinidades na sociedade e em diferentes situações. As personagens de Haggis trazem referências colhidas nas frestas da cultura, naquilo que é visto, geralmente, como irrelevante, minoritário, ou pouco notado. Não vemos profundas transformações dos personagens, excepto na cena em que o polícia John se “redime” do abuso sexual, salvando Christine de um acidente de carro. A meu ver, isso poderia ser encarado como um deslize do argumentista, que parece tentar salvar a imagem de Dillon, o heróico polícia branco.

A cena é belíssima: no meio de carros virados e incendiando, Dillon corre em câmara lenta em direcção ao carro em que se encontra Christine para tentar salvá-la. Parte da cena acontece em câmara lenta, com uma música também muito suave, que acentua em nós a força destas imagens. Tudo isso nos faz ver a beleza de um acto de salvamento na sequência de um acidente, em que poderíamos simplesmente ouvir as sirenes em altíssimo som e os gritos, lugares-comuns em muitos filmes de Hollywood. O realizador, ao contrário do que se vê repetidamente, optou pela riqueza dos elementos de significação do cinema e enquadrou os personagens num magnífico plano de conjunto: fotografia, música, movimento, entre outros elementos, que dão grandeza à cena e nos fazem mergulhar intensamente no filme. A música, neste caso, amplifica o nosso estado emocional, reforçando as emoções da

cena, uma vez que o tempo de duração música/imagem tem privilégio maior do que vozes/imagens nessa tomada. Como diz Duarte (2002, p. 47), a “música participa intrinsecamente da configuração do ambiente emocional do filme e interfere no modo como percebemos os diferentes momentos dramáticos (perigo, suspense, tensão, ternura etc.)”.

É necessário perceber os significados do senso-comum, “como é que as pessoas se avaliam mutuamente. Em suma, como é que a estrutura molda as pessoas e como é que as pessoas, pelas suas ações, realizam as estruturas” (Almeida, 2000, p. 147). No sistema das relações sociais, focando-nos no filme e noutros contextos sociais, é preciso prestar atenção ao modo como os discursos (entendidos aqui não como meras enunciações, ditos de um sujeito, mas como *práticas*) são constituintes das masculinidades (e como as masculinidades, por sua vez, são constituídas por uma série de discursos). Na área da educação, por exemplo, pode-se tentar “perceber o modo como a infância, escola, professores (as), relação professor/aluno, sexualidade, juventude, etc. [entre outros temas] são representados em filmes” (Duarte, 2002, p. 100).

Como reforça Duarte (2002, p. 19), certas experiências culturais, associadas à maneira de ver filmes, acabam por interagir na produção de “saberes, identidades, crenças e visões de mundo de um grande contingente de atores sociais. Esse é o maior interesse que o cinema tem para o campo educacional — sua natureza eminentemente pedagógica”.

Temas como a sexualidade, juventude, relação professor/aluno são apresentados, na maioria das vezes, de forma estereotipada nas comédias, principalmente nos filmes norte-americanos. Evidentemente, temos filmes que subvertem a massificação desses conceitos nas comédias, como *Edukators*, por exemplo, entre outros.

Penso, desta forma, que a possível vinculação entre a vida pessoal e as estruturas sociais e a forma como estas são mostradas em filmes ou noutros *media*, são materiais de grande relevância para muitas pesquisas, principalmente se fizermos o exercício de tentar responder às perguntas de Shohat e Stam (2006, p. 299) em relação ao cinema: “quem está falando através do filme? Quem se imagina que esteja ouvindo? Quem está de fato ouvindo?” e, finalmente, “que desejos sociais são mobilizados pelo filme”.

Assim, e seguindo Rosa Fischer quando se refere ao entre-lugar da docência como “um lugar privilegiado de experimentação, de transformação de si, de exercício genealógico”, acredito na possibilidade de pensarmos as masculinidades nesse recorte que faço também como um entre-lugar, espaço de indagação “sobre de que modo nos fizemos desta e não daquela forma; de que modo temos aceitado isto e não aquilo; de que modo temos recusado ser isto ou aquilo [...]” (Fischer, 2007, p. 2). A autora faz-nos pensar sobre o que a filosofia do cinema ensina à educação, salientando que esta “nos

ensina a ir além das interpretações, da leitura das entrelinhas, do não-dito. Talvez nos ensine uma generosidade esquecida, de olhar o que está diante de nós, e nos entregarmos ao que aquela peça audiovisual oferece, sem necessariamente desejar uma espiadela curiosa por trás das cortinas, para saber o que realmente as imagens queriam dizer” (Fisher, 2007, pp. 6-7).

Em muitas comédias ou filmes de ficção científica, por exemplo, podemos fazer o exercício de pensar sobre quem desempenha determinados papéis, como e de que forma. Muitas vezes, vemos o homem forte, atraente e pouco inteligente aparecer repetidamente nas comédias, ou o intelectual que se apresenta vestido de uma forma esquisita, com um corpo frágil, usando óculos com lentes grossas. Também percebemos uma estereotipização do artista, como o louco, ou aquele que parece viver noutro mundo. As descrições de diferentes personagens seriam infundáveis, mas como este não é o foco central desse texto, fica aqui apenas o convite para pensarmos sobre as relações existentes entre cinema, gênero e educação nos dias de hoje. Ao recortar o filme de Paul Haggis entre tantas referências, procurei destacar o que o autor nos apresenta não só como um cotidiano norte-americano, mas também como um universo recorrente noutros países multirraciais, nomeadamente no Brasil. Assim, se os filmes “campeões de bilheteira” são vistos e discutidos diariamente, ressalto a importância de pensarmos as relações da educação com a linguagem cinematográfica.

CONCLUSÃO

Não há forma de justificar direitos humanos iguais para seres humanos naturalmente diferentes se não estipulamos que desigualdades naturais não podem e não devem ser justificação para desigualdades morais. O filme em questão, a meu ver, legitimou e singularizou personagens que, em princípio, têm vidas que não interessam ser discutidas. Deslocou o meu olhar e fez-me entrar em particularidades de cada personagem, afastando a indiferença que às vezes sentimos em relação ao que parece ser “comum” nas circunstâncias quotidianas da vida. Deve ficar claro que a abordagem feita aqui não ignora questões de especificidade cultural. Os estereótipos associados aos latinos ou aos negros norte-americanos no filme em questão são, em parte, semelhantes aos de outras sociedades multirraciais como o Brasil, por exemplo. Ainda, os estereótipos construídos em filmes como no exemplo citado no texto, evidenciam a circulação de poder entre os personagens, apontando alguns deles como mais “aceitáveis socialmente”, e outros como fazendo parte dos “excluídos”.

Cada vez mais o cinema passa a ser um campo de problematização e investigação que dialoga com outros campos e teorias. Portanto, se as iden-

tidades de género, sexuais, e de etnias não são naturais, mas antes socialmente construídas, o cinema como artefacto cultural ocupa um lugar importante como campo de análise, fazendo-nos pensar sobre o nosso e outros quotidianos, de outras culturas, das mais diferentes formas. No caso do recorte feito aqui a partir do filme *Crash* e da teoria de Connell, procurei suscitar discussões que evidenciam enunciados que se repetem continuamente nos filmes através de determinados personagens, os quais reiteram a constituição de identidades normativas, reforçando as categorias criadas por Connell. O esforço encetado foi no sentido de evidenciar e questionar através do filme e da teoria de Connell, a potencialização de uma hegemonia de masculinidades e etnias que se repetem e se mantêm, em ambos os campos, tanto nos estudos teóricos como no cinema.

No Brasil, os diálogos entre cinema e educação têm uma aproximação recente. Sabemos que a linguagem do cinema é formada por um complexo sistema de signos, que estimula permanentes estudos para entendê-la melhor. Assim, procurei desenvolver uma análise que tocasse em questões culturais, mais focadas em etnias e masculinidades, com o compromisso de rever certas práticas sociais acerca do visual e dos discursos que se disseminam em torno delas através do cinema. Procurei ainda reflectir sobre as relações de poder que se produzem, são articuladas e podem ser contestadas através de análises como esta que faço aqui. Além disso, articular temas como o das masculinidades, do cinema e da educação, ajuda-nos a analisar mais profundamente as representações filmicas, não somente como produtoras de práticas sociais, mas como artefactos produzidos por estas. Em decorrência desses entrelaçamentos, a análise procurou investigar também como ocorrem as inclusões e exclusões sociais apresentadas no filme, particularmente entre os homens, dialogando permanentemente com a teoria de Connell. Dessa forma, penso que precisamos cada vez mais de compreender a pedagogia do cinema, conhecer em maior profundidade as suas estratégias e recursos, para compreendermos a sedução exercida sobre o grande público, em particular sobre os jovens.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, M. V. DE (2000), *Senhores de Si: uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*, Lisboa, Fim de Século.
- CONNELL, R. W. (2005), *Masculinities*, Los Angeles, Berkeley.
- COSTA, J. F. (2000), *A Ética e o Espelho da Cultura*, Rio de Janeiro, Rocco.
- DUARTE, R. (2002), *Cinema & Educação*, Belo Horizonte, Autêntica.
- FABRIS, E. H. (2008), "Cinema e educação: um caminho metodológico". *Revista Educação & Realidade*, 33(1), pp. 117-133.
- FISCHER, R. (2007), *Cinema e TV na Formação Ético-Estética Docente*. 30.^a Reunião Anual da ANPEd (Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação). Disponível em

- http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/sesoes_especiais/sessao%20especial%20-%20rosa%20fischer%20-%20int.pdf. Acesso: em 31 out. 2007.
- FOUCAULT, M. (1995), “O sujeito e o poder”. In H. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault, uma Trajetória Filosófica: Para Além do Estruturalismo e da Hermenêutica*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, pp. 231-249.
- FOUCAULT, M. (1999), *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Vozes.
- FOUCAULT, M. (2004), *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, M. (2006), *A Ordem do Discurso*, São Paulo, Loyola.
- GARCIA, S. (2001), “Conhecer os homens a partir do gênero e além do gênero”. In M. Arilha, S. Unbehaum e B. Medrado (orgs.), *Homens e Masculinidades: Outras Palavras*, São Paulo, Editora 34.
- GARCIA, S. (2006), *Homens na Intimidade: Masculinidades Contemporâneas*, Ribeirão Preto, Holos Editora.
- GIROUX, H. A. (1995), “Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney”. In T. R. da Silva (org.), *Alienígenas na Sala de Aula: Uma Introdução aos Estudos Culturais em Educação*, Petrópolis, Vozes, 1995, pp. 132-158.
- GROS, F. (2004), “Situação do curso”. In *A Hermenêutica do Sujeito*, São Paulo, Martins Fontes, pp.
- HAGGIS, P. (2004), *Crash, no Limite*. Estados Unidos (112 minutos).
- KELLNER, D. (1995), “Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna”. In T. T. da Silva (org.), *Alienígenas na Sala de Aula: Uma Introdução aos Estudos Culturais em Educação*, Petrópolis, Vozes, 1995, pp. 104-131.
- SHOHAT, E. e STAM, R. (1995), “Estereótipo, realismo e representação racial”. *Imagens: Cinema Cem Anos* (5), pp. 70-84.
- SHOHAT, E. e STAM, R. (2006), *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, São Paulo, Cosac Naify.
- STEARNS, P. N. (2007), *História das Relações de Gênero*, São Paulo, Contexto.