

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II – FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PPG-CINEAV – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO**

HENRIQUE DOS SANTOS

**O VIRIL E O VULNERÁVEL:
IDENTIDADE E MASCULINIDADE DO HOMEM NEGRO NO CINEMA DE FICÇÃO**

CURITIBA

2021

HENRIQUE DOS SANTOS

**O VIRIL E O VULNERÁVEL:
IDENTIDADE E MASCULINIDADE DO HOMEM NEGRO NO CINEMA DE FICÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cinema e Vídeo, no Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo, da Universidade Estadual do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira

**CURITIBA
2021**

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Santos, Henrique dos

O viril e o vulnerável : identidade e masculinidade do homem negro no cinema de ficção. / Henrique dos Santos, 2021.

181f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes Do Vídeo (PPG-CINEAV)

Orientador : Profº Drº Rafael Tassi Teixeira

1.Cinema negro. 2. Masculinidade negra. 3. Virilidade.
4. Identidade I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

HENRIQUE DOS SANTOS

**O VIRIL E O VULNERÁVEL: IDENTIDADE E MASCULINIDADE DO HOMEM
NEGRO NO CINEMA DE FICÇÃO**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 06/06/2021.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do vídeo



Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Sandra Fischer
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos
Membro Externo (PPGEdu/ULBRA)

AGRADECIMENTOS

À orientação compreensiva e estimulante do Professor Doutor Rafael Tassi Teixeira;

À disponibilidade e generosidade do Professor Doutor Deivison Moacir Cezar de Campos e da Professora Doutora Sandra Fischer, nas leituras e contribuições feitas sobre o texto;

À universidade pública e ao corpo docente que proporcionaram um ambiente acessível e ideal de estudo e criação;

À família e amigos que participaram direta ou indiretamente do traçado deste caminho;

O meu muito obrigado.

Os cinemas do bairro despejaram na rua uma onda de espectadores. Entre eles, os rapazes tinham gestos mais decididos do que de costume, e calculei que haviam visto um filme de aventuras.

Albert Camus, em *O Estrangeiro*

Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade.

Pierre Bourdieu

RESUMO

O cinema, pela via do discurso, cria representações, estabelece identificações e sustenta um imaginário sobre diversas coisas, sendo o homem negro uma delas. A partir do filme “*Moonlight: Sob a luz do Luar*”, de Barry Jenkins (2016), esta pesquisa visa analisar filmes que propõem uma reflexão sobre a construção desse imaginário e que de certa forma, defende-se, buscam em sua proposta desconstruí-lo. “O matador de Ovelhas” de Charles Burnett (1978) e “Os donos da rua” de John Singleton (1991) foram elencados para em análise juntamente com o filme de Jenkins comporem essa argumentação, interseccionada com os estudos de gênero, mais especificamente com as pesquisas sobre masculinidade(s), que exploram os conceitos de masculinidade hegemônica e subalterna, onde o homem negro, por não dispor dos mesmos privilégios do homem branco, pertenceria ao segundo grupo; entendendo que as questões identitárias e de representação do homem negro são intrínsecas à questão de gênero e considerando a hipótese de uma atual crise da masculinidade, onde a partir das mudanças ocorridas durante o século XX, principalmente no tocante aos movimentos feministas e LGBTQI+, o homem passa a perder sua identidade viril estabelecida e se encontraria num entremeio para a descoberta de novas possibilidades do exercício da mesma.

Palavras-chave: Cinema negro; Masculinidade negra; Virilidade; Identidade.

ABSTRACT

The cinema, through its discourse, creates representations, establishes identifications and sustains an imaginary about several things. The black man is one of them. Based on the film "Moonlight", by Barry Jenkins (2016), this research aims to analyze films that propose a reflection on the construction of this imaginary and that, in a way, defends itself, seeks in its deconstructed proposal it. Charles Burnet's "The Killer of Sheep" (1978) and John Singleton's "Boyz n the Hood (1991) were listed for analysis together with Jenkins' film to compose this argument, intersected with gender studies, more specifically with the research on masculinity (s), which explore the concepts of hegemonic and subordinate masculinity, where the black man, for not having the same privileges as the white man, would belong to the second group; understanding that the questions of identity and representation of the black man are intrinsic to the question of gender and considering the hypothesis of a current crisis of masculinity, where from the changes that occurred during the 20th century, mainly with regard to feminist and LGBTQI + movements, man he begins to lose his established virile identity and would find himself in the midst of discovering new possibilities for exercising it.

Keyword: Black cinema; Black masculinity; Virility; Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 LINGUAGEM E IDENTIDADE	11
2 VIRILIDADES E MASCULINIDADES	21
2.1 A crítica feminista e a inversão do corpo objeto.....	24
2.2 Mecanismos de produção da virilidade	32
3 A IMAGEM DO HOMEM NEGRO	58
3.1 A diáspora unificada.....	65
4 O ESPELHO DOS HOMENS NEGROS.....	73
4.1 A crise do homem proletário em “O Matador de Ovelhas” de Charles Burnett (1978).....	74
5 A ILUSÃO DO PODER EM “OS DONOS DA RUA” DE JOHN SINGLETON (1991).....	100
5.1 “Conta Comigo” de Rob Reiner (1986): uma análise comparativa.....	110
5.2 Tornar-se adulto no gueto: a segunda parte	115
6 “MOONLIGHT” DE BARRY JENKINS (2016) E A POSSIBILIDADE DO AFETO	134
6.1 <i>Little</i>	136
6.2 <i>Chiron</i>	146
6.3 <i>Black</i>	158
À GUIA DE CONCLUSÃO	169
REFERÊNCIAS.....	175

INTRODUÇÃO

Desde minha graduação em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná, na metade do ano de 2015, tenho atuado no mercado como roteirista de cinema e TV. Em meus projetos passei a perceber após alguns anos que os personagens homens, protagonistas ou não, discursavam em seus corpos aspectos de uma masculinidade em crise, seja na negação total da performance do que se convencionou a chamar de “macho”, seja pela busca constante e inatingível de corresponder a esta expectativa imposta em contextos sociais daquilo que se espera de alguém do sexo masculino. Discutir a masculinidade em meus roteiros através das personagens era algo que me interessava, creio que muito por ter crescido perseguindo estes padrões os quais em grande parte eu não correspondia: meninos são bons em esporte, corajosos, valentões, bons de briga, atraídos pelo sexo apostado; e no caso de meninos negros, como fora o meu, parece que essa expectativa duplica e somam-se a elas outras como a malandragem.

Enquanto me vi discutindo essas questões em meus projetos, percebi que estes dialogavam com o que outros cineastas estavam fazendo. Muitos filmes recentes se propunham a discutir a masculinidade, para citar alguns, Gabriel Mascaro em seu “Boi Neon” (2015) desconstruía através de seu protagonista vivido pelo ator Juliano Cazarré a figura de virilidade centrada no modelo do homem nordestino, em particular um que lida com a vaquejada (espécie de rodeio) e que cumpre uma das máximas de masculinidade que é o homem que enfrenta e domina a natureza (COURTINE, 2013), no caso, este homem explorado por Mascaro revela uma sensibilidade não condizente com o que se espera com o discurso de seu corpo; outro exemplo pode ser extraído do filme de Karim Aïnouz, “Praia do Futuro” (2014), que ao trazer o ator Wagner Moura no papel de um bombeiro socorrista homossexual, desconstrói a figura do mito viril militar dentro da própria trama e também fora dela pelo fato de Moura, anos antes, ter dado vida ao personagem Capitão Nascimento do filme Tropa de Elite (José Padilha, 2007) que no imaginário social recente do Brasil sagrou-se como um exemplo deste mesmo tipo de masculinidade/virilidade.

Tudo isso me interessava. Primeiro por falar de mim enquanto sujeito homem vivendo neste tempo e nesta sociedade; segundo por demonstrar a força e a importância do discurso cinematográfico na concepção de um imaginário social

coletivo que reverbera sobre corpos e relações do mundo real, cotidiano. Arte esta a qual eu havia escolhido enquanto produtor de conteúdo.

Em 2016, outro filme lançado levantou a temática das masculinidades por um prisma diferente. “*Moonlight*”, filme de Barry Jenkins, que se passa em três fases diferentes da vida de um homem negro que cresce num bairro de subúrbio cercado por um ambiente violento e que luta para suprimir uma sensibilidade e uma homossexualidade, que naquele universo o coloca como sujeito fraco, propenso a ser base dentro de uma pirâmide predatória, ganhou vários prêmios, incluindo um Oscar® de melhor filme e trouxe a questão da masculinidade negra à tona. Foi a primeira vez que descobri a palavra masculinidades, no plural, e me dei conta, como homem negro, que pertencia dentro de um esquema hierárquico ao que era chamado de uma masculinidade subalterna, condicionada aos padrões de uma masculinidade hegemônica branca, burguesa, cisgênero e heterossexual. Nas palavras de Robert Connell, teórico o qual eu descobriria mais tarde:

[...] O gênero é também uma estrutura complexa, muito mais complexa do que as dicotomias dos “papéis de sexo” ou a biologia reprodutiva sugeririam. Dois aspectos dessa complexidade são particularmente importantes para se pensar sobre a masculinidade. Em primeiro lugar, diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social; as relações de gênero incluem relações entre homens, relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Uma determinada forma hegemônica de masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela (CONNELL, 1995, p. 189, grifo do autor).

Descobri também as características que recaiam sobre esta masculinidade subalterna, muitas as quais o cinema enquanto arte discursiva de grande impacto ajudara a construir: a do homem negro desumanizado, animalizado, hiperssexualizado, do homem de grande potência corporal, mas sem muita inteligência. Características estas que sugerem, dentro da própria proposição hierarquizante colocada por Connell, um ajuste também hierárquico nos grupos ditos subalternos; não corresponder à potência corporal esperada, por exemplo, pode colocar o indivíduo num grupo “inferior” mesmo entre seus pares.

A questão que se formou era que se o cinema contemporâneo versa sobre uma crise da masculinidade, desconstruindo mitos viris da masculinidade hegemônica, as ditas masculinidades subalternas, em especial a negra, onde entrariam nesta discussão? “*Moonlight*” pareceu um primeiro sinal de que sim, o

homem negro e a ideia de uma masculinidade que recai sobre ele também estão sendo discutidas e desconstruídas. Traçar uma análise de filmes que se propõem a tratar essa questão, direta ou indiretamente, e buscar entender como essa desconstrução está sendo proposta dentro deles, me pareceu um caminho interessante para seguir dentro da minha estratégia de carreira em conciliar os trabalhos como roteirista com a pesquisa acadêmica que futuramente poderia me levar à docência, compreendendo as dificuldades que uma dissertação no campo teórico impõe, mas estando igualmente ciente dos ganhos fantásticos que a mesma proporciona no campo profissional e pessoal.

Uma vez aceito para o processo de mestrado dentro da linha de pesquisa de “Teorias e discursos no cinema e nas artes do vídeo”, o filme de Jenkins se firmou como objeto de pesquisa, visto que era a peça artística que havia acendido a fagulha, o desejo de mergulhar neste tema. Aconselhado por meu orientador, o Professor e Doutor Rafael Tassi Teixeira, compreendi a necessidade em expandir a pesquisa para filmes de outras épocas, a fim de delinear mesmo este caminho de mudanças na representação e na abordagem da temática proposta. “O Matador de Ovelhas” de Charles Burnett (1978) e “Os Donos da Rua” de John Singleton (1991) surgiram para compor essa trilogia da masculinidade negra sobre a qual eu pretendo me debruçar em análise. O afastamento temporal de cada peça cinematográfica, partindo propositadamente da década de setenta, que marca o momento de grande importância dado aos estudos sobre o gênero sexual, cumpre o objetivo de permitir uma avaliação ao longo dos anos do que foi a construção da identidade e alteridade do homem negro proposta dentro da linguagem cinematográfica até o recente ano de 2016, do lançamento do filme de Jenkins.

Ciente de que os objetos escolhidos para análise são todos estrangeiros (estadunidenses), almejo que a pesquisa seja capaz de produzir ao longo do texto, diálogos e intersecções com a produção cinematográfica brasileira e com a realidade do homem negro no Brasil, observada a partir de um sentimento coletivo de diáspora que se apoia no paradigma do Atlântico Negro de Paul Gilroy.

Num primeiro momento, a pesquisa buscará estabelecer a importância da linguagem para construção de uma identidade negra, não apenas na arte cinematográfica, mas também na literatura e na música, exemplificando obras no cenário brasileiro que ao longo do século XX moldaram essa percepção do que é ser um homem negro no Brasil, mas considerando que esta percepção não é estanque

e que sofre influências também de outros países. A intersecção de uma visão feminina (e feminista) tomando como base a obra de bell hooks¹ voltada para o tema, coloca-se também neste momento.

A segunda parte do trabalho visa adentrar mais afundo no tema da virilidade e da masculinidade, destacando a diferença entre ambas e investigando os princípios de sua formação – o que molda uma virilidade dentro do homem? – para então propor através dos filmes a desconstrução, ou reflexão, desses princípios formativos do caráter viril. Da mesma forma, neste capítulo faz-se necessário a intersecção com os estudos feministas, compreendendo que a chamada “crise da masculinidade” que se estabelece para alguns pesquisadores a partir da década de setenta se deve justamente aos movimentos em prol da emancipação da mulher que ocorreram na época. Partindo dessa percepção, as conjecturas se voltam para as estruturas de formação viris buscando manter em foco a presença do cinema enquanto linguagem que auxilia essas mesmas estruturas.

O terceiro capítulo, que traz a discussão exclusivamente para o âmbito da linguagem cinematográfica, busca traçar um perfil dos arquétipos e/ou estereótipos produzidos no cinema nacional e estadunidense, conseqüentemente buscando semelhanças que componham a expressão dos arquétipos no cinema de modo geral, que recaíram ao longo da relativamente curta história do cinema sobre os corpos dos homens negros, observando aspectos destes estereótipos que afetam a percepção de outras pessoas sobre o negro e do próprio negro sobre si.

As análises propriamente ditas se encontram a partir do capítulo quatro, iniciando com um estudo sobre a crise de uma virilidade proletária constatada como tema de “O Matador de ovelhas”, seguindo para a temática da virilidade violenta trazida por Singleton em “Os Donos da rua”, por último a virilidade imposta e a possibilidade do afeto no filme de Jenkins. Dentro das análises, busca-se trazer as aproximações e analisar a tessitura que os três filmes operam dentro do cinema negro e do cinema como um todo, apontando perspectivas diferentes para compor a identidade do homem negro.

Para além das intenções pessoais, enquanto cineasta homem negro vivendo neste tempo, almejo que esta pesquisa contribua com o campo das artes e dos

¹ A pensadora pede a grafia de seu nome sem letras capitais. Salvo em referências e inícios de parágrafos, buscou-se respeitar a postura.

estudos de gênero e das identidades, deflagrando que o cinema, assim como a música outrora, afirma-se enquanto espaço social de produção da alteridade do homem negro.

1 LINGUAGEM E IDENTIDADE

Aluísio Azevedo, o romancista, na obra “O Mulato” que data de 1881, portanto ainda no período do regime escravocrata já sobre forte pressão abolicionista, deu vida ao personagem Raimundo cuja trama, muito brevemente resumida, é o drama de um rapaz que se descobre negro, um mulato, filho de uma escrava com um homem branco, seu senhor. Ser filho de um homem de posses, formado em direito em terras portuguesas, onde vivera boa parte da infância e adolescência, até a fase adulta e de repente se descobrir negro é para o personagem como se todas as suas conquistas de nada servissem, toda a sua educação e dinheiro nada queriam dizer. A partir daquele momento ele passará a ser visto apenas por sua cor, ainda que pela evolução da trama pareça que Raimundo se passe facilmente por alguém que tem a pele apenas queimada de sol e que cultive, mesclado com a herança genética do pai europeu, apenas alguns aspectos da raça dita inferior.

Para além da confusão racial que representa, sendo branco sem nunca o ser, ou sendo um “quase branco”, Raimundo seguiria na trama indiferente a qualquer questão, não fosse sua paixão por sua prima Ana Rosa, filha de Manoel Pescada, tio a quem Raimundo procura para se hospedar em sua casa na cidade de São Luiz enquanto trata da venda de algumas terras que possui na região. Raimundo passa a desejar ter a mão de Ana Rosa, garota branca, em casamento, mas sua origem, o sangue negro que carrega, impede a união.

Esta obra de Aluísio é infinitamente mais complexa e suscita outras questões que não só a racial, é uma crítica contundente ao conjunto da aristocracia maranhense da época; mas, em função retórica, o conflito de Raimundo está sendo posto aqui e retornará em outros momentos do texto numa tentativa de demonstrar o quanto as questões relativas à masculinidade negra no século XX surgem muito por conta deste momento histórico que a obra de Azevedo apresenta, o momento em que o homem negro começa a deixar sua condição de escravizado, seja na forma de miscigenação, como é o caso de Raimundo, seja com a liberdade conquistada anos antes do lançamento do livro pelas crianças nascidas sobre a égide da Lei do Ventre Livre, seja com a liberdade comprada ou alguns anos depois com a abolição; seja mesmo antes em tempos de liberdade tomada à força.

No trecho destacado a seguir, Azevedo narra sobre os mocambeiros, que despertavam medo em todo e qualquer viajante das estradas do interior maranhense que até então eram apenas caminhos abertos por entre as matas.

Os mocambeiros formavam grupo à parte; nunca apareciam publicamente, viviam escondidos nos seus quilombos e só se mostravam na estrada real para atacar os viajantes. Os agregados eram pretos forros, forros em geral com a morte de seus senhores, e que, habituados desde pequeno ao cativeiro, não tendo já quem os obrigasse a trabalhar e não querendo sair do sertão, ficavam por aí ao Deus dará, pedinchando pela fazenda um bocado de arroz, para matar a fome, e um pedaço de chão coberto para dormir. Simples vagabundos, que não faziam mal a ninguém (AZEVEDO, 2005, p. 164).

Seja o tipo citado acima em frase dita pelo personagem Manoel Pescada, seja o próprio Raimundo; escapando da ficção, foi preciso de alguma forma naquele momento entre os homens negros entender a masculinidade a ser exercida. De outra forma, que masculinidade seria essa performada pelos negros depois de anos de castração simbólica, subjugados pela superioridade, ao menos imaginada, do homem branco?

A violência dos mocambeiros descrita por Azevedo também está atrelada a uma noção de masculinidade². O tempo se encarregou de atrelar essa característica à virilidade, ou talvez ela já tenha nascido com ela. O homem viril é aquele que se impõe através da violência, da demonstração de força. Bell hooks em seu livro *“We real coo – Black men and masculinity”* fala sobre isso ao resgatar o depoimento de Frederick Douglas, um ex-escravo, que relata a experiência de ter presenciado a tortura de sua mãe e irmã na época de escravização:

Frederick Douglas não sentiu sua masculinidade reforçada pelo progresso intelectual. Ela foi afirmada quando lutou corpo a corpo com um feitor de escravos. Essa luta foi um “momento de virada” na vida de Douglass: “Reacendeu as brasas ardentes da liberdade no meu peito. Trouxe de volta meus sonhos sobre Baltimore e reviveu uma sensação do que significa ser homem.” (HOOKS, 2019, p. 176, grifos da autora, tradução minha).

² Adota-se aqui a definição de masculinidade defendida por Robert W. Connell: “A masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero”; gênero este entendido não como “prática”, mas como “produto” desenvolvido em meio social (CONNEL, 1995, p. 188).

Reside no testemunho de Douglas a ideia de que a violência está atrelada à virilidade de um modo primitivo, que constitui parte da natureza do homem do mesmo modo em que a maioria dos machos nas espécies animais exercem a função de defender seus pares e seus territórios através do uso da força. A dominação do homem branco sobre o negro e a conquista dos territórios na África se deu através da violência, do mesmo modo que se deram as manifestações de resistência como a registrada por Douglas, que a seu modo dirimiam a emasculação causada pela dominação seguida de escravização. A retórica do homem branco produziu no imaginário coletivo a ideia de que somente a violência exercida pelo homem negro é animalesca, selvagem, enquanto a dele é amparada em racionalidade, o que fez o homem negro buscar essa mesma racionalidade, assim emulando uma masculinidade branca em suas diferentes características³.

Quando lemos nos anais da história, os escritos autobiográficos de homens negros livres e libertos, é revelado que no início homens negros não se viam dividindo o mesmo ponto de vista de homens brancos sobre a natureza da masculinidade. Homens africanos trazidos pelo uso da força, mesmo aqueles que vieram de comunidades onde o sexo determinava as posições de trabalho, onde ser homem pesava como status diferente ou até mesmo mais elevado com relação às mulheres, tiveram que ser ensinados a equalizar seu alto status enquanto homem como o direito de domínio sobre as mulheres, eles tiveram que aprender a masculinidade patriarcal. Eles tiveram que ser ensinados que era aceitável usar a violência para estabelecer o poder patriarcal. A política de gênero durante a escravidão e a dominação supremacista branca de homens negros livres foram a escola onde homens negros de diferentes tribos africanas, com diferentes linguagens e sistema de valores, aprenderam no “novo mundo”, a masculinidade patriarcal (HOOKS, 2004, p. 2, grifos da autora, tradução minha).

Bell hooks teceu esse comentário a partir de seus estudos sobre a trajetória do homem negro nos Estados Unidos cuja grande diferença com relação à história do negro no Brasil é o fato dos primeiros terem participado do conflito armado que promoveu a sua libertação, a Guerra Civil Americana. O confronto, como algo que está intrinsicamente ligado a questões de masculinidade e virilidade, da conquista através da violência, da afirmação de superioridade, talvez tenha sido determinante

³ Destacamos que esse trabalho não procura propor a masculinidade negra como objeto homogêneo. É preciso ter em mente que nem todo homem negro era (é) “atormentado por sua inabilidade de realizar o ideal falocêntrico masculino do modo como foi articulado pelo patriarcado supremacista branco capitalista” (hooks, 2019), mas é sabido também que essas resistências foram, e são, fortemente desencorajadas, como será argumentado ao longo do texto.

num modo de ser do afro-americano⁴ que o difere do homem negro brasileiro. Os afro-americanos tiveram que lidar com anos de uma segregação escancarada que os forçou a uma segunda revolta, segregação esta que se deu de forma mais velada no Brasil com as políticas de embranquecimento que culminaram com a vinda dos povos europeus e a marginalização da comunidade negra, em seu sentido geográfico e também social. Contudo, embora a história tenha sido diferente para ambas as diásporas⁵, os efeitos foram parecidos: de um olhar sobre o outro que permaneceu arraigado a conceitos raciais.

Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma ideia de força física sobre-humana, dominando a maruja, que sorria boquiaberta diante do negro. (CAMINHA, 2019, p. 41)

A descrição que Adolfo Caminha dá de seu personagem, o Amaro ou “Bom Crioulo” do livro homônimo, também revela outra dimensão da masculinidade aprendida no momento pós-escravização. Caminha publicou o livro em 1895 sobre uma relação homossexual entre um marujo e um grumete de quinze anos. O marujo no caso era um negro, escravo foragido, que se junta à marinha brasileira, e que, como exemplifica a descrição acima, é exaltado por seus atributos físicos; também considerado ao longo da trama como um sujeito gentil, leal e trabalhador, porém investido de um “ímpeto violento, animalesco, propenso a ataques irracionais de fúria, sobretudo quando bêbado” (James N. Green, 2019). Amaro, e o próprio título da história, já nos conduzem a esta impressão. O sujeito é como um cão, dócil e amável, mas que eventualmente, obedecendo aos seus instintos, pode abocanhar a mão de seu dono; e o fará. Seu relacionamento com Aleixo, o jovem por quem se apaixonou, é posto como algo degenerado, ainda que positivamente apontado como uma situação que escapa ao controle de Amaro, que traz em sua natureza, e não algo patológico ou alguma degeneração adquirida, como a mentalidade da época poderia apontar.

⁴ Afro-americano poderia ser mesmo um termo adotado para se referir a todo homem negro vivendo nas Américas, mas está posto aqui referindo-se ao negro estadunidense. *African Americans* designa um grupo étnico de origem africana vivendo nos Estados Unidos e sua origem e prática se dá no sentido de se referenciar o aspecto racial, de origem ancestral, ao invés do aspecto superficial da cor.

⁵ Como termo que se refere ao deslocamento de massas populacionais para determinadas regiões, aqui utilizado especificamente com relação à movimentação forçada do povo africano para diversos países no mundo sob a condição de escravizados, mas principalmente na América.

Aleixo, o jovem da trama de Caminha, e Ana Rosa, da trama de Azevedo, se assemelham num ponto: ambos são o objeto de desejo de seus respectivos protagonistas. Raimundo, que a princípio não se parece encantar por Ana Rosa, descobre que esta nutre por ele um forte sentimento, um tórrido amor, e passa então a também desejá-la e a acreditar na possibilidade de com ela se casar. Esse desejo de Raimundo por sua prima cresce em escala ao longo da narrativa, principalmente a partir do momento em que Manuel, o pai de Ana, nega a Raimundo o pedido para se casar com ela. O declínio da proposta por parte do possível futuro sogro não faz sentido a Raimundo, visto que ele é de longe o melhor partido de toda a região, e ao descobrir que o motivo da negação de Manuel é o fato deste possuir “sangue negro”, Raimundo também assume de certa forma um caráter obsessivo. Sua obstinação em tomar Ana Rosa, ainda que seja fugida da casa do pai, soa como uma disputa de queda de braço que este toma com o tio em prol de recuperar sua hombridade, seu senso de masculinidade, tal qual no relato de Frederick Douglas, mas diferente aqui, pois neste caso essa hombridade lhe teria sido tirada pelo fato do tio apontar nela a grande falha da cor.

Ana Rosa, nessa disputa que se trava, assume o papel de troféu, assim como Aleixo. Ambas as personagens descritas como belezas alvas, delicadas e femininas. Que estes homens negros almejem, desesperadamente, ter algum controle sobre estas figuras, seja através da formalidade de um casamento, seja através de uma condicionante de fidelidade⁶, diz muito sobre a visão de homens brancos daquele final de século com relação aos negros; uma visão nos termos de uma biopolítica⁷ que atua reforçando conceitos históricos ligando a cor branca a um aspecto divino, superior, e a cor preta à bestialidade; o que sem dúvida ajudou a reproduzir a rejeição da cor no interior da própria população negra, e a conseqüente perseguição por padrões e posições de pertencimento jamais concedidas completamente, sendo a conquista da mulher branca (ou do homem branco no caso de Amaro) uma das formas simbólicas desse pleito.

Essa relação de desejo pela “posse simbólica” do poder branco, talvez seja o que melhor difere a trajetória do homem negro no Brasil e nos Estados Unidos – de

⁶ Na trama de Caminha, o jovem Aleixo acaba por se apaixonar por uma jovem portuguesa, o que leva Amaro ao descontrole emocional.

⁷ Conceito proposto por Foucault (1978), “a biopolítica vai se ocupar, portanto, com os processos biológicos relacionados ao homem-espécie, estabelecendo sobre os mesmos uma espécie de regulamentação” (DANNER, 2010, p. 134).

onde vem os filmes a serem postos adiante para análise. Enquanto lá a segregação abominava a união inter-racial, aqui a mesma veio sendo incentivada no decorrer da abolição, como forma de promover um “embranquecimento” da sociedade. Essa política vem muito das teses eugenistas, difundidas entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, que defendiam um ideal de padrão para a raça humana; esse padrão seria o do homem europeu, dotado geneticamente de maior consciência civilizatória, de uma beleza mais harmoniosa e de mais saúde, em detrimento das raças negras, amarelas e vermelhas, sendo amarelas as raças orientais e vermelhas as raças indígenas (FERNANDES, 2019).

No Brasil, um dos expoentes em defesa da miscigenação e da política de embranquecimento foi o antropólogo João Baptista de Lacerda que chegou a apresentar trabalhos em conferências internacionais sobre o assunto. Em um de seus artigos, apresentado no Congresso Universal das Raças, em Londres no ano de 1911, ele diz:

A população mista do Brasil deverá ter, pois, no intervalo de um século, um aspecto bem diferente do atual. As correntes de imigração europeia, aumentando a cada dia mais o elemento branco desta população, acabarão, depois de certo tempo, por sufocar os elementos nos quais poderia persistir ainda alguns traços do negro. (LACERDA apud FERNANDES, 2019, p. 10)

Diante de tais políticas sendo disseminadas, não é difícil compreender que a população negra no país, não somente os homens como também as mulheres, tenham sentido a pressão e o anseio por “embranquecer” sua prole. Uma questão até mesmo de sobrevivência: filhos mais brancos refletiam em melhores condições de vida para estes, uma noção que bebia diretamente nos preceitos do darwinismo social⁸.

Os dois romances supracitados que versam sobre a depreciação do negro pelo negro e o desejo pelo branco – sexual numa camada superficial e social numa camada profunda – foram concebidos por homens brancos, os “donos das narrativas” naquele final e início de século, o que coloca em dúvida se este desejo deveras correspondia aos anseios de uma masculinidade negra ou se foram

⁸ Noção adapta por pensadores, transferindo a ideia de evolução das espécies de Darwin para o campo social, a fim de provar a ideia de superioridade de determinadas civilizações frente à outras (SOUSA, 2020).

inventados pelo homem branco e introjetados no imaginário da população negra, numa prática de micropoder (instrumento de regulação) também relacionada com o paradigma da biopolítica foucaultiana (biopoder).

Houve também, no Brasil e nos Estados Unidos, assim como em outros países, surgindo de dentro das comunidades negras, principalmente dos negros de classe média, projeções de um aprimoramento cultural e educacional que buscava formas de autoaperfeiçoamento “igualando” negros a brancos (HOOKS, 2019) e que abria prerrogativas também para um desejo de apagamento de características da raça negra⁹.

Eldridge Cleaver, o escritor e ativista político afro-americano, escreveu em seu livro de ensaios “Alma no Exílio” (1971) um relato em forma de diálogo que, defende-se, sugere sub-repticiamente o desejo de embranquecimento inoculado entre os negros da diáspora a partir dos anos de escravização:

Algumas vezes, penso que o meu sentimento pelas mulheres brancas deve ter sido herdado de meu pai, e do pai do meu pai, e do pai... o mais distante que possamos retroceder na escravidão. Devo ter herdado de todos esses homens negros parte do meu desejo pela mulher branca, porque o meu amor por ela é maior do que o que qualquer homem possa ter tido. É verdade, desejo todas as mulheres brancas que eles desejaram, mas que nunca foram capazes de conseguir (CLEAVER, 1971, p. 149).

E em outro momento:

[...] não sei exatamente como a coisa funciona, quero dizer, não consigo analisar, mas sei que o homem branco fez da mulher negra o símbolo da escravidão e da mulher branca o símbolo da liberdade. Todas as vezes que abraço uma mulher negra estou abraçando a escravidão, e quando envolvo em meus braços uma mulher branca, bem, estou apertando a liberdade (CLEAVER, 1971, p. 150-151).

Na aversão pela mulher negra e no desejo pela mulher branca da fala de Cleaver, reside o postulado de um aprimoramento de cunho viril, de equiparação de poderes. Assim como Raimundo, personagem no livro de Azevedo, Cleaver reflete em seu discurso a regulação biológica imposta pela reivindicação deste biopoder de homens brancos. No caso de Azevedo, este poder está representado através do uso da narrativa.

⁹ Mais será discutido sobre este tema a partir da análise do filme “Os Donos da Rua” (John Singleton, 1991).

Ainda tratando das obras literárias que construíram o imaginário sobre o homem negro no início do século passado, Monteiro Lobato iniciou nos anos vinte uma série infanto-juvenil cujo sucesso se estenderia até o nosso tempo, a coleção “Sítio do Pica-Pau Amarelo”, com o primeiro título datado de 1921, “O Saci”.

É sabido que o escritor era integrante da Sociedade Eugênica de São Paulo e que em suas cartas trocadas com membros da mesma sociedade deixava bem explícita sua completa aversão aos sujeitos da raça negra. O saci, no entanto, é um personagem folclórico que já existia no Brasil, mas que os escritos do autor tornaram ainda mais popular e este, para além da figura jocosa, é dotado de uma característica que ficaria intrínseca a uma ideia formada sobre o homem negro, a “malandragem”. O que está contido neste termo é mais do que uma ideia de “esperteza” que poderia ser tomada como algo positivo. É um tipo de “esperteza” que visa obter vantagens sobre os outros e que está associada a outros termos de cunho pejorativos. Uma pesquisa rápida no site de pesquisa Google sobre o termo “malandragem” mostra algumas associações para a expressão: vadiagem, bembom, gandaia, indolência, inatividade, moleza, ócio, ociosidade, preguiça, vagabundagem, vagância, calungagem (comportamento engraçado, ridículo), Ignávia (covardia), entre outros¹⁰.

Que o homem negro tenha incorporado a ideia do malandro como algo de certa forma positiva, tem muito da relação deste em busca de fortalecer traços de sua masculinidade. O malandro também é um tipo corajoso, destemido, que subjuga aquele a quem acomete com suas peripécias e falácias a um estigma de inferioridade, de uma inocência burra. Se ser malandro é algo que pode não ser almejado, o oposto disso também não é desejável, ser a vítima, o enganado, sinal de fraqueza que se opõe aos ideais viris de uma masculinidade. O samba, ritmo criado por negros onde reside a principal manifestação da cultura e da identidade deste durante o século XX, manifestou essa ideia em versos de suas canções. “Lenço no Pescoço”, samba de Wilson Batista interpretado por Sílvio Caldas (1933), trazia em sua letra:

Meu chapéu do lado
Tamanco arrastando

¹⁰ Pesquisa feita no site de pesquisas Google em 17 de maio de 2020.

Lenço no pescoço
 Uma navalha no bolso
 Eu passo gingando, provo e desafio
 Eu tenho orgulho em ser tão vadio
 Sei que eles falam deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha andar no “misere”
 Eu sou vadio porque tive inclinação
 No meu tempo de criança tirava samba-canção.
 (BATISTA, 1933)

Em medida próxima, também o negro estadunidense encontrou na música uma forma de expressão de sua masculinidade, tornada em certa medida marginal e indesejada. Em artigo intitulado “*Black Masculinity and Visual Culture*” o sociólogo americano Herman Gray fala sobre como a cultura do jazz, encabeçada por artistas como John Coltrane e Miles Davis, galgou um espaço que oscilava entre o respeitável e o desconcertante:

Esta figura do homem negro do jazz não passou sem contradições. Como um símbolo “diferente” do masculino ele foi policiado tanto quanto celebrado e tornado exótico por homens e mulheres brancos. Policiado como uma ameaça social porque transgrediu o papel social atribuído a ele pela cultura dominante, celebrado como o “primitivo moderno” porque encarnou e expressou uma masculinidade que explicitamente rejeitava os códigos reinantes de propriedade e lugar (GRAY, 1995, p. 401, grifos do autor, tradução minha).

O tipo de masculinidade promovida pelos homens do jazz tanto os aproximava quanto os afastava da masculinidade dominante (branca), reservava a eles um lugar de isolamento, diferente dos *rappers* que assumiram mais tarde no cenário musical o papel de construção dessa masculinidade do homem negro. Também surgido nos Estados unidos, o rap explorou o homem negro marginalizado colocando-o no centro de sua narrativa, tornando “o corpo masculino negro ameaçador, também objeto de intriga adolescente, fascinação e adulação” (GRAY, 1995). Não procurou uma aproximação com a masculinidade hegemônica, mas destaca e por vezes celebra suas diferenças.

Nos Estados unidos, assim como no Brasil e no mundo, o rap se consolidou como maior campo de expressão artística de uma masculinidade preta¹¹

¹¹ Os termos “masculinidade negra” e “masculinidade preta” aqui adotados são tratados como sinônimos, sem diferenciação. O valor depreciativo que a palavra “negro” assume em algumas construções em nossa língua (mercado negro, humor negro, entre outros) sugere a substituição por “preto” em tudo que se refere à questão racial, mas a premissa não confere uma unanimidade.

(heterossexual) que precisava ser reconhecida não pelo branco, mas entre os seus. Porém, também foi contraproducente ao sustentar certos estereótipos que pesam historicamente sobre o corpo do homem negro. Sobre isso, o sociólogo Henrique Restier da Costa Souza escreveu:

[...] existe uma série de expectativas em torno do desempenho corporal dos homens negros, inclusive de nós mesmos, que faz com que a não correspondência com essas prerrogativas raciais prejudique a nossa própria constituição identitária. Contudo, essa hipotética potência corporal é “irmã gêmea” da suposta incapacidade intelectual do negro, ou seja, de qualquer forma ficamos fixados no pênis e músculos [...] (SOUZA, 2017, grifo do autor).

Em seu capítulo de abertura sobre a relação do negro com a linguagem, Fanon escreveu: “Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito”, (FANON, 1952, p. 34), Jean-Jacques Courtine também abre o terceiro tomo do “História da Virilidade” afirmando que “a dominação masculina não surge de um estado de natureza, mas que ela está profundamente inscrita no estado da cultura, da linguagem e das imagens” (COURTINE, 2013), e o motivo deste rápido panorama a respeito da representação do homem negro, inicialmente através da linguagem literária no final do século XIX e início do XX, quando surgem as primeiras histórias protagonizadas por negros e que discutem, ainda que indiretamente e despropositadamente, questões idiossincráticas das masculinidades subalternas, escrita por homens brancos¹², e a seguinte avaliação também da importância da música como espaço cultural de uma afirmação e construção da identidade, deve-se à intenção de formular a questão que regerá este trabalho: como o cinema propõe através de sua linguagem a reflexão e possível desconstrução do imaginário que pesa sobre o homem negro?

¹² Importante salientar a existência de autores negros relevantes neste período, como Machado de Assis e Lima Barreto, mas a escolha de “O mulato” e “Bom Crioulo” para sustentar a argumentação, se deu pelo fato destes colocarem de forma mais destacada as questões que neste trabalho serão discutidas e por trazerem dois personagens negros que são marcantes na história de nossa literatura.

2 VIRILIDADES E MASCULINIDADES

Masculinidade e virilidade são termos que por vezes se confundem e se fundem. Especificamos aqui a diferença entre ambos, apontando aquele que melhor serve à pesquisa. Que haja esta mistura é também sinal de uma transformação dos termos ou de uma mudança, desequilíbrio, naquilo que eles representam (COURTINE, 2013).

Pierre Bourdieu em “A dominação Masculina” (1998) versa sobre o conceito de forças simbólicas que inoculam ideias sobre papéis sociais na vida dos indivíduos. Ele determina este paradigma principalmente para tratar da questão hierárquica, de dominado e dominante, nas relações entre homens e mulheres, que é tema principal de seu estudo.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um *macaco mecânico*, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho, se veem por elas capturados (BOURDIEU, 1998, p. 60, grifo do autor).

Essa força simbólica calcada em estruturas de poder dita por Bourdieu é algo absorvido de forma tão profunda ao longo dos anos na consciência de homens e mulheres que se torna difícil agir contra ela, senão por um longo processo de reversão pelo qual aparentemente estamos passando, tendo início nas mudanças comportamentais e sexuais promovidas a partir da década de sessenta, assunto no qual nos aprofundaremos adiante. Por enquanto, a questão posta é que não somente a mulher sofre as consequências da força simbólica; também o homem, desde seu nascimento, recebe imposições em corresponder ao papel que lhe é incumbido dentro das estruturas concebidas. Essa força simbólica exige que ele corresponda às prerrogativas de potência física, coragem, beleza (no caso dos homens muito relacionada ao tônus muscular), desejo pelo sexo oposto, dominação do sexo oposto, capacidade de perpetuar uma prole, frieza, determinação, e uma série de outros adjetivos que historicamente compõem a noção que temos em relação ao homem, especificamente do dito homem viril.

O sujeito viril, portanto, deve ostentar todas ou a maioria dessas qualidades que não são herdadas de pai para filho. “Ninguém nasce viril, torna-se viril”, diz Baubérot alterando a frase célebre de Simone de Beauvoir. “Não se nasce homem, torna-se homem; o mesmo preceito não pode ser tomado quanto ao termo ‘masculino’ que assume muito mais uma forma gramatical” (COURTINE et al., 2013) uma forma de se referir a todo e qualquer sujeito nascido homem, independentemente de suas características.

[...] a virilidade é antes de tudo um atributo do homem maduro, esposo, pai e chefe de família. Tal afirmação é quase uma obviedade se nos atemos ao sentido etimológico da palavra. No entanto, ela nos recorda proveitosamente que o jovem macho só é considerado viril quando sua entrada na comunidade dos homens adultos tiver sido preparada por diversas etapas e validada por diferentes ritos. Definitivamente, se o menino se torna homem, é porque, à medida que se realiza o lento trabalho de maturação biológica, as instituições que participam de sua socialização encarregam-se de transmitir-lhe o hábito viril, isto é, o conjunto de disposições físicas e psíquicas que lhe permitirão desempenhar seu papel de homem uma vez chegada a maturidade (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013, p. 191).

O ser viril então se refere a um conjunto de características inoculadas desde a mais tenra infância sobre garotos que crescem na expectativa de suprirem com estas necessidades na construção de suas identidades, convocados a perseguir uma identidade masculina enraizada no ideal patriarcal (HOOKS, 2014) a fim de se tornarem um padrão de homem “perfeito” cobrado pela sociedade. Quando este se vê impossibilitado de cumprir esta ou outra exigência, isto gera uma crise em termos de pertencimento: o indivíduo incapaz de vencer uma luta, ou que é geneticamente mais fraco do que a maioria, sente-se menos homem, menos viril, por isso buscará meios não somente de adquirir essas características como também de prová-las publicamente. Todavia, para um homem que não se enquadra em características físicas de um sujeito viril, este pode também exercer o que a socióloga Claudine Haroche chama de “virilidade mental”, fazendo uso de sua condição privilegiada como membro de um grupo dito como dominador.

Depois de ter lutado longamente na história para que se visse outorgar, em alguns países, a igualdade de direito, as mulheres às vezes se beneficiaram de direitos jurídicos, políticos, mais raramente de direitos sociais e econômicos. Porém, apesar das leis promulgadas em seu favor, esta igualdade – muitas vezes formal – foi acompanhada de uma transformação

das formas de desigualdade: menos aceitas, menos toleradas do que eram antes nas sociedades ocidentais, as formas de dominação se tornaram mais dissimuladas, às vezes apenas levemente distinguíveis. As mulheres permanecem de fato como alvo de uma desigualdade nos fatos, por intermédio de uma dominação muitas vezes insidiosa, que é exercida em locais privados, assim como nos locais de trabalho, nas instituições e nas empresas (HAROCHE; COURTINE et al., 2013, p. 17).

O que Haroche coloca neste exemplo é que ainda que desprovidos de características viris, ainda que pertencendo a certa subclasse dentro de uma “hierarquia masculinizante”, todos os homens se beneficiam de uma permanência da dominação masculina, essa dominação que é de origem patriarcal e que vai estar presente desde as sociedades tribais, passando pelo feudalismo, pelos regimes absolutistas e nas então ditas sociedades democráticas (HAROCHE; COURTINE et al., 2013).

“Virilidade” é o termo cunhado nessa pesquisa de forma mais ampla, estando inclusive em seu título, pois se trata de algo que é buscado ou emulado ao longo da vida de um homem; é sobre esta emulação (performance), ou, sobre a incapacidade de exercer a mesma que os três filmes a serem analisados no corpo da pesquisa irão tratar, muito embora o termo masculinidade, mais difundido, também será usado principalmente em questões sobre oposições de grupo. O que une um grupo de homens é o fator masculino, não o fator viril. A virilidade de certa forma é o que os separa, o que os mede perante outros indivíduos masculinos, o que os permite cultivar, quase que num esquema de competição, menos ou mais atributos. O próprio significado da palavra competição está arraigado dentro do universo viril e das práticas que operam na construção deste indivíduo.

Os textos que complementam este capítulo, assim como este mesmo, tem base fundante e quase revisionista no terceiro tomo da trilogia denominada “História da Virilidade”, um estudo escrito por diversos pesquisadores franceses sob a orientação de Alain Corbin, Jean-Jaques Courtine e Georges Vigarello. Este último tomo surtiu maior interesse por se debruçar sobre o último século de mudanças mais drásticas nas relações entre os gêneros sexuais, o que afeta a nossa geração mais diretamente; também por servir melhor à análise fílmica posterior e se prestar ao questionamento presente em seu subtítulo: “A virilidade em crise?”. Porém, apesar de trazer luz sobre o tema das virilidades dentro de um escopo histórico e social, abordando virilidades descentralizadas e operárias, o estudo parte de uma visão bastante eurocentrada que exclui, entre outras, a masculinidade negra e suas

particularidades. O objetivo é partir da pesquisa francesa, alinhando esta com o tema da masculinidade negra aqui discutida.

2.1 A crítica feminista e a inversão do corpo objeto

Afinal, onde se encontra a bifurcação que divide homens e mulheres em seus papéis dentro da sociedade tal qual a conhecemos? É sabido que em grande parte se deve à religião, principalmente à religião católica cujo domínio e expansão ao longo dos séculos ditou as regras dos papéis dos gêneros na sociedade a partir do mito de Adão e Eva: “Deus quis punir as mulheres pelo pecado original; é por isso que lhes infringiu a dor da maternidade e a submissão à autoridade masculina” (BARD; COURTINE et al., 2013). Mas é preciso lembrar que a bíblia foi escrita por homens e serviu aos interesses destes. Estes homens, para o que aponta o texto de Bard apoiando-se no horizonte constituído por Virginia Woolf, fizeram da mulher o seu espelho:

Durante séculos, as mulheres serviram como espelhos para os homens, elas possuíam o poder mágico e delicioso de refletir uma imagem do homem duas vezes maior do que a natureza. Sem este poder, a terra seria provavelmente ainda pântano e selva. As glórias das nossas guerras seriam desconhecidas (WOOLF apud BARD; COURTINE et al., 2013, p. 116).

O homem instituiu na mulher o seu oposto apenas para criar a dimensão do que é ser homem, porém, como alerta Bard, é um pensamento ingênuo não considerar a existência do olhar feminino na construção do homem e de sua virilidade. Por si só esse gesto já se traduz em atitude misógina, reduzindo a mulher a um papel passivo na história. Tendo a mulher também participado ativamente da construção do que se entende por um homem viril, não está em seu pleito o fim dessa mesma virilidade, mas a “autonomia da expressão do desejo feminino” para com ela (BARD; COURTINE et al., 2013). O feminismo se vale inclusive de alguns valores viris como a autodeterminação e a força; é o que mostra, por exemplo, o famoso pôster que ficou para sempre associado ao movimento: Rosie, a rebiteira (*Rosie, the riveter*).

Figura 1 - Pôster "Rosie, the riveter"



Fonte: The National WWII Museum¹³

Apesar da face maquiada e do adereço no cabelo, que feminizam a figura, há algo definitivamente viril na postura da mesma e em seu gesto de exhibir o bíceps numa demonstração de força e disposição para o trabalho, assim como na frase que denota o poder e a determinação em forma de diálogo: “Nós Podemos Fazer!”. O cartaz foi produzido com a intenção de servir como incentivo ao trabalho para os funcionários internos da companhia *Westinghouse*, sua intenção nunca foi a de servir aos propósitos feministas, mas a imagem acabou sendo incorporada pelo movimento e a personagem (que se descobriu mais tarde ser inspirada na operária Naomi Parker) culturalmente absorvida. Muito se credita a este cenário, construído ao redor da Segunda Guerra Mundial, o desejo pela emancipação da mulher e a fuga de sua condição “diminuída” diante do homem. Bard em seu estudo lembra o papel da mulher ariana no regime nazista controlado por Hitler:

Para o nazismo, a adequação do sexo ao gênero é vista como o privilégio da raça superior. Os perseguidos são considerados como não respeitando esta dicotomia: judeus libertados e masculinizados, judeus afeminados e, certamente, homossexuais dos dois sexos. Nesses campos, a

¹³ Disponível em: <<https://www.nationalww2museum.org/events-programs/events/124009-rosie-riveter-day>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

desumanização passa pelo apagamento forçado das marcas do gênero, e a resistência, às vezes, por sua manutenção. [...] Contra esta anarquia dos gêneros, contra a democracia que entregou o poder para as mulheres, afeminou os homens e deixou que a raça se abastardasse, Hitler defende um modelo viril: “o Estado racial (*völkisch*) [deve ser] a encarnação arrogante da força viril e das mulheres (*Weiber*) capazes de colocar no mundo verdadeiros homens”¹⁴. [...] É no quadro desta nova organização sociopolítica que o modelo cristão do casamento é reciclado, modernizado pela obsessão eugenista. Os nazistas sempre tiveram necessidade de mulheres que lhes estendessem o espelho. Mulheres arianas, como primeira condição, *Weib* (mulher) mais do que *Frau*, quer dizer, reprodutoras, guardiãs da pureza do sangue, mães de quatro filhos de preferência. (BARD; COURTINE et al., 2013, p. 120-121).

Bard está se questionando neste momento do texto o porquê do apoio das mulheres alemãs (da maioria não totalizante) ao regime nazista, mesmo sendo colocadas em papel de quase total anulação; caminha para uma conclusão não definitiva de que o comportamento destas está fortemente arraigado a preceitos morais religiosos e a um desejo, ou contentamento, de apesar de se colocar de forma inferior ao homem ariano, estar assumindo ali uma posição de privilégio: o regime nazista confere a elas “o orgulho de pertencer à ‘elite’ do seu sexo” (BARD; COURTINE et al., 2013). Mais do que participar de uma hierarquia racial que se autodeclara no topo de uma cadeia, a resposta para a pergunta de Bard pode estar relacionada ao fato de que estas mulheres talvez não estivessem de fato refletindo sobre suas atitudes e apenas tomando posições e ideais convenientes a sua própria sobrevivência. O fato é que se o mundo pós-guerra teve na Alemanha de Hitler o exemplo de regime totalitário do qual precisava se afastar, a falha dos homens e das mulheres que permitiram o horror nazista pode ter impulsionado os próprios ideais feministas apontando principalmente para o problema da dominação masculina.

Se a mulher é um constructo social moldado pelos anos de patriarcado, regido como espelho do homem, a mudança não estaria residindo num afastamento desse mesmo constructo? Buscar uma virilidade e afastar-se da feminilidade imposta constituiria uma nova mulher, ou, revelaria a verdadeira mulher? Para Bard, não se trata de uma dicotomia entre tendências viris e não viris, mas de um equilíbrio entre ambas que, diferente do usual até então, considere a autonomia da mulher (COURTINE et al., 2013).

¹⁴ Citação que a autora faz do livro “Minha Luta” (*Mein Kampf*, 1925 e 1926) de autoria de Adolf Hitler.

Enedina Alves Marques, a primeira engenheira negra do Brasil e primeira engenheira mulher a se formar no sul do Brasil no ano de 1945 pela Universidade Federal do Paraná, foi uma figura reclusa. Magra e de baixa estatura, Enedina tinha um aspecto frágil e é sabido que além das “roupas masculinas” que utilizava por uma “exigência” da profissão que exercia, pois lidava com muitos homens, também carregava uma arma na cintura como forma de fazer valer sua autoridade perante os outros. Jamais se casou ou teve filhos, também não era próxima de sua família, biológica ou adotiva.

Enedina foi “dada para criação” ainda pequena para uma família de pessoas brancas que possibilitaram a esta ter acesso à educação, mas que em contrapartida se valiam dos serviços dela na casa e nos cuidados com os filhos legítimos do casal. Tendo vivido numa época pré-feminismo, Enedina, como tantas mulheres, precisou abdicar de sua feminilidade para poder pertencer a um universo visto até então (e provavelmente até hoje) como masculino. A arma que carregava era seu “falo simbólico” (BARD, COURTINE et al., 2013) que denotava a ela poderes de sujeito e a afastava da objetificação.

Por ocasião de sua morte no ano de 1981, Enedina foi encontrada seminua caída de bruços sobre a cama do apartamento onde vivia sozinha, vítima de um ataque cardíaco. A fotografia de seu corpo com as nádegas voltadas para a câmera foi estampada na capa do Jornal Diário Popular. É a última imagem feita de Enedina e que se assemelha a conteúdo pornográfico da época. O jornalismo, no exercício de seu biopoder, regula a existência biológica de Enedina agindo como um aparelho do Estado para perpetuar uma noção machista. Talvez a este exemplo se refira Bard quando diz que a solução não é buscar assumir papéis viris abdicando da feminilidade, mas transformar esta mesma virilidade e/ou criar um estilo de vida que caminhe para uma autonomia em relação ao universo masculino (BARD, COURTINE et al., 2013).

Este ideal de autonomia ultrapassa o quadro das relações sexuais para libertar as mulheres em todos os planos: afetivo, político, cultural, econômico. A forma que ele assume na virada dos anos de 1980 é o lesbianismo radical, colocado como escolha política. O movimento das mulheres, em toda parte do ocidente, torna pensáveis as metamorfoses do desejo. O descondicionamento produz novos desejos e torna possíveis novos prazeres: a conversão à homossexualidade se torna o símbolo poderoso dessa liberação. Se o lesbianismo evolui de uma maneira politicamente correta de viver o feminismo, nos meios militantes mais

radicais, outros estilos de vida encontram também o seu lugar e, entre eles, a recusa da vida de casal, do exclusivismo amoroso (BARD; COURTINE et al., 2013, p. 134).

Como forma de reação à liberação feminina, o homem, independentemente da raça, reagiu tal qual na história de Enedina, recorrendo à objetificação como forma de reivindicar seu privilégio viril que aos poucos passou a ser implodido. Bard aponta a popularização da pornografia e do papel dado às mulheres neste tipo de filme como uma resposta dos “masculinistas” aos novos pleitos de emancipação colocados pelas mulheres. O consumo do pornô passa a ser também encarado como um culto à submissão da mulher nas relações sexuais, perpetuando o estereótipo combatido. Por outro lado, a pornografia que a princípio é combatida nos Estados Unidos, inclusive judicialmente, passa a ser vista por parte da comunidade feminista também como possibilidade para que as mulheres “inventem sua própria pornografia” e se tornem “sujeitos sexuais” (BARD; COURTINE et al., 2013).

O cinema, também se prestando à prática de perpetuação de certos poderes, produziu o tipo de herói ultrassexualizado e ultravirilizado dos anos oitenta, encarnado em astros como Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger. O perfil de músculos atrofiados, coragem inabalável e força implacável deveria representar uma espécie de elegia ao homem dito másculo; certo alento ao homem ocidental pós-revolução sexual, desprovido de exemplos de uma virilidade a ser buscada; ou ainda, a representação de “um discurso racista de direita construído para alimentar as fantasias masculinas de onipotência características de um império em crise” como colocam Robert Stan e Ella Shohat fazendo referência ao filme “Rambo: Programado para matar” (Ted Kotcheff, 1982) estrelado por Stallone. Mas a exibição da força e conseqüentemente dos corpos masculinos, também o colocaram em posições objetificantes, o reverso da noção viril. Não coincidentemente essa também foi “a época da revolução do dildo (pênis vibrador artificial)” (BARD; COURTINE et al., 2013), exemplo máximo de que o homem, ou ao menos o símbolo máximo da dominação masculina, o falo, foi diminuído à simples instrumento utilitário que serve ao trivial prazer.

Na trilha da teoria de gênero, o falo também foi desassociado da figura masculina. “Pode-se ser um homem sem pênis”, ou ser uma mulher tendo um, prega o movimento transgênero que procura extinguir a polaridade binária (BARD; COURTINE et al., 2013).

A virilidade, nesse contexto, longe de ser rejeitada, é ao contrário reinventada. Ela se distinguirá da masculinidade, menos fantasmática, mais comum, a que aspiram os transexuais e sem dúvida muitos dos transgêneros na sua vida cotidiana. Assim também, as *butch* não propõem necessariamente um gênero viril. Elas possuem simplesmente, no seu cotidiano, uma postura masculina. (BARD; COURTINE et al., 2013, p. 149).

Da mesma forma que o cinema registrou as tensões do masculino e serviu como instrumento de promoção de estruturas apoiadas nos modelos de heróis inabaláveis dos filmes de ação dos anos oitenta, também registrou as mudanças e as novas possibilidades de gênero. Agiu na desconstrução dos mesmos perfis que havia ajudado a implantar.

Traídos pelo Desejo (Neil Jordan, 1992, Irlanda); Meninos não choram (Kimberly Peirce, 1999, EUA); Transamérica (Duncan Tucker, 2005, EUA); A Garota Dinamarquesa (Tom Hooper, 2015, Reino Unido); Uma Mulher Fantástica (Sebastián Lelio, 2017, Chile), são exemplos de alguns filmes que nos últimos trinta anos buscaram refletir em seus personagens a questão da transexualidade e que obtiveram alguma notoriedade internacional, ganhando prêmios e atingindo bons índices de bilheteria.

Muitos outros filmes foram feitos para refletir sobre esta nova mulher, forte e independente, que surge das transformações culturais de fim de século e que se quer longe de objetificações. Um fenômeno na contramão se deu em 2011, com o sucesso editorial do livro Cinquenta Tons de Cinza (*Fifty Shades of Grey*, de Erika Leonard James) que culminou depois no sucesso do filme homônimo adaptado da obra (Sam Taylor-Johnson, 2015); traz uma protagonista que se submete a uma relação sadomasoquista, onde é objetificada. O que explicaria a atração das mulheres por este tipo de história e pelo personagem dominador (o Grey do título) vivido no cinema pelo autor Jamie Dorman? Há quem defenda o livro e seu sucesso alegando que na realidade a relação de poder é invertida ao longo da história. Anastácia (a personagem vivida no cinema por Dakota Johnson numa caracterização bastante infantilizada, ingênua) converte o dominador em seu dominado ao conquistá-lo definitivamente (eles se casam ao fim da trilogia) e o utiliza de certa forma para atingir uma libertação sexual, ainda que esta passe por uma condição de mero objeto de prazer. Outras explicações buscam base na psicanálise de Freud:

Podemos dizer que aqui se trata da submissão como ingrediente erótico, numa revivência do erotismo da fantasia do artigo de Freud — *Uma criança é espancada* — na qual o dominador substitui o pai desejado do Édipo, e as surras têm a equivalência simbólica das relações sexuais. Freud se refere a esse artigo como **um ensaio sobre o masoquismo**. Para ele a perversão na infância pode ser a base para a construção de uma perversão posterior que pode ser interrompida e permanecer no fundo de um desenvolvimento sexual normal. A fantasia de espancamento e "outras fixações perversas análogas" são resíduos do complexo de Édipo, "cicatrices" deixadas por esse processo (FONSECA, 2013, grifo da autora).

Por outro lado, se o cinema, e a cultura de modo geral, não foi capaz de abandonar totalmente a objetificação/sexualização dos corpos das mulheres, o homem e seu corpo também passaram a ser encarado como produto. “*Magic Mike*”, filme dirigido por Steven Soderbergh (2012) que conta a história de um grupo de *streakers* homens¹⁵, é assumidamente feito com o objetivo de atingir o público feminino apostando nas sequências em que expõem os corpos masculinos¹⁶; corpos estes ainda regidos por um padrão de virilidade – o homem forte e destemido personificado em fantasias de *cowboys* e militares. A forma viril que estes *streakers* assumem, o fato de serem objetificados, conduz a uma dimensão diferente da própria virilidade vista de modo positivo, a do homem desejado por sua potência sexual e a quem é concedido o poder, ainda que de modo fantasioso, de incorporar todas as outras virilidades.

Tratar do assunto da objetificação relacionada a homens e mulheres negras demanda uma abordagem diferente, isto porque a objetificação das existências dessas pessoas está na base da própria política que possibilitou o regime de escravização no ocidente. O fato de termos num país como o Brasil o problema grave do extermínio da juventude negra exercido de forma radical e indiscriminada, tem raízes na condição supremacista branca que durante muitos anos foi incapaz de enxergar no negro mais do que uma propriedade, um objeto.

Que o homem negro tenha assumido, em algum momento e durante muito tempo, o tipo de virilidade objetificada imposta a ele, justifica-se numa questão de

¹⁵ Mais especificamente conta a história de um deles, Mike (Channing Tatum), que tenta passar suas técnicas de performance a um jovem aprendiz que acaba se perdendo em meio a um universo de drogas e dinheiro fácil.

¹⁶ Ressalvamos que não por isso o filme deixa de fazer a crítica a objetificação pela maneira como a trama encaminha o destino de alguns de seus personagens.

poder. O homem negro, incapacitado de participar da masculinidade hegemônica branca, agarrou-se às poucas formas de poder que lhe foram conferidas, sendo uma delas a potência para o sexo, o mito do pênis grande e da insaciedade sexual do homem negro cantada, por exemplo, em diversas letras dos ritmos negros que se tornaram populares aqui no Brasil a partir da década de 90, como o pagode, o rap e, um pouco mais tarde, o funk carioca. A exemplo do que canta a música “Lá vem o Negão”, composta por Andrioli e que fez sucesso com o Grupo Cravo e Canela no ano de 1994.

La vem o negão
 Cheio de paixão
 Te catá, te catá, te catá
 Querendo ganhar todas as meninas
 Nem coroa ele perdoa não

Fungou no cangote da linda morena
 Te catá, te catá, te catá
 Loirinha com a fungada do negão
 É um problema
 Loirinha com a fungada do negão
 É um problema

Se ninguém soube lhe amar
 Pode se preparar chegou a salvação
 Só alegria, pode se arrumar
 Que chegou o negão...
 (ANDRIOLI, 1994)

Da mesma forma, o cinema e a cultura audiovisual de modo geral, atuou na disseminação deste estereótipo. Os estudos de gênero, principalmente os estudos sobre masculinidade, permitiram colocar luz sobre este assunto, mostrando que a elegia ao poder sexual do homem negro na verdade se convertia numa forma dissimulada de resumi-lo a um impulso animalesco, irracional, características de uma virilidade perigosa que serve a um discurso recriminatório racista. Nas palavras de bell hooks: “Afirmando sua capacidade de serem ‘durões’, de serem ‘descolados’, os homens negros põem suas vidas – e as dos outros – em sério risco” (2019).

Especificamente sobre a objetificação da mulher negra, hooks escreveu:

A cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando “estereótipos negativos” para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo, colher seus lucros. Uma vez que a sexualidade da mulher negra tem sido representada pela iconografia

machista e racista como mais livre e liberada, muitas cantoras negras, independentemente da qualidade de suas vozes, cultivaram uma imagem que sugere disponibilidade sexual e licenciosidade. Indesejável no sentido convencional, que define a beleza e a sexualidade como atraentes apenas enquanto idealizadas e inatingíveis, o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante. (HOOKS, 2019, p. 136)

Hooks não deixou de criticar a masculinidade negra por durante muito tempo não ameaçar ou desafiar a dominação branca, mas por reforçá-la abraçando um ideal de patriarcado, machista, que buscou legitimar a violência e a superioridade do homem contra a mulher:

O movimento *black power* trabalhou sem parar desde os anos 1960 para que as irmãs soubessem que deveriam assumir lugares subordinados para abrir caminho para o surgimento de um patriarcado negro que elevaria o status dos homens negros; o movimento de libertação das mulheres era visto como uma ameaça. Consequentemente, mulheres negras eram e são encorajadas a pensar que qualquer envolvimento com o feminismo era/é equivalente a trair a raça. [...] Enquanto pessoas negras se agarrarem totalmente à premissa perigosa de que é do interesse da libertação negra apoiar o machismo e a dominação masculina, todos os nossos esforços para descolonizar nossas mentes e transformar a sociedade vão ruir (HOOKS, 2019, p. 194).

Diante das questões até então elencadas, e antes de nos aprofundarmos no tema das virilidades, é preciso sublinhar que a chamada “crise da virilidade” não é condição única do homem, estende-se para a mulher e para todas as sexualidades dissidentes, foge de uma centralidade no campo do gênero sexual, e intersecciona aspectos sociais e de raça; é mesmo uma crise das identidades, focalizadas aqui em seu escopo performativo, da virilidade entendida enquanto fator intrínseco ao indivíduo homem, mais especificamente ao indivíduo homem e negro.

2.2 Mecanismos de produção da virilidade

Se na pauta dos movimentos feministas encontrava-se o desejo de implodir a parte nociva das condicionantes patriarcais, arraigada de forma muito intensa à cultura do ocidente, foi preciso entender também de que forma essa se disseminava, ou se perpetuava no decorrer dos tempos, de geração para geração, em prol de interromper seu ciclo de disparidades.

Esse mapeamento de uma masculinidade, na perspectiva de uma análise clínica em busca mesmo do gene do problema, chega até a identidade viril e os diversos meios e instituições (as forças simbólicas) que a promovem no ideário do jovem de sexo masculino e nas mulheres que como seres dentro deste sistema de base patriarcal, também são levadas muitas vezes a cobrarem da parte dos homens características de uma masculinidade e de uma virilidade que lhes é prejudicial.

A simples identificação dessas forças não tornou mais rápido o caminho para modificá-las, para isso é necessário uma evolução lenta e ponderada que custa mais do que o tempo de uma geração. Que haja uma liberdade maior para criação de jovens do sexo masculinos fora dos padrões de preparação de um sujeito dotado de capacidades viris, isto é uma realidade, mas ainda continuamos presos numa noção de papéis performáticos do sexo dentro da sociedade; ainda vemos entre os jovens a busca por modelos que não diferem muito dos que haviam antes da revolução sexual e da contribuição indelével do movimento feminista não somente para a libertação da mulher, mas também do homem.

A família é a primeira instituição e provavelmente a mais importante no papel influenciador de construção das identidades. Como exemplo, cada vez mais tem se tornado popular no Brasil o chamado “chá de revelação” que consiste numa festa que antecede o nascimento do bebê cujo intuito é revelar de uma forma criativa aos convidados, familiares ou não, o sexo da criança. Geralmente isso é feito associando cores diferentes ao tipo de gênero: azul para meninos e rosa para meninas, quase sempre. A popularização desse tipo de evento em nosso tempo mostra que apesar das diversas mudanças, nossa sociedade ainda permanece fixada no modelo dicotômica entre homem e mulher. A família, contabilizando não somente pais e mães, mas todo o núcleo familiar de apoio à criança, introjeta na mesma expectativas de um gênero sexual antes desta nascer. O gênero sexual vem antes do próprio indivíduo.

Até meados do século XX era prática que as crianças não fossem diferenciadas por gênero até certa idade. Meninos usavam vestidos e mantinham cortes de cabelos idênticos aos das meninas, geralmente longos. Somente a partir de uma idade, geralmente 4 ou 5 anos, é que esta separação começava a ser feita, e isto já se apresentava como um primeiro passo nos diversos ritos de inculcação da virilidade no garoto, o desejo pelas primeiras calças, pelas roupas de menino (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013). Com o tempo, essa prática deixou de ser

usual e a divisão pelos sexos se tornou cada vez mais prematura. Da mesma forma as meninas também passam por este tipo de rito, aprendendo e apreendendo as “devidas qualidades” de uma moça: o comportamento reservado, o sentar-se de perna fechada, a higiene que lhe é cobrada muito mais do que os meninos, a vaidade etc.

É prática de nosso tempo também que as meninas tenham as orelhas furadas desde a maternidade para aplicação de brincos, o que também opera numa diferenciação de gênero e está ligado a preceitos da vaidade feminina. Muitos pais, ainda que de forma inocente, sem fazer julgamento do que representa o seu ato, incentivam comportamentos sexualizados em crianças muito pequenas. Os brinquedos infantis também operaram durante muito tempo, e continuam operando, uma prática educacional do papel do gênero nas crianças, prestando-se a um interesse machista patriarcal, mas também a um interesse capitalista¹⁷. Baubérot, sobre isto escreveu:

A crítica feminista denuncia com tenacidade o caráter estereotipado e arcaico dessa distinção que, segundo ela, contribui para a manutenção dos modelos tradicionais de gênero. Enquanto os brinquedos para meninas permanecem majoritariamente orientados para a maternidade e os trabalhos domésticos, os dos meninos encenam frequentemente um imaginário da dominação pela potência física, pelo domínio tecnológico, pela conquista ou pela guerra. Mais barulhentos, mais enérgicos, mais orientados para a competição e a rivalidade, esses brinquedos contribuíram para naturalizar os atributos viris da masculinidade (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013, p. 2011).

Quanto ao papel dos pais, durante muito tempo a educação dos filhos ficou a cargo da mãe. Recai sobre os homens, brancos principalmente, a responsabilidade de serem os provedores totais de seus lares permitindo que suas esposas ficassem em casa, dedicadas exclusivamente ao cuidado com o lar, os filhos e ele próprio. Recai sobre o pai muitas vezes, de forma assimilada culturalmente e com raízes que se espalham até os dias de hoje, a personificação do tipo de educação violenta. Tradicionalmente, espera-se do pai uma postura mais rígida com relação aos filhos, como se estes devessem temer a autoridade dele. Reproduzindo a maneira patriarcal sob a qual foram criadas, as mulheres, mães, muitas vezes perpetuam

¹⁷ É benéfico para a indústria em termos financeiros que se venda a ideia da necessidade de comprar presentes diferentes para meninos e para meninas.

esse ideal do pai violento, disciplinador pela força. Em prol de cumprirem com este papel, muitos destes pais tornavam-se e ainda se tornam ausentes na vida dos filhos durante a infância, do contrário isso os aproximaria do papel da mulher e diminuiria sua masculinidade.

A relação entre pai e filho seria aproximada somente quando do momento de o garoto ter entrada na adolescência com os primeiros sinais de puberdade, engrossamento da voz, crescimento dos pelos no rosto. O ato do primeiro afeitar de barba, ensinado de pai para filho, também tomou ares ritualísticos de afastamento do garoto da fase pueril e preparação para o homem que este deveria se tornar. A infância então, dada como feminilizante devido ao contato mais constante com a mãe, deveria ser abandonada. O reconhecimento de sua virilidade demandará que ele saia “da barra da saia da mãe” (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013).

Para as famílias negras da primeira metade do século XX, e em grande parte até os dias atuais, essa realidade era diferente. De classe trabalhadora quase sempre periférica, para as mulheres negras, trabalhar sempre foi uma realidade, muito antes das conquistas feministas, embora as possibilidades de almejar empregos melhores tenham sido abertas com estas. Eram empregadas, lavadeiras, babas, trabalhadoras de lavoura que replicavam as tarefas que lhe foram atribuídas em tempos de escravização. Assim, não é possível sustentar um sentimento de emasculação circunstanciado na prática do trabalho, visto que a divisão laboral já se confirmava como prática entre famílias negras; muito embora, equiparar-se ao branco se aproximando do exercício da masculinidade hegemônica através da capacidade de prover sozinho um lar permitindo à mulher sua permanência em casa, passa a figurar entre os atributos de uma virilidade almejada e regulada. Essa regulação parte do homem branco e da prática do patriarcado.

Citada de forma livre anteriormente, hooks destacou como hábitos e ideais de uma supremacia branca, o patriarcado entre eles, foram introjetados nos costumes dos negros, principalmente no do homem negro, e tornou-se também seu ideal. A própria autora faz a ressalva de que assumir o preceito de que todos os homens negros buscavam se encaixar nos padrões da masculinidade hegemônica branca e se sentiam emasculados por não as atingirem, é assumir o ponto de vista desta masculinidade hegemônica (HOOKS, 2014).

[...] homens negros escravizados eram socializados por brancos para acreditarem que eles deveriam se esforçar para se tornarem patriarcas, buscando alcançar a liberdade de fornecer e proteger as mulheres negras, para serem patriarcas benevolentes. Patriarcas benevolentes exercem seu poder sem uso da força. E foi essa noção de patriarcado que educou homens negros vindos da escravidão para a liberdade, e a qual estes tentaram reproduzir. No entanto, uma grande maioria dos homens negros tomou como padrão o modelo dominador definido pelos mestres brancos. Quando a escravidão terminou esses homens costumavam usar a violência para dominar as mulheres negras, que foi uma repetição das estratégias de controle que os senhores de escravos usavam. Alguns homens negros recém-libertados levariam suas esposas ao celeiro para espancá-las do modo como os antigos proprietários brancos fariam. [...] Eu reconheço que a maioria dos homens negros reconhece o poderoso e necessário papel que as mulheres negras representaram na luta por liberdade, mas ainda assim eles querem que esta seja a eles subordinadas. (HOOKS, 2004, p. 6).

É papel da família também de forma tradicional a educação religiosa de seus filhos, e a religião compõe a formação de uma segunda família (ou comunidade) constituída por igualdade de ideais doutrinários e crenças que em muito também influenciam na educação do jovem, principalmente na sua educação para exercer o papel que lhe é esperado enquanto homem e mulher, já que a grande maioria das religiões se baseia apenas nos conceitos binários de sexualidade.

O que é ser um homem e o que é ser uma mulher também perpassa muito pelos ensinamentos desta “família”, muitas delas tendo em seus ritos momentos que demarcam essa passagem entre infância para o início de uma vida adulta. A primeira comunhão na igreja católica, o bar mitzvah judeu, o batismo tardio nas comunidades protestantes, todos esses rituais entre outros compõem um imaginário da formação do homem e da mulher para a vida adulta (BAUBERÓT; COURTINE et al., 2013). Ao afirma-se perante os preceitos doutrinários de uma religião, o jovem está assumindo o compromisso de se encaixar dentro do papel que aquela religião espera que ele exerça na comunidade, o que inclui seu papel enquanto sujeito do sexo masculino.

Cabe também à escola um papel fundamental na construção dessa noção de masculinidade/virilidade nos indivíduos, homem ou mulher, seja de forma indireta através dos ensinamentos canônicos: estudos literários que comumente se debruçam sobre a obra de autores homens escrevendo sobre outros homens, ou quando numa visão redutora do papel da mulher; nos estudos históricos que se voltam quase sempre aos feitos de homens no exercício da dominação de prerrogativa viril; nas práticas de educação física que quase sempre estabelecem

uma divisão por sexo e onde certa hierarquia viril já começa a se estabelecer colocando os garotos mais fortes e hábeis do esporte no topo de uma cadeia; entre outros exemplos; seja de forma direta através da educação sexual que ainda esbarra em fatores de cunho moral e religioso. Muito embora estes ensinamentos busquem se atualizar a uma realidade onde cada vez mais cedo os adolescentes, de ambos os sexos, iniciam suas vidas sexuais, ainda há certa dificuldade em se tratar o tema de forma aberta. Se antes a prerrogativa, de cunho religioso, era de que o sexo deveria ser evitado até o casamento ou até que se atingisse a autonomia e maioridade etária, o discurso atualmente é de que os mesmos adolescentes podem fazer sexo, ainda que não o devam. Como coloca Baubérot citando outros dois pensadores:

No final do século XX, o pastor Charles Wagner já lamentava o fato de que a “juventude chega à idade mais crítica sem bússola nem direção”, entregue pelo silêncio dos pais e dos educadores à influência nefasta de um “amigo malcriado” ou às más leituras. Algumas décadas mais tarde, o sociólogo Edmond Globot denuncia o recato e a hipocrisia burguesas que conduzem o garoto a levar uma vida dupla: fora do ambiente familiar e de seu meio, “uma vida de devassidão em que nenhum indício possa levantar suspeita; no seio familiar, a ostentação de uma ingenuidade cândida e de uma ignorância inverossímil”. Como Charles Wagner, Goblots preconiza uma educação social dos adolescentes que seria uma escola da continência e da “resistência ao ato sexual”. Ela ensinaria ao jovem rapaz preservar “o sentimento de sua dignidade viril e o respeito por si próprio” ensinando-lhe o domínio de suas paixões e de suas pulsões. Mas esse ideal se opõe à ordem dos valores que ocorrem entre os próprios jovens e que faz, ao contrário, da atividade sexual um dos critérios da virilidade; talvez tanto por ela manifestar uma maturidade que permite se apropriar dos atos do macho adulto quando pelas imagens de potência e de dominação que são associadas à sexualidade masculina. (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013, p. 202)

Embora estes preceitos moralistas de cunho religioso contidos em muitas das expressões utilizadas por Baubérot tenham se enfraquecido com o tempo, ainda seguem arraigados em nossa prática cultural. A educação sexual segue sendo um tabu.

Também na escola, embora não somente nela, para além da família que lhe é imposta – por fatores biológicos e religiosos – ao jovem cabe escolher um determinado tipo de família que surte grande influência na construção de sua masculinidade que são os círculos de amizade ou bando.

Fora da família, o garoto encontra, através do contato com seus pares, grupos que participam ativamente de sua iniciação viril. [...] Dentro dele exacerba-se determinada relação com a masculinidade feita da dureza, dos jogos de força ou de coragem, dos desafios e da autoafirmação. Ele é também o local das iniciações: primeiros cigarros, piadas e jogos obscenos que servem como educação sexual, primeiros desafios diante da autoridade ou primeiros furtos. (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013, p. 195).

Esses bandos são compostos por traços de semelhança – faixa etária, pertencimento a um mesmo bairro, gostos similares como a predileção por um esporte ou algum tipo de atitude em comum (valentões e garotos franzinos, por exemplo) – essa partição também pode ser adotada dentro do grupo com o indivíduo mais forte e/ou mais experiente sempre assumindo o lugar de liderança. A dinâmica dentro destes bandos é a de uma competição – o mais habilidoso a pilotar a bicicleta, o mais corajoso, o bom de briga, o primeiro a perder a virgindade, o de maior membro sexual – o que demonstra também que a virilidade/masculinidade pode ser situada também num estado constante de competição surgido nesse momento da adolescência e que se estende para vida adulta – o maior provedor, o mais bem sucedido, o que exerce suas faculdades sexuais por mais tempo – temas estes que são caros às três obras posteriormente analisadas.

Que essa convivência nos bandos, e a competição dela imposta, denote também o vandalismo e a baderna é parte intrínseca também da formação de uma virilidade. A coragem dita como valor viril precisa ser provada também contra a força máxima que condiciona os comportamentos: a das leis da sociedade. Sendo assim “a bebedeira, a algazarra, as rixas são signos de uma masculinidade desenfreada e são toleradas em certa medida, pois deve-se desculpar os ímpetos, a inexperiência e a ansiedade da juventude” (BAUBÉROT, COURTINE et al., 2013). Em outras palavras, o comportamento rebelde é normalizado e de certa forma até mesmo incentivado nos jovens, esperando que ao atingirem a fase adulta estes abdicuem desta mesma rebeldia em prol de tornarem-se adultos que se encaixem dentro dos preceitos da sociedade que retira o que ela mesma impõe mais cedo na formação do indivíduo.

Ao longo do último século, na onda das mudanças comportamentais que acometeram a civilização ocidental e que tornaram menos definidos os papéis de gênero, essa ideia de uma virilidade rebelde e desafiadora da juventude, contrária a um ideal da virilidade patriarcal (protetiva e provedora) do homem adulto, foi sendo

substituída. Qualidades de uma virilidade juvenil são levadas e ostentadas como vantagens (dentro da ideia de competição) frente aos outros homens. Nessa prerrogativa, ser solteiro aos 40 anos deixa de ser algo malvisto por grande parte da sociedade e passa a ser contabilizado como qualidade viril, manutenção de um estado de liberdade juvenil, ou exaltação a esse estado:

A exaltação da energia e da vitalidade juvenis, associadas ao esporte e à vida comunitária ao ar livre, torna-se o *leitmotiv* do discurso da quase totalidade dos movimentos de juventude do entreguerras. Um novo estereótipo de virilidade se desenha, não mais associado ao estatuto do homem maduro, cidadão e pai de família, mas ao vigor físico e moral do jovem rapaz, cultivado por uma vida aventureira em contato com a natureza. (MAYEUR apud COURTINE et al., 2013, p. 201).

No entanto, esta virilidade juvenil levada para a vida adulta precisa ser sustentada por estabilidade financeira e geração da prole como prova de capacidade reprodutiva (poder viril), ainda que as responsabilidades paternas sejam rejeitadas, de outro modo ela segue sendo depreciada enquanto característica viril no adulto.

Como é apontada na citação acima, a prática esportiva exerce papel fundamental nessa noção de uma virilidade juvenil a ser cultuada, ou, a demonstração de vigor físico que esta demanda. O esporte, por princípio, cultua o poder da força viril determinante no corpo masculino. O poder de subjugar o oponente emula as práticas de guerra exercida num ambiente seguro. Práticas de guerra que ao longo dos séculos tornaram-se plataforma máxima de demonstração de coragem, determinação, força, violência, poder, e de toda sublimação do espírito viril.

Ao longo do século XIX, toda a evolução ocidental havia relacionado o mito viril estritamente ao fato militar e à atividade guerreira, a ponto de fazer da preparação ao combate, e do próprio combate, o critério, senão único, ao menos decisivo, da virilidade. Além disso, através das exigências de sistemas de alistamento cada vez mais universais, essa nova restrição foi imposta a um número crescente de homens jovens dentro das sociedades ocidentais. Tal “militarização da virilidade”, tornada obrigatória para a totalidade dos homens com idade de portarem armas, chegou ao seu sangrento apogeu na Primeira Guerra Mundial: ao longo dos quatro anos de guerra, [...] a virilidade, para setenta milhões de homens servindo o exército pode ser vista em sua capacidade de confrontar o combate e o medo, de encarar o risco das lesões corporais, de suportar o ferimento, a agonia, a morte. (AUDOIN-ROUZEAU; COURTINE et al., 2013, p. 239, grifos do autor).

A última parte do trecho destacado, citando uma noção de virilidade que fora formada nas trincheiras da primeira guerra, a partir de características exigidas aos combatentes, pode também ser aplicada a qualquer esporte, com exceção do risco de morte, ou talvez até ele se considerarmos os riscos de testar o corpo em seus limites, premissa de qualquer prática esportiva, principalmente dos esportes ditos radicais onde o princípio de desafio à morte é base fundante.

A segunda guerra, no entanto, assim como outras guerras que viriam a acontecer durante o século XX, levaram a uma desconstrução, ou desvalorização, desse ideal viril do homem combatente. Isso se deve principalmente a um fator: a evolução dos aparatos mecânicos. Se a prova da qualidade viril se sustenta na vitória sobre o outro, tal qual no esporte, como estar convicto dessa mesma virilidade diante de armas de destruição em massa, bombas atômicas, máquinas que promovem verdadeiras chacinas?

A partir da Grande Guerra, o combate moderno é um homem deitado, cercado pelo perigo, impotente diante da intensidade do tiro, tentando suportar de alguma forma seu próprio terror. Antes de tudo, é necessário que ele se submeta a uma prova indescritível sobre a qual não tem controle algum, ou muito pouco. Os termos que passam a povoar tantos testemunhos dos sobreviventes são, neste momento, “carnificina” ou então “abatedouro” – principalmente os da Primeira Guerra Mundial – a fim de assinalar a novidade dessa desumanização da guerra, onde o corpo do soldado se confunde com uma carne exposta no balcão do açougue (AUDOIN-ROUZEAU; COURTINE et al., 2013, p. 241).

As guerras se converteram no enfrentamento de potências, demonstração de poder bélico dos Estados, deixando muito pouco a ser demonstrado pelo homem. Ganha aquele que for dotado do melhor aparato mecânico; a força, a destreza; a coragem pouco podem ser provadas, ou testadas, neste ambiente.

Diferente de outras guerras também, a evolução tecnológica durante o século XX nos permitiu pela primeira vez ver imagens nítidas dos conflitos e o espelho destes eventos mostrou algo muito diferente da áurea de glória comumente aplicada às batalhas de antigamente nos registros magistras de grandes pintores. Imagens de homens fragilizados, feridos, em atitudes de desespero, ajudaram a desmistificar o combatente de guerra como símbolo máximo da exaltação viril, e a degradação do corpo resumido a simples matéria nos campos de batalha, é a degradação do culto ao corpo perfeito do herói. Degradação esta não permanente, mas mutável,

adaptável, como é sintomático o fato de que as armas tenham se tornado símbolo de uma potência fálica, extensão do corpo do homem, e que a sensação do tiro seja por muitas vezes comparada a sensação provida do ato de ejacular (AUDOIN-ROUZEAU; COURTINE et al., 2013).

Os regimes fascistas da Segunda guerra também levantaram um novo modelo viril, para quem a morte não era somente derrota, mas também atributos de um verdadeiro “homem”.

De fato, a despeito de seu uso criminal pelos fascismos, a derrota de 1945 não arruinou o mito militar-viril. Tudo acontece como se esse último, ao preço de uma surpreendente plasticidade, soubesse se transformar, se reinventar, e finalmente sobreviver ao segundo conflito mundial, como ele havia feito, por sinal, em relação ao primeiro. Por vezes, ao preço de uma conotação trágica que, se esteve presente desde a origem – a virilidade combatente, em última instância, não é nada além de um “saber morrer” -, foi capaz de se exacerbar a ponto de fazer do estereótipo uma *busca* pura e simples da morte em combate (AUDOIN-ROUZEAU; COURTINE et al., 2013, p. 245, grifo do autor).

As duas fotos abaixo¹⁸ foram tiradas pelo fotógrafo Larry Burrows que cobriu a investida estadunidense no conflito da Guerra do Vietnã em 1966 para a revista “Life”, muito embora a segunda tenha sido publicada apenas alguns anos após sua captura na ocasião da morte de Burrows ainda em serviço.

Figura 2 - U.S. Marine no Vietnã, 1966.



Fonte: Revista Life

¹⁸ Disponíveis em: <<https://www.life.com/history/life-behind-the-picture-larry-burrows-reaching-out-vietnam-1966/>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

Figura 3 - soldados após ataque a acampamento no Vietnã, 1966.



Fonte: Revista Life

A primeira foto expressa o ideal de uma virilidade militar: o rapaz, jovem e forte, se coloca contra as intempéries da natureza enfrentando sua força ao atravessar um rio para atingir seu objetivo: o transporte da arma. Sua força física é demonstrada pelo fardo que carrega e a própria arma e munição na mão esquerda se apresentam como extensão de sua expressão viril. Ele carrega o poder da derrota sobre seus inimigos e inimigos da América a quem representa. Na segunda foto, tirada logo após um intenso conflito, o que se vê é um cenário de grande destruição. Árvores estilhaçadas, muita lama e soldados feridos. A primeira imagem se assemelha à propaganda militar quando do objetivo de recrutar novos soldados; o desejo de reproduzir aquela virilidade é um dos fatores que despertam o interesse de jovens nas forças armadas e na própria guerra. Dificilmente algo que se repetiria caso a segunda foto fosse utilizada com o mesmo propósito propagandístico. O fato de somente a primeira ter sido escolhida para estampar as páginas da Revista Life na época é sintomático; novamente um exemplo de como meios de comunicação podem se prestar aos interesses do estado enquanto estruturas reguladoras no exercício de seus poderes.

Na figura três, ao centro da imagem, é possível observar o sargento Jeremiah Purdie, com a bandagem enrolada na cabeça, indo ao socorro de um camarada ferido e caído ao chão. Purdie, homem negro retinto, assume naquele momento a condição de igual e mesmo de superior dada as suas melhores condições físicas com relação ao camarada branco ferido. Falando em termos de uma hierarquia da masculinidade, de masculinidade hegemônica e subalterna, termo cunhado por

Robert W. Connell, o discurso subscrito na imagem leva ao pensamento de que o que atrai o homem negro na virilidade militar pode ser a própria condição de poder se colocar de forma igual perante seus conterrâneos brancos, de forma ainda mais destacada em se tratar de homens negros norte-americanos da década de sessenta que vivenciaram a segregação e as políticas contra os direitos dos negros¹⁹. Para Purdie e outros negros que se apresentaram no conflito do Vietnã²⁰, a participação na batalha pode ter representado para além do direito simbólico de se considerar um legítimo filho de sua pátria, também a chance de poder experimentar a masculinidade hegemônica e mesmo de reivindicá-la.

Assim como é importante evitar generalizações em se afirmar que todos os homens negros em decorrência da abolição abraçaram o exemplo de masculinidade patriarcal ensinada pelos brancos, também é importante colocar que nem todos estavam em busca de se equiparar a esta masculinidade hegemônica e/ou estimavam se encaixar nos preceitos de uma virilidade militar. Muitos rejeitaram esses ideais completamente e os encararam com a desconfiança de quem por muito tempo sofreu com imposições e cerceamento da liberdade, fazendo com que enxergassem muito mais semelhanças com a luta do povo vietnamita, cuja soberania estava sendo afrontada, do que com seu próprio povo. Sobre isso, Eldrige Cleaver escreveu em um de seus ensaios à época dos acontecimentos:

Não é por casualidade que o governo norte-americano está enviando aqueles soldados negros para o Vietnã. Algumas pessoas pensam que o objetivo da América [...] é destruir a nata da juventude negra. Mas há um outro resultado importante. Transformando seus soldados negros em carneiros do povo vietnamita, a América está propagando o ódio contra a raça negra em toda a Ásia. Mesmo os africanos negros acham difícil não odiar os americanos negros, por serem estes tão estúpidos que se deixam manipular para matar outro povo que luta pela liberdade. Os americanos negros são considerados os maiores tolos do mundo por irem para outro país lutar por algo que eles próprios não têm (CLEAVER, 1971, p. 119).

No Brasil, onde a cultura bélica e a participação nas grandes guerras ocorridas durante o século XX foram, em nível de comparação, comedidas, a

¹⁹ Nas forças armadas americanas, homens negros eram impedidos de treinar e de ficar nos mesmos dormitórios dos recrutas brancos e mesmo de ascender a alguma patente de oficial até a década de cinquenta.

²⁰ O número de negros enviados para o conflito, em estimativa do pentágono à época, foi de dezesseis por cento do contingente.

influência de uma virilidade militar poderia ser imaginada como módica. O fato é que para além de nossa cultura militar importada no período colonial, da marca deixada pelos anos de domínio militar durante a ditadura e da influência cultural sobre o guarda-chuva do ocidente, onde os Estados Unidos exercem grande força de dominação, existe no Brasil a guerra urbana das grandes metrópoles que na disputa constante entre forças por domínio de territórios estratégicos atingem números de violência tão ou ainda maiores que os eventos de conflitos oficiais. Dados do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública divulgados em 2018 revelaram, entre outros dados alarmantes, que em 10 anos (entre 2006 e 2016) 324,967 jovens entre 15 e 29 anos foram mortos de forma violenta no Brasil, um total quase sete vezes maior do que o número de soldados americanos mortos em combate durante os vinte anos da já supracitada Guerra do Vietnã, sendo a grande maioria deste número composta por jovens pretos e pardos²¹.

Nesta guerra urbana, destacam-se de forma mais comum as forças policiais (o Estado), os traficantes de drogas presentes em morros e comunidades periféricas, muitos administrando suas próprias leis nestes lugares e, mais recentemente, uma terceira força que tem se colocado no conflito que é a das chamadas milícias, braço corrupto das forças militares.

Assistimos neste início do século XXI, no ápice até então desta guerra urbana, que gerou momentos icônicos como quando da grande operação conjunta das forças policiais para ocupação do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro em 27 de junho de 2007, uma recuperação do mito militar viril culturalmente endossada pelo sucesso no cinema do filme “Tropa de Elite” (José Padilha, 2007) lançado em outubro daquele mesmo ano e que colocaria o Capitão Nascimento (personagem interpretado pelo ator Wagner Moura) como ícone desta mesma masculinidade/virilidade. Há quem credite também ao filme e a seu impacto cultural como uma das maiores bilheterias de todos os tempos no Brasil, cerca de 2,5 milhões de espectadores²², como um dos fatores que levaram à popularização e consequente eleição para a presidência da república nas eleições de 2018 do ex-

²¹ Dados divulgados pelo Jornal Folha de São Paulo em 6 de junho de 2018; disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/total-de-mortes-violentas-no-brasil-e-maior-do-que-o-da-guerra-na-siria.shtml>> Acesso em 18 de junho de 2020.

²² Estima-se que o número poderia ter sido bem maior não fosse o vazamento e disseminação de cópias piratas em todo o território nacional antes do lançamento nas salas de cinema.

capitão militar e até então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, além de uma onda revisionista da ditadura militar e de uma nova onda política de cunho fascista e higienista, preceitos esses que a depender de interpretações podem ser encontrados no próprio filme, e que passaram por certa relativização em sua sequência, “Tropa de elite 2: O inimigo agora é outro” (José Padilha, 2010), mas que não teriam diminuído o impacto causado no primeiro.

Os movimentos da história nunca avançam sozinhos. A nova onda de extrema direita surgida neste início de século não é exclusividade do Brasil, acompanhou um movimento repetido em diversos outros países a exemplo de Polônia e do próprio Estados Unidos que elegeram Donald Trump mesmo, e talvez justamente por conta, de suas promessas extremistas de campanha. Por isso, um filme por si só não foi a causa de uma mudança da mentalidade política da maioria da população brasileira que elegeu Bolsonaro, mas, sem dúvida, ainda que de modo não intencional como afirmam seus idealizadores, o filme “Tropa de Elite” teve sua parte nessas mudanças, novamente como prática de biopoderes. Justamente no fenômeno impulsionado pelo filme de Padilha, o da criação e/ou recuperação do mito viril militar, é que sustenta parte da discussão neste trabalho: da mesma forma que o mito viril pode ser reconstruído no cinema, outras formas de exercício da virilidade também podem ser propostas nesta linguagem.

Na contramão do exemplo dado por “Tropa de Elite”, voltando-se para o esporte enquanto prática disseminadora de um comportamento regulador do homem, Georges Vigarello apontou em seu estudo a mudança no perfil do homem contemporâneo (leia-se século XXI) protagonizada pelos ídolos da modalidade futebolística:

Nunca o modelo do desportista fora tão transformado. David Beckham, eleito em 2002 o homem “mais elegante e mais sexy da Inglaterra”, introduz igualmente uma nova imagem. A figura do desportista compacto e forte foi substituída com ele pela imagem do desportista sofisticado, aquele cuja doçura singular, cuja aparência cuidada que chega ao refinamento, pode associar-se à determinação e à brutalidade do jogo. Autor de uma “mestiçagem” totalmente nova, descrito como estando a “meio caminho entre um *macho man* e o efebo preso a seu espelho”, David Beckham é igualmente lembrado por algumas enquetes como sendo o desportista que deslocou os “códigos da virilidade”, treinando 40 % de jovens entre 20 e 35 anos (VIGARELLO; COURTINE et al., 2013, p. 295).

Esse perfil, do qual Beckham tornou-se símbolo no esporte, e o qual é seguido por ídolos da modalidade no Brasil que se configurou ao curso dos anos como um dos poucos espaços onde homens negros assumiram papéis de protagonismo, ainda que encerrados mais uma vez em seus atributos físicos e habilidades motoras, é o de uma nova geração que questionou os códigos da masculinidade “tradicional” como o de uma masculinidade perigosa, base para a dita “crise da masculinidade”, interseccionada com fatores identitários, conforme Vigarello expõe na sequência de seu pensamento:

Essa exigência de depuração se reflete concretamente na hierarquização das práticas desportivas. O “sonho Iqualitário”, ao “desmantelar a masculinidade tradicional”, deslocou mais que antes as atitudes valorizadas. A “antiga” virilidade tornou-se “virilidade perigosa”. Os antigos gestos “combatentes” tornaram-se gestos inquietantes. O prestígio do boxe, por exemplo, apagou-se definitivamente. O jogo “abrupto”, o “jogo duro” ao ar livre está definitivamente denunciado. A própria palavra “virilidade” sugere pela primeira vez valores pejorativos quando o Conselho Internacional ameaça a equipe francesa de *rugby*, em 1958, por um jogo considerado excessivamente bruto. As asperezas “se apagam”, os corpos “se suavizam”. A “*excessive roughness*” é apenas um erro determinado. Recuado da força, recuo da violência, os gestuais esportivos na verdade estão mudados (VIGARELLO; COURTINE et al., 2013, p. 296).

O que Vigarello não considerou, ou talvez em seu texto que data de 2013 ainda não tenha tido a oportunidade de avaliar ao declarar o apagamento definitivo do boxe, é a popularização de um esporte semelhante e de maior apelo à violência, o MMA²³, que tornou a movimentar grande quantia de dinheiro e fabricar ídolos, como no caso do Brasil o atleta Anderson Silva, também conhecido em sua carreira pelo apelido de *Spider* (aranha) e que deriva, assim como nos EUA, de uma tradição do homem negro nesse tipo de modalidade. Ao que parece, evidenciado por exemplos no cinema e no esporte, para cada movimentação contrária à “tradição viril”, existe uma resposta reguladora.

Assim como no futebol, Anderson descende de uma tradição do homem negro no esporte de luta. Antes dele, José Adilson Rodrigues dos Santos obtivera sucesso na modalidade do boxe. Conhecido muito mais por seu apelido, Maguila, José Adilson ganhou essa alcunha por conta de um desenho animado feito entre os anos de 1964 e 1965 intitulado “Magilla Gorilla” em que o personagem principal era

²³ Sigla internacional para *Mixed Martial Arts*, ou, em português, Artes Marciais Mistas.

um primata de calças e gravata borboleta. Esses apelidos que referenciam os atletas do boxe e das lutas de modo geral a animais, configuram certa tradição da modalidade, evocam a força instintiva, irracional e combativa, estabelece uma classe de seres dominantes (VIGARELLO; COURTINE et al., 2013). Embora a referência animal não seja exclusiva aos atletas negros, a comparação com símios relaciona estes a um uso irracional da força, de certo poderio físico desprovido de inteligência, ou de uma inteligência em estágio inferior, a “meio caminho no desenvolvimento do macaco até o homem” (FANON, 2008); perigoso, por conseguinte, para sociedade e para as moças brancas, como ficaria representado no cinema através das diferentes versões do filme *King Kong*²⁴, a história do gorila gigante, capturado e trazido à força para a América, para ser exibido como atração, e que ao se libertar levando a destruição à cidade, também por se apaixonar por uma mulher branca colocando esta em perigo, é punido com a morte.

Figura 4 - capa da revista Vogue de abril de 2008 comparada a pôsteres do filme “King Kong”



Fonte: Blixity²⁵

A montagem acima que traz a capa da revista Vogue com o astro do basquete LeBron James juntamente com a modelo brasileira Gisele Bündchen ao

²⁴ A primeira versão estadunidense data de 1933, com direção de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, a partir de ideia concebida por Cooper juntamente com Edgar Wallace. Teve inúmeras versões sendo as mais conhecidas as de John Guillermin, em que estrelaram Jeff Bridges e Jessica Lange (1976) e a versão de Peter Jackson (2005), com Naomi Watts e Adrien Brody. Ambas também produções estadunidenses.

²⁵ Disponível em: <<https://blixity.wordpress.com/2008/03/26/vogue-cover-sparks-racial-charges/>>. Acesso em: 03 ago. 2020.

lado de pôsteres de versões diferentes do filme King Kong, compara as imagens e mostra a referência alusiva, motivo de críticas à revista na época de sua divulgação por reforçar o estereótipo animalesco e sexualmente perigoso sobre o esportista e conseqüentemente sobre os homens negros de modo geral.

Tanto Audoin-Rouzeau em seu estudo sobre a virilidade militar quanto Vigarello a respeito da virilidade esportiva apontam como ponto de cisalhamento a entrada das mulheres, ainda que de modo lento e gradual, nessas duas instituições, provocando tal qual o feminismo de um modo geral para a masculinidade, também uma nova prerrogativa para o homem militar e atleta. Vigarello coloca:

[...] Durante muito tempo considerada a qualidade maior do esporte, a virilidade perde sua proeminência quando surge a presença da mulher no esporte e quando os “valores” que dela se esperam são rigorosamente idênticos àqueles contemplados para os homens: força, coragem, engajamento, determinação... Qualquer exclusividade masculina perde igualmente sua legitimidade. O esporte provoca, inevitavelmente, a reviravolta da velha excelência viril e revela, durante o século XX, uma cultura nunca antes transformada: uma divisão idêntica do espaço público entre os sexos, uma nova distribuição das tarefas, em que a dos homens e as das mulheres são confundidas, a totalidade deslocando radicalmente a imagem da virtude “máxima” atribuída tradicionalmente ao homem. A própria expressão viril se redireciona e até mesmo se “desfaz”. (VIGARELLO; COURTINE et al., 2013, p. 271, grifos do autor).

O mesmo efeito teria se dado também sobre as instituições militares ao permitirem a entrada das mulheres como força ativa para além da presença apenas nos postos de enfermagem como ocorreu nas duas primeiras grandes guerras, salvo exceções²⁶. Mas para Audoin-Rouzeau, a mudança não representou nas forças armadas o impacto e a transformação que Vigarello aponta de forma efusiva relacionada ao esporte. Audoin-Rouzeau escreve:

[...] apesar de sua importância social e cultural, a brecha a que nos referimos não seria bem mais estreita do que sugerem as aparências? Retomemos a pergunta sob outro ângulo, observando primeiramente que a entrada de mulheres na esfera militar – sendo que a maioria delas não sente desejo algum por isso – permanece, apesar de tudo, limitado. Nesse início do século XXI, a despeito de experiências guerreiras importantes e repetidas em torno das quais foi subvertida por toda parte a regra da

²⁶ Em seu texto, Audoin-Rouzeau cita alguns casos de mulheres que participaram ativamente da guerra, como por exemplo, o da britânica Flora Sandes que, voluntária como enfermeira, acabou combatendo junto ao exército Sérvio durante a primeira guerra, chegando a ser promovida a sargento e precisando vestir-se “como homem” durante todo o período.

exclusividade viril do acesso às armas, os números são eloquentes: das vinte e quatro milhões de pessoas servindo nos exércitos regulares do mundo inteiro, 97 % ainda são de homens. A resistência militar-viril é ainda mais impressionante a partir do momento em que centramos a análise do acesso à esfera *combatente*: a partir desse momento, a presença das mulheres se dá de forma ainda mais limitada, para não dizer ínfima. Dentro das tropas designadas para o combate nos exércitos atuais, 99,9% são homens. Assim, as forças destinadas a afrontar o combate continuam nos dias de hoje a excluir quase totalmente as mulheres: o coração do sistema militar-viril – pois não é de sistema que se trata, como temos visto aqui? – permanece, no plano estritamente quantitativo, intacto (AUDOIN-ROUDIM, 2013, p. 261).

Aqui vale destacar também o pensamento de Bauberot, sobre como o movimento das forças militares no final do século XX em países europeus como Espanha, Portugal e Bélgica, decorrente do que ele chama de “abalos geoestratégicos”, em se abolir ou por em suspensão a prática do serviço militar e alistamento obrigatório também encerrou com uma noção que “atribuía um papel fundamental ao exército na formação da identidade masculina dos meninos e ao recrutamento o valor simbólico de rito de passagem” (BAUBÉROT; COURTINE et al., 2013). No Brasil essa obrigatoriedade segue prevista aos rapazes que atingem a maioridade aos dezoito anos, perpetuando a ideia reguladora de rito de passagem promovido pelo reconhecimento de forças militares.

A última grande área de formação da virilidade é o trabalho. Última no que se apresenta na organização deste texto, não necessariamente na biografia do homem, principalmente do homem pobre e negro cuja atividade no campo do trabalho tende a começar ainda cedo, nos primeiros anos da adolescência, principalmente no que diz respeito à primeira metade do século XX, período pós-escravização, não referenciado aqui os trabalhos forçados na própria época de escravização. Às filhas, quando não o trabalho externo, fica reservada a tarefa de assumir a responsabilidade pelos afazeres domésticos. Essas circunstâncias estão mais ligadas a uma questão social do que de raça, vide o caso de imigrantes europeus também iniciados prematuramente como trabalhadores, embora as condições para uma mudança desta situação ao longo do século tenha sim esbarrado em questões raciais para os diferentes grupos.

A narrativa autobiográfica de René Michaud, aprendiz de sapateiro entre as duas guerras, evoca um mundo de violência comum em relação aos mais jovens. Os ferimentos e os maus-tratos exigem deles a força física e, principalmente, uma firmeza de caráter que eles são obrigados a construir

para si rapidamente. O devotamento ao esforço autentica, aliás, o pertencimento ao mundo dos homens e permanece durante muito tempo o primeiro vetor da aprendizagem (PILLON; COURTINE et al., 2013, p. 378).

Essas circunstâncias muito provavelmente provocavam, e ainda provocam, em alguns jovens o desejo e a ansiedade de se colocarem rapidamente no mercado de trabalho como forma de se inserirem, e no caso de adolescentes, de adiantar uma entrada no mundo adulto, conseqüentemente também no mundo viril. O garoto que trabalha tem a impressão de se tornar homem, ou de se aproximar mais deste objetivo.

Essa virilidade do e pelo trabalho se configura como um dos temas centrais da narrativa de Burnet em “O Matador de Ovelhas” (1978), é uma virilidade que se dá através do regozijo do corpo. Do mesmo modo que no tocante às guerras e às virilidades esportivas, o trabalhador do século XX é celebrado por sua força e capacidade produtiva, por sua resiliência e, principalmente na primeira metade do século, período de exploração territorial, por sua valentia e imponência frente à natureza, também visto de certa forma como uma virilidade aventureira, que se desafia. O tipo de virilidade que delineou o homem nordestino, por exemplo, em seus atributos de resistência e soberania, impavidez contra um clima árido, hostil à sobrevivência, que se somou também à virilidade perigosa e violenta do homem do cangaço. O trabalhador imigrante europeu e o homem negro que permaneceu fora das grandes cidades também ajudaram a compor esse imaginário da virilidade operaria no Brasil de mesmo modo através da força e da coragem que se prova frente à natureza na exploração dos territórios, na abertura de estradas, na derrubada de matas, entre outras atividades que eram incumbidas aos homens.

Um exemplo de como este tipo de virilidade se construiu no Brasil pode ser encontrado nos dois grandes ciclos da borracha, mais especificamente o segundo período. O primeiro que data entre 1879 e 1912 foi impulsionado pelo mercado automobilístico e demandou a entrada exploratória na Amazônia para extração do látex nos seringais, atividade que durante o período levou prosperidade e riqueza econômica às regiões do norte e que levou muitos homens a se “aventurarem” no trabalho árduo e corajoso em meio à mata, principalmente homens do norte e nordeste, mas também de outras regiões, incluindo muitos negros.

Com o extravio de sementes pelos ingleses e o cultivo de seringueiras na Malásia, que superavam as brasileiras em qualidade e quantidade, a concorrência

fez com que a vibrante fase entrasse em declínio, devolvendo os trabalhadores a situações precárias de sobrevivência. Com a segunda guerra mundial e o aumento da demanda pelos exércitos, muitos homens foram alistados para trabalharem na extração da borracha, os chamados “soldados da borracha”, cujo ofício em meio à mata era comparado ao próprio serviço nas trincheiras da guerra, pois estariam eles cumprindo uma função essencial para a vitória dos aliados. Com o fim da guerra, os números de produção voltaram a cair, mas o que ficou é esta conexão muito arraigada da identidade do homem trabalhador com a virilidade do desbravador e de certa forma do homem primitivo, o que não se repetia nas grandes cidades.

Para Thierry Pillon (2013) as mudanças ocorridas no modelo trabalhista durante o século XX, principalmente na segunda metade deste, tiraram do ambiente de trabalho a capacidade de afirmar socialmente o homem em sua masculinidade, fazendo com que este perdesse sua “referência identitária”. A princípio, a virilidade operária acompanha a revolução industrial, sendo estes vistos como “soldados conquistadores”, e a referência militar tal qual no caso brasileiro com a extração da borracha não se trata de coincidência, os fatores que regem o homem operário viril são os mesmos exigidos aos soldados, sendo a arma daqueles o seu instrumento de trabalho, tal qual o seu corpo “como sua única riqueza, e sublinhando a opressão da sua condição, a duração e a nobreza do seu combate” (PILLON; COURTINE et al., 2013).

Os regimes comunistas para Pillon, em sua elegia ao trabalho e ao trabalhador, configuram o espaço de maior amplitude de uma virilidade operária orgulhosa, ou que assim quer parecer, escondendo a realidade de bastante sacrifício.

O ideal de valentia que ela (a primeira guerra mundial) forjou, a ideologia da coragem, da resistência e da agressividade dos homens ofereceram à militância comunista um modelo para continuar o combate no terreno das lutas de classes. Disciplina e moralidade se encarnaram na resistência ao capitalismo e na valorização do trabalho, em que fábrica se tornou o novo campo de batalha. As representações do trabalhador que emanam deste ideal, amplificado pela Revolução de Outubro, insistem, portanto, em primeiro lugar na luta e no combate. A título de exemplo: a capa do primeiro número (1º de maio de 1919) da revista bolchevique *Internationale Communiste* apresenta um homem de músculos poderosos, quebrando com a força do seu martelo os grilhões que aprisionam o mundo. O movimento do corpo, a agressividade do olhar condensam os traços do trabalhador-soldado comunista e traduzem uma impressão de violência e de raiva mais marcada do que nas obras do final do século XIX. (PILLON; COURTINE et al., 2013, p. 370).

Cria-se então, na visão de Pillon, a partir das políticas soviéticas o arquétipo do trabalhador herói que, da mesma forma como referido aos trabalhadores do ciclo da borracha e aos desbravadores no Brasil, tem sua virilidade medida e construída na base militar de disciplina do corpo e da mente em prol de um “bem maior”. O desempenho desse trabalhador é modelado, com objetivos políticos, para se vender a ideia de que não é apenas para ganho próprio, para o sustento seu e de seus familiares, que os sacrifícios laborais são exigidos, mas para o progresso da nação, espírito que contribui “para construir a imagem de um operário que ama a sua condição, animado pelos valores do sacrifício e da bravura [...] emblemas de um corpo coletivo” (PILLON; COURTINE et al., 2013).

Como valores atribuídos à classe, Pillon destaca a resistência tomada como virtude, o que gera ramificações até os dias atuais. Adoecer, admitir certa impotência para o trabalho é motivo para vergonha para o homem adulto da classe operária, pois o atinge diretamente em seu brio viril, demonstra uma fraqueza de seu corpo, onde reside seu orgulho e sua principal ferramenta, e denuncia sua inaptidão como provedor. Resistir às mazelas do trabalho, às longas jornadas excruciantes, às condições inadequadas de higiene, salubridade e segurança, tudo isso sem reclamar ou resistir, torna-se qualidade viril, ou é reafirmada enquanto tal. A proteção retira do homem a virtude do trabalho que passa pelo expor-se ao perigo. É apenas mais uma das privações do exercício de masculinidade que os novos tempos teriam trazido, erigindo a crise do gênero.

Nesta nova organização do trabalho que se dá no último século, onde o fator quantitativo de produtividade torna-se primordial, importa-se também da virilidade a característica de competitividade que beneficia os lucros e propicia os bons resultados – proveitos monetários, expansão territorial, progresso etc. Mais do que apenas produzir, é preciso produzir mais que os outros, estar em pé de comparação com os grandes e distante dos pequenos, comumente humilhados por sua falta de capacidade, servindo não apenas ao objetivo de manter seu emprego, mas também a ganhar certa moral, o respeito de seus superiores e de seus colegas como virilidade operária a ser estimada, seguida. Não diferente das estratégias de guerra, dos times de esporte, o objetivo aqui é estar entre os fortes e subjugar os fracos. Isso, segundo Pillon, ocorreria mesmo em regimes colaborativos como o da URSS. Trata-se de um campo do comportamento humano (biológico) do qual as forças políticas tiram proveito.

Este cenário produz também um tipo de violência do homem operário, que se prova com relação aos outros, como já foi dito com relação aos mais jovens moldados com frieza para resistirem ao esgarçamento físico e psicológico provocado pela rotina do trabalho, mas também da violência destes com as forças superiores.

O temperamento é desenhado à imagem do corpo, brutal, tosco, corajoso, acima de tudo. Pois ao homem fraco, que não pode “suportar os seus males”, com quem não se pode contar, falta uma parte do masculino. Daí também a narrativa de cenas gloriosas, de combates valorosos, “batalhas, rixas, provas de força”, que a memória do grupo aumenta. [...] Enfrentar-se com a matéria, com o outro, com a polícia, estas são as qualidades que se deve obter, colocar em funcionamento ou pelo menos transmitir e aumentar nas memórias. (PILLON; COURTINE et al., 2013, p. 380-381, grifo do autor).

Paralelamente durante o mesmo século, as condições de trabalho foram sendo modificadas, principalmente nas cidades que se expandiram e atraíram os homens do campo com a promessa de melhores salários e condições de vida. O taylorismo e o fordismo implantaram a dinâmica da linha de produção ainda nos anos vinte, onde a força ainda é importante em determinadas áreas, mas não primordial, substituída em seu posto pela habilidade. Mais do que ter força, coragem para o trabalho, vigor físico, conhecimento adquirido pela prática exaustiva, passa a ser exigida a rapidez, os gestos precisos; os conhecimentos teóricos certificados por papéis, diplomas, valem mais do que a prática, e o cenário deixa de ser desafiador, hostil, passa a ser o cenário seguro das fábricas²⁷.

O trabalho transforma-se em monotonia, dos gestos repetitivos na esteira da linha de produção. Perde-se aí grande parte do poder operário viril que passa a se ver como mera máquina funcional, subalterno de uma hierarquia onde aqueles acima estão lá não por medida de suas forças, mas de seu conhecimento.

Não que o emprego da força desapareça, nem a sua referência identitária, mas a organização do trabalho envolve outros engajamentos e, por conseguinte, outras fadigas, menos dependentes de uma energia brutal do que de uma atenção conservada. Para os operários submetidos às tarefas mais repetitivas, é o aborrecimento que impera, a monotonia dos gestos simples, idênticos e repetitivos ao longo da jornada. (PILLON; COURTINE et al., 2013, p. 383).

²⁷ Seguros em comparação com o ambiente dos seringais, por exemplo, posto que mesmo nas fábricas ainda era possível encontrar ambientes insalubres.

Encerrada a fase produtiva, o declínio então é inevitável e estabelece uma crise do masculino em medida pessoal. Enxergar-se diante da escassez de quase todos os atributos que lhe tornaram viril: a perda da força física; do vigor; da disposição; e provavelmente a transformação mais significativa nessa fase para o homem, a perda do apetite e da performance sexual, acentuada no final do século pela transformações que ocorreram principalmente no tocante a liberação sexual das mulheres, o que aumentou a competição entre os homens “com o desejo de satisfazer parceiras que têm o direito, como todos, ao orgasmo” (COURTINE et al., 2013).

Gradualmente, a noção de virilidade durante o século associada a questão anatômica passa a ser desviada em termos muito mais complexos: os genes e os hormônios; testosterona, o hormônio masculino, inclusive torna-se um termo popular comumente usado para referenciar indivíduos que exibem plenas capacidades viris; sobre eles dizem que possuem muita testosterona (CAROL; COURTINE et al., 2013).

A ciência foi, além disso, tentada a atribuir à testosterona efeitos sobre o comportamento, em particular sobre a agressividade, considerada como uma qualidade especificamente masculina no cenário evolucionista. [...] A extorsão sexual, que eleva ao quadrado esta agressividade viril, resultaria assim de um excesso de profusão testicular: a castração dos delinquentes sexuais, realizada nos Estados Unidos desde o final do século XIX, mas atualmente proposta um pouco em todo lugar do mundo, integra esta dimensão, mesmo que sua prática tenha sido medicalizada e “suavizada” pela promoção da castração química. [...] Assim também, desde o surgimento da endocrinologia, foi grande a tentação de fazer coincidir as orientações sexuais com a taxa de hormônios. Não importam quais: a testosterona, hormônio masculino e “ativo”, por conseguinte, assume quase exclusivamente o papel determinante; é o seu déficit que arrastaria o homem para uma tendência homossexual, é o seu excesso nas mulheres que as impulsionaria ao lesbianismo (CAROL; COURTINE et al., 2013, p. 41-42).

Este tipo de teorização não se sustentou, mas uma cultura da definição pelos hormônios acabou permanecendo em decorrência disso, colocando a questão da virilidade a partir dos cinquenta anos, quando da diminuição dos níveis de testosterona no homem, sobre questionamento. Diderot, em 1984, num ensaio sobre a pintura, tece conjecturas a respeito do que configura a beleza na nudez masculina:

A infância é quase uma caricatura; e digo o mesmo sobre a velhice. A criança é uma massa desforme e fluída que procura desenvolver-se; o velho é outra massa desforme e seca que se recolhe em si mesmo e tende a reduzir-se ao nada. É apenas no intervalo dessas duas idades, desde o início da perfeita adolescência até o abandono da virilidade, que o artista se sujeita à pureza, à precisão rigorosa do traço, e que o *pocp più* ou *poco meno*, o traço por dentro ou por fora apresenta defeito ou beleza (DIDEROT apud ABOUDRAR; COURTINE et al., 2013, p. 491).

Seria essa então a condicionante de uma virilidade do homem velho, a perda constante e progressiva de todas as suas características, convertida numa ambiguidade infantil assexuada, até o desaparecimento?

Como exemplificado ao longo deste capítulo, as virilidades são mutáveis e adaptáveis de acordo com a situação, cultura, origem, meio social, etnia, raça, opção sexual, e de acordo com a idade. O homem performa diferentes tipos dessa virilidade ao longo da vida, sendo que a virilidade senil se aproxima da ideia de um modelo tutor, que pode instruir, mas não exercer suas condições viris em totalidade, principalmente no que tange à potência sexual.

Se o século XX contribuiu para tornar a prática sexual mais liberta, num primeiro momento através das teorias psicanalíticas freudianas que acusaram a existência de uma sexualidade infantil onde se principia a saúde sexual do adulto, que conseqüentemente retira da prática seu imperativo reprodutor e traz o desejo, a libido, como causa maior do impulso sexual que age no organismo (CAROL; COURTINE et al., 2013), noção essa complementada pelo surgimento da pílula anticoncepcional nos anos sessenta, ao mesmo tempo para o homem em sua dimensão de virilidade essa liberação acaba acarretando outros aprisionamentos. A possibilidade de ter diversas parceiras ao longo da vida ao invés de uma só logo cai no campo da competição (ao que aparenta a virilidade está de alguma forma natural extremamente arraigada ao conceito de competição); o hábito transforma-se numa questão quantitativa, de se obter o máximo de parceiras possíveis, ao mesmo tempo em que se torna também uma questão de qualidade, principalmente no que diz respeito a não só obter prazer, mas proporcionar prazer à parceira: provocar o orgasmo na mulher passa a ser também uma questão viril (BOURDIEU, 2014) ; o sexo, tal qual a virilidade esportiva, passa a ser medido também em nível de performance; habilidade, desempenho, resistência, implementação dessas mesmas características e , principalmente, resultado.

Não é que somente no século XX tenha surgido essa preocupação com o desempenho sexual masculino, muitas são as receitas e os métodos antigos que servem à causa, porém a maioria como forma de fortificante ou de mera simpatia supersticiosa. As técnicas medicinais que se voltam de fato para o assunto, ainda que muito precárias e sem base técnica firmes num primeiro momento, acontecem durante os primeiros anos do último século, trazendo, entre outros métodos, o tratamento por temperatura através de pomadas rudimentares, transfusões sanguíneas e aplicação de “substâncias viris” como a espermina (CAROL; COURTINE et al., 2013).

Os fortificantes seguem até hoje como medida paliativa para melhora do desempenho sexual, embora agora com estudos que apresentam impactos e resultado. A masturbação e algumas práticas esportivas como o yoga, também foram disseminadas como medidas passíveis para a melhora da performance. Os aparelhos a vácuo que promovem um aumento do pênis ganharam bastante popularidade e os já citados tratamentos hormonais foram amplamente pesquisados no campo. Mas a verdadeira revolução começa a se delinear no início dos anos oitenta com as descobertas do cirurgião Ronald Virag que testou várias substâncias, entre elas a Papaverina, capazes de promover uma ereção satisfatória e duradoura (cerca de uma hora). Pode ser dita como revolução, pois anuncia uma solução concreta, definitiva, científica, que define a impotência como uma patologia física e a tira, se não totalmente em grande parte, da dimensão psicológica (CAROL; COURTINE et al., 2018). Porém, o tratamento se dá de uma forma pouco prática, um tanto incômoda e mecânica. A substância injetável limita-se a apenas uma aplicação por dia, dois dias na semana, e não permitia que a ereção se desse de forma espontânea reduzindo “cruamente a virilidade a uma potência mecânica sem relação com a identidade do outro ou da sua própria” (CAROL; COURTINE et al., 2013). É a descoberta da substância sildenafil, que popularmente tornou-se conhecida pelo nome de Viagra®, que de fato permite o prolongamento da vida sexual ativa.

A descoberta programada do sildenafil, depois de anos de pesquisa, parece resolver esta contradição, oferecendo um meio de cura simples de utilização (via oral), eficaz e, principalmente, mais conforme a uma visão moderna da virilidade, já que ela permite uma ereção com a condição de uma estimulação sexual. [...] ela suscita uma corrente violenta de prescrições: sessenta e seis mil na primeira semana, um milhão em dois meses.

“Dezenas de milhares de homens arremessaram-se impetuosamente ao medicamento [...] em alguns dias, ele se tornou tão célebre quanto a aspirina. E isto continua. Há médicos que redigem receitas de maneira ininterrupta. Todos os jornais, todas as cadeias de televisão falam dele”, escreve um médico americano a um colega francês (CAROL; COURTINE et al., 2013, p. 79).

A medicina permite então ao homem prolongar sua virilidade, ainda que não de modo geral, mas em sua característica mais destacada, a capacidade ativa para o sexo; e se o consumidor principal do medicamento a princípio eram idosos e homens dito “impotentes”, termo que por si só já soa como afronta à noção viril, a popularização da substância entre jovens a fim de aumentar a potência de suas performances sexuais afirma que a popularidade do comprimido vai além da busca de mero prazer, mas de um aumento das capacidades ditas viris.

Culturalmente sexualizado, o homem negro sofre essa pressão de forma ainda mais impositiva. O que teria causado essa noção que pesa sobre os corpos negros está sem dúvida ligada à condição de escravizado, em cujo processo de objetificação por parte dos algozes perpassa a necessidade de transformar sua existência em algo assim bestial. O negro animalizado pelo olhar exploratório do branco é diminuído a tônus e músculos, força para o trabalho e, conseqüentemente, potência sexual traduzida no imaginário do pênis de maiores proporções. Essa fixação fundamenta a cultura imagética sobre o negro, que também se estabelece como mecanismo de formação da virilidade, mas que por estar na raiz deste estudo, necessita um capítulo à parte.

3 A IMAGEM DO HOMEM NEGRO

Se antes de ser um homem, o negro é apenas um negro, como coloca Fanon em “Pele negras, máscaras brancas” (2008), também a imagem enquanto linguagem reflete essa condição?

O filme de autor negro é um fenômeno desconhecido no panorama cinematográfica brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante, quando não um vício ou uma saída inevitável (NEVES apud RODRIGUES, 2011, p. 15).

A afirmação de David Neves em 1968 denunciava um olhar objetificante herdado pelos costumes da sociedade. Em seu trabalho, Rodrigues mapeia os estereótipos construídos sobre o negro no cinema brasileiro a fim de identificar essa forma de construção de uma alteridade condicionada por preceitos (ou preconceitos) raciais, ainda que seja interessante refletir no que Ella Shohat e Robert Stam colocam em “Crítica da imagem eurocêntrica” (2006) afirmando que os estudos de estereótipos podem refletir muito mais sobre o “estereotipador” do que sobre o “objeto de sua fascinação” (2004). Ambas as obras fundamentam a construção deste capítulo.

Os estereótipos sobre o homem negro²⁸ que Rodrigues mapeia são o do “Preto velho” - tipo dotado de uma sabedoria ancestral e simples, normalmente caracterizados como conformistas e apaziguadores; o “mártir” – aquele que sofre injustamente por sua cor; o “negro de alma branca” – aquele que procura de certa forma escapar dos estigmas de sua raça e misturar-se à branquidade para gozar de seus privilégios; o “nobre selvagem” – jovens de linhagens nobres que diante da nova realidade assumem poderes de uma liderança política e/ou religiosa; o “negro revoltado” – aquele que se levanta contra sua condição, incorporado principalmente

²⁸ Na introdução do seu texto, Rodrigues tenta responder à pergunta “O que é um negro?” para os parâmetros da população brasileira, e julga bastante difícil essa tarefa posto a enorme mistura de raça que configura nossa sociedade, não chegando a uma definição totalizante. Neste trabalho não buscaremos também encerrar a ideia de uma identidade do homem negro delineada por suas atribuições físicas, entendendo que estas não dão conta da demanda. Toma-se, como elemento de estudo, todo indivíduo auto identificado enquanto homem sob o guarda-chuva mais amplo da afrodescendência, independente de grau de cor e de “pureza”, ainda que seja observado que homens negros de características mais facilmente percebidas (a pele retinta, por exemplo) sejam mais propensos à submissão em moldes estereotipados.

na figura de Zumbi dos Palmares e, nas palavras de Rodrigues (2011), que se converte atualmente no “militante politizado”; o “negão” – que incorpora a objetificação sexual do homem negro, de pênis grande e apetite insaciável, ora explorado como perigoso, símbolo de uma violência corruptiva, ora como objeto de desejo; o “malandro” – já citado anteriormente, o malandro é um tipo que se vale de sua esperteza maliciosa para obter benefícios e/ou sobreviver; o “favelado” – arquétipo que busca mostrar de forma mais legítima a vida do indivíduo habitante das periferias, de grande maioria preta, e que muitas vezes cai no retrato do bandido; o “crioulo doido” – o negro engraçado que encarna um arquétipo de pierrot, tornado famoso no Brasil por figuras como Grande Otelo e Mussum; e por último o “Afro-Baiano” – que se caracteriza naqueles que buscam uma reconexão com a ancestralidade africana. Muitos desses arquétipos levantados por Rodrigues se misturam nos filmes. É comum ver o tipo “malandro” assumindo também a forma sedutora e sexualmente viril do “negão”, e/ou a violência do “negro revoltado”.

As narrativas sobre o período de escravização, de forte apelo popular, foram as que trouxeram em maior número a presença de atores e atrizes negras em papéis de destaque. “Chica da Silva” (Carlos Diegues, 1976); “Chico rei” (Walter Lima Jr., 1985); “Sinhá Moça” (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953); “Quilombo” (Carlos Diegues, 1984), são alguns exemplos desses filmes; muitos deles, embora trazendo a temática do sofrimento escravo, focam no “heroísmo” abolicionista de pessoas brancas, caso de “Sinhá moça”, e ignoram o fato de que havia no Brasil, em ocasião do período de abolição, já muitos negros libertos, como expõe Rodrigues:

[...] em 1872, 16 anos antes da Abolição, a população total brasileira já constava de 40% de negros livres e apenas 15% de escravos. [...] É raríssima a aparição de um liberto ou ingênuo nos filmes ambientados no tempo da escravidão: todos são escravos ou quilombolas. Isso vem confirmar certa tendência de nossos cineastas e roteiristas de preferir tipos e personagens de exceção a representações da maioria. No caso específico, trata-se da minoria como se maioria fosse (RODRIGUES, 2011, p. 55).

Ao ignorarem as narrativas de negros e negras libertas, cineastas que filmaram esta temática explorada com certa frequência até os anos 80 ignoraram também muitas vezes a participação dos próprios negros no processo de abolição. Filmes como “O despertar da redentora” (dir. Humberto Mauro, 1942), que desenvolve uma singela ficção em torno da assinatura da Lei Áurea pela então

princesa Isabel, colocam a libertação como “um ato de magnanimidade da raça dominante (branca)” (RODRIGUES, 2011).

Como dito anteriormente, sabe-se que os anos que decorreram logo após a abolição foram o de maior disseminação de um pensamento racista, eugenista, com promoções de políticas de embranquecimento e tentativas de cerceamento das manifestações culturais negras como o samba e a capoeira. O cinema brasileiro viveu nos primeiros anos do século XX sua “bela época”, originando deste cenário a quase completa exclusão da presença de negros nos filmes (RODRIGUES, 2011, pg. 70). Em alguns casos estes eram interpretados por brancos que se pintavam. Gerônimo, do filme “A Filha do advogado” (Jota Soares, 1926) é apontado como um dos primeiros personagens pretos do nosso cinema; papel coadjuvante, mas, que diferente do que se costumava ver, delineia alguma profundidade e um arco de crime e redenção dentro da história, já apontando para alguns arquétipos a serem construídos no futuro (RODRIGUES, 2011).

Com a chegada do cinema falado e a popularização do samba, a presença de negros nos filmes não pode ser evitada. Nos anos quarenta também, sob influência do cinema neorrealista, surgem as primeiras manifestações do Cinema Novo no Brasil que em linhas diretas demandavam uma abordagem menos afetada e mais realista do país, o que incluía mostrar a verdadeira face do povo, com filmagens feitas fora do estúdio e temáticas que mostravam mazelas sociais e ambições decoloniais. O negro passou a figurar mais nas telas, ainda que em papéis pequenos e/ou estereotipados. Rodrigues chama a atenção para a manifestação já na década de cinquenta de uma objetificação sexual do homem negro:

Para surpresa dos que pouco conhecem a sociedade brasileira, encontramos pelo menos dois números musicais em que o homem negro (e não mais a tradicional Mulata Boazuda²⁹) é focalizado como símbolo sexual inter-racial. Em *Todos por um* (1950), o cantor Blecaute canta a marchinha *Rei Zulu* cercado de coristas brancas de sarongue. [...] Nove anos depois, na comédia *Dona Xepa* (1959), no tradicional número de boate, algo ainda mais inusitado, pela ausência de qualquer conotação satírica, como o anterior: Agostinho dos Santos, negro, vestido a rigor, canta a romântica *Balada triste*, observado de uma mesa por uma bela e sofisticada loura apaixonada (RODRIGUES, 2011, p. 85).

²⁹ Rodrigues considera a “mulata boazuda”, representação erotizada da mulher negra, como um dos estereótipos que o cinema ajuda a construir na cultura brasileira. Como este estudo se debruça especificamente sobre masculinidades, os arquétipos das mulheres negras não serão aqui apontados.

Importante destacar que “Todos por Um” é um filme dirigido por um homem negro, o cineasta Cajado Filho, diretor de cinco filmes, a maioria durante os anos cinquenta, e tendo participado de outras tantas obras como cenógrafo e roteirista. Cajado é mesmo tido como o primeiro cineasta negro do Brasil e um dos que ajudaram a compor a chanchada³⁰ tal qual a conhecemos hoje em dia. Seus filmes se perderam, mas é sabido que não havia uma preocupação em discutir questões raciais nestes, provavelmente muito por conta da aceitação dos estúdios. Sobre Cajado, Carlos Manga, importante cineasta da mesma época, certa vez disse em entrevista:

“Era um sujeito difícil, ressentido, mas o seu ressentimento tinha uma razão de ser. Cajado foi uma eterna vítima do preconceito racial. Não o deixaram entrar na Escola de Belas-Artes, embora ele tivesse tirado o primeiro prêmio num concurso de artes plásticas patrocinado por ela. Nós, os brancos da Atlântida, tínhamos destaque; ele, não. E, no entanto, todos nós — eu, o Macedo, o Burle, o (Roberto) Farias — nos fizemos à custa do imenso talento dele. Ele sabia fazer de tudo: cenário, argumento, roteiro, criar gags, dirigir. Para mim, Cajado é quem foi o verdadeiro pai da chanchada” (MANGA *apud* PISTACHE, 2018).

Nos gêneros cinematográficos que vão além da chanchada, o melodrama parece ter sido um dos que mais apresentaram personagens homens negros, protagonistas ou não. Isso porque a condição do homem negro, e também da mulher, parecem bem servir aos preceitos deste gênero em que se propõe contar uma história que trate eventos correntes na sociedade, dramas pessoais de pessoas simples enfrentando grande forças opositoras, ou, na definição de Ken Dancyger e Jeff Rush, o melodrama “é a vida dramatizada de nossos vizinhos” (2007). Quase sempre este personagem central guiado por características de um idealismo exacerbado, cinismo, desejo sexual e atitudes agressivas se vê motivado a enfrentar o poder estrutural por conta de uma relação com alguém de dentro deste mesmo poder (DANCYGER, RUSH, 2007), sua “ascensão” ou derrota representam da mesma forma um tipo de perda, por isso os melodramas nunca se permitem um final

³⁰ Estilo de filme burlesco com trama simples e comicidade ingênua. De forte apelo popular, surge a partir dos anos 30.

feliz: para alcançar o poder o personagem precisa abrir mão de algo de sua personalidade; não alcançar o poder é a falha de suas investidas, eterna frustração.

Estes melodramas que se debruçam sobre a condição do homem negro na sociedade brasileira são quase sempre variantes muito próximos do já referenciado romance de Aluizio de Azevedo; os “Negros de Alma Branca” buscam um embranquecimento ao se afastarem ou verem a si mesmos diferentes dos seus pares por terem recebido melhor educação, gozarem de melhores condições financeiras e de melhores contatos sociais, e quase sempre por desejarem, tal qual o Raimundo de “O Mulato”, o amor de uma mulher branca e o empoderamento que viria com este. Assim, o drama do homem negro contra a força invisível da sociedade segregacionista se encaixa e se converte em tema para diversos melodramas, como “Também somos Irmãos” (José Carlos Burle, 1949); “Um é pouco, dois é Bom” (Odilon Lopez, 1970) e “Compasso de Espera” (Antunes Filho, 1973), este último tendo sido estrelado por Zózimo Bulbul, ator e realizador que se posicionou fortemente contra as formas estereotipadas de representação do negro no cinema nacional e a falta de realizadores negros.

A relação multirracial posta nestes filmes como meio e motivação para uma ascensão social causa uma objetificação de ambas as partes: do homem negro, que age como se utilizasse seus dotes sexuais como moeda de troca, não havendo outra maneira mais eficaz para tal, visto que nem a melhor educação o faria ser aceito entre o poder hegemônico (mais uma vez, o drama de Raimundo), e a mulher branca objetificada como um troféu. Trata-se da construção de um jogo onde o que se aposta não são “relacionamentos amorosos, apenas relações de poder” (RODRIGUES, 2004). Que quase todos estes casais terminem separados, alguns reservando um fim trágico ao homem, pode ser lido como uma lição moral para aqueles que ousam buscar romper as fronteiras sociais, indo contra as políticas de miscigenação promovidas no Brasil anos antes; mas esse discurso parece não ter surtido efeito visto que o homem negro com a mulher branca (loira) tornou-se quase um clichê em nossa sociedade, e talvez haja uma recíproca, embora, como disse bell hooks, “uma pessoa branca não precisa ser antirracista para desejar um parceiro negro” (2019).

Rodrigues registra que “são escassas as manifestações racistas em nossos filmes e, mesmo assim, muitas parecem involuntárias” (2011). Como um homem branco ele parece estar dizendo que não há na história de nosso cinema algum filme

gritantemente racista, algo talvez que possa ser equivalente ao “Nascimento de uma Nação” (D. W. Griffith, 1915) nos Estados Unidos; mas se percebermos o racismo em sua forma velada também não há escassez. A própria palavra velada induz a um erro de interpretação, se assemelha muito ao que Rodrigues chama de “involuntário”; gestos e manifestações racistas, seja na arte ou em qualquer situação, não podem ser tomados como involuntários, pode-se dizer que estes foram sim normalizados. Os termos podem sugerir semelhanças, mas diferem em sua gênese, isso porque um sugere isenção e o outro não. O fato de comentários e atitudes racistas terem sido “normalizados” ao longo dos anos no Brasil, e se manifestados em nosso cinema, não exime as implicações destes mesmos atos e não significa que a pessoa que o manifeste não tenha noção da dimensão dele ou que o manifeste sem refletir ou entender o que este mesmo ato representa; ocorre que a pessoa toma o mesmo ato como natural e por isso o manifesta. Se a grande maioria dos filmes nacionais que vemos ao longo da história são produzidos e protagonizados inteiramente por pessoas brancas, isso não faria de todos estes filmes racistas? O racismo assim não é só manifestado naquilo que é filmado e exibido, mas também naquilo que não é.

Por outro lado, naquilo que é mostrado, os próprios estereótipos já não constituem por si só um tipo de racismo quando se reduz o homem negro ao bandido, ao pervertido sexual ou ao tipo engraçado? Em “Tudo que é apertado rasga” (2019), curta-metragem de Fábio Rodrigues Filho feito a partir de manipulações de imagens de arquivos, o autor recupera uma fala de uma entrevista da atriz negra Zezé Motta onde esta expressa que o grande problema para ela trabalhando nas novelas para os canais de TV não era quase sempre ter o papel da empregada, o problema era que este quase nunca era de fato “um papel”. É certo que empregadas numa realidade como a do Brasil serão em sua grande maioria negras, de pele retinta ou mais clara, da mesma forma que não se pode dizer que a maior parte da população carcerária do país não seja composta também por homens negros. A questão, o limite entre o que pode ser lido como racista ou não, está na gênese do estereótipo, é o personagem que é exatamente aquilo que faz e nada mais, que não esboça qualquer profundidade, que não se questiona, portanto não permite também ao público se questionar quanto aos mecanismos (forças) que o transformaram no que ele é.

Faz-se muito a crítica ao personagem Dadinho, ou Zé Pequeno, do filme “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), imortalizado na interpretação de Leandro Firmino, por levar aos limites o estereótipo do homem negro favelado e violento, um tipo que parece desprovido de sentimentos. A ele pertence uma das cenas mais “sentimentais”, por assim dizer, do filme: a dramática despedida seguida da morte por assassinato de seu amigo Bené (o ator Phellipe Haagensen), o que contribui para o rompimento deste aspecto arquetípico. Quando vemos o filme questionamos os mecanismos sociais que produziram tal indivíduo³¹. A diferença reside em perceber as características do personagem como inerentes a ele (é violento porque é), ou como resultado de questões para além dele - forças simbólicas, estruturantes (BOURDIEU, 2014).

O filme “Cidade de Deus” evidencia a violência como uma questão epidêmica que não está de forma alguma desassociada de questões sociais da desigualdade, por sua vez escancarada quase vinte anos depois pelo fato de que atores coadjuvantes brancos da trama, como Alice Braga e Thiago Martins, trilharam carreiras de sucesso respectivamente no cinema e nas telenovelas, enquanto os protagonistas Leandro Firmino e Alexandre Rodrigues (o Buscapé) trilharam carreiras bem mais módicas³². Há quem diminua esta circunstância a uma questão de talento e não de raça, mas esta afirmação parte da premissa de que o talento é algo como um dom natural, do contrário, não seria ele alcançado através da prática, da possibilidade de aperfeiçoamento?

Nas palavras de Rodrigues, muitos atores e atrizes negros talentosos (buscando tirar dessa palavra sua conotação mística) viveram o drama do “único personagem”, ou, “viram sua carreira delimitada pelo tipo físico”, destinados a repetir em toda carreira estereótipos construídos na representação da raça (2011). A questão que Rodrigues coloca, e cuja resposta acreditamos fazer parte da busca deste trabalho, é entender o que seria uma “interpretação descolonizada” (RODRIGUES, 2011). Se assumir estereótipos é ruim, tão ou pior seria pintar o negro como se branco fosse. O negro não é o branco e nem quer ser, ou isto seria também um colonialismo de pensamento. É importante que existam negros

³¹ Zé pequeno, e toda a trama de “Cidade de Deus”, são inspirados em personagens e acontecimentos reais.

³² É preciso fazer a ressalva pela carreira de Seu Jorge, que no filme interpretou o personagem Mané Galinha e que seguiu uma carreira bem-sucedida no cinema e mais recentemente no *streaming*.

advogados e médicos nos filmes e telenovelas ao invés de somente empregadas e motoristas de carro, mas é também importante que estes permaneçam negros, que não assumam a ideia comum, e por si só preconceituosa, do que seria um advogado calcado em preceitos de um homem ou de uma mulher branca.

Por último em seu estudo, Rodrigues rebate a fala de Antônio Pitanga que afirma que os filmes produzidos por cineastas negros não são vistos por seus pares pelo fato destes não possuírem dinheiro para ir ao cinema:

Invocar apenas a falta de dinheiro não esclarece nada, pois muitos eventos sobre negros continuam a ter uma maioria de brancos na plateia, enquanto as rodas de samba e cerveja seguem repletas. Na realidade, parece existir ainda um profundo desinteresse do negro brasileiro por qualquer atividade intelectual reflexiva sobre si próprio. Contenta-se em “ser negro”, o que vem a ser mais um típico sintoma neocolonial do nosso subdesenvolvimento (RODRIGUES, 2011, p. 151).

A crítica que Rodrigues parece deixar de fazer é por ignorar o caráter elitista do cinema, principalmente do dito “cinema de arte” que tende a se concentrar em festivais, que por sua vez se concentram nos grandes centros urbanos do país, privando do acesso a maior parte da população, presa no “cinema comum” ao filme estrangeiro (quase sempre estadunidense) ou ao cinema popular brasileiro produzido por uma elite branca (sem dúvida consequências de um subdesenvolvimento neste caso). No que se refere à preferência pelas “rodas de samba”, Rodrigues também parece ignorar as potencialidades críticas e reflexivas presentes na música, não só no samba como também (e principalmente) no rap. Toma a arte essencialmente negra em sua origem como supérflua. Parece adotar o mesmo discurso vertical, colonizador, que critica.

3.1 A diáspora unificada

“Precisa de tanta sessão por que tanta gente quer ver o filme ou tanta gente vai ver o filme por que tem tanta sala?”, a fala do cineasta e ex-secretário da cultura da

cidade de São Paulo André Sturm³³ se deu por conta da ocasião da estreia do filme estadunidense “Vingadores: Ultimato” (Anthony Russo e Joe Russo, 2019) que ocupou em seu lançamento 80% do total de salas do país prejudicando a bilheteria de filmes nacionais como a exemplo da comédia “De Pernas pro Ar 3” (Julia Rezende, 2019), que antes da concorrência esmagadora vinha fazendo bons números de espectadores. A fala de Sturm aponta um tipo de concorrência predatória, agindo por sufocamento, que se instala no país beneficiada por uma legislação cultural que não visa à proteção do produto nacional e que age de forma coercitiva com o espectador. A ocasião reacendeu discussões acerca da exploração do mercado brasileiro por conglomerados estrangeiros (estadunidenses principalmente), espécie de colonialismo de mercado, ou, neocolonialismo, como exemplificado no trecho a seguir de “Crítica da Imagem Eurocêntrica”:

“Nossos ancestrais, os gauleses”, diz um livro de história francês para alunos da escola secundária no Vietnã e no Senegal, “tinham cabelos loiros e olhos azuis.” Dessa forma as instituições coloniais procuraram destituir certos povos dos ricos atributos culturais que formavam sua identidade comum, deixando um legado de trauma e resistência. Embora o controle colonial direto tenha praticamente chegado ao fim, grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo; ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre o capital estrangeiro e as elites locais (SHOHAT, STAM, 2006, p. 42).

A natureza econômica referida no trecho destacado sublinha a presença do neocolonialismo em diferentes setores da sociedade, dos carros europeus que circulam nas ruas às tecnologias dos computadores domésticos. O cinema, assim como outros bens culturais como a música e a literatura, onde o produto norte-americano se mostra presente de forma massiva, não pode ser enxergado distante de seu caráter também mercadológico, mas, diferente de um carro, estes se complexificam por estarem diretamente ligados a uma questão de identidade nacional.

O filme americano, que é estrangeiro, transforma-se em via de regra, converte o cinema nacional em estrangeiro de seu próprio país, salvo exceções que, não

³³ Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2019/04/cineastas-brasileiros-veem-selvageria-na-estrategia-de-vingadores-cjv1m5etx01n701nwmxgqplo7.html>> Acesso em: 18 de jul. de 2020.

aleatoriamente, são as que mais se aproximam de uma linguagem ou de uma estética que o cinema norte americano impôs, como nas comédias e no já citado sucesso de José Padilha, “Tropa de Elite” (2007), filme que declaradamente busca referências nos populares filmes de ação estadunidenses, estabelecidos através de uma releitura do dito “cinema de atração”, onde o espetáculo das imagens em movimento são por si só o produto, não subestima a história mas valoriza em igual medida as sequências grandiosas e uma violência gráfica.

Ao mesmo tempo, apontar um cinema que busca se aproximar do produto hegemônico é defender que há algo do que este se afasta, ou seja, a ideia de que há um cinema brasileiro que é renegado por seu público. À pergunta “que cinema seria este?” não há uma resposta precisa. Seria algo próximo dos cinemas produzidos no período profícuo do chamado “cinema novo” em nosso país, encabeçado pelo estilo de Glauber Rocha, esquecendo o fato de que o mesmo bebera da fonte de movimentos cinematográficos europeus (portanto também hegemônicos) como o Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa? Seria o cinema da era da chanchada, tão fortemente arraigado nos preceitos hollywoodianos? Seria um cinema que buscasse se aproximar o quanto mais do estilo de nossas novelas, produto audiovisual de maior aceitação e que por isso mesmo parece conter um DNA brasileiro de maiores proporções, e que sofre certo preconceito das camadas artísticas por se configurar como uma arte popular e, portanto, “menor”? Ou o cinema dito nacional é de fato uma hibridização no sentido pós-colonial do termo, ao que se refere a uma atuação móvel “em mundos culturais e ideológicos distintos” (SHOHAT, STAM, 2004)?

Essa falta de definição já seria demonstrativa da crise de identidade promovida em parte pelo neocolonialismo cultural que tem base fundante nas questões raciais, no entendimento e na imposição de uma cultura que se coloca em patamar elevado. A própria disseminação da língua inglesa através do cinema e da música configura essa dominação.

Como campo de batalha social, a língua constitui o local onde as lutas políticas são vividas tanto do ponto de vista coletivo quanto íntimo. As pessoas não adotam a língua apenas como um código mestre, mas participam dela como sujeitos constituídos socialmente, cujas trocas linguísticas são baseadas em relações de poder. [...] Para o colonizador, a rejeição à língua do colonizado está relacionada à negação da autodeterminação política, enquanto para o colonizado o comando da língua do colonizador evidencia tanto sua capacidade de sobrevivência quanto um

apagamento diário de sua voz. O bilinguismo colonial implica habitar áreas de conflito psíquico e cultural (SHOAT, STAM, 2006, p. 282).

Esse apagamento linguístico que cumpre objetivos de uma agenda de dominação cultural também se apresenta na prática hollywoodiana de tomar uma “liberdade poética” para retratar histórias de outros países sem considerar a língua local³⁴. Na reflexão proposta por Stam e Shohat o problema não residiria na configuração dessa mimese, das imagens terem a obrigação de serem fidedignas ao objeto ou à sociedade que se quer representar, mas do que a alteração dessas realidades representam em termos de “discursos ideológicos e perspectivas coletivas”, não sendo suficiente dizer que a arte implica construção, mas nos perguntarmos para quem e para quais ideologias e discursos servem essas mesmas construções (2006). Nessa lógica, como pensar a diáspora africana dentro dos Estados Unidos e sua influência na cultura de outras diásporas como no Brasil que não de uma forma igualmente arraigada em preceitos neocoloniais?

O homem negro da diáspora de primeiro mundo – para usar um termo que convoca uma hierarquia por si só – contempla uma posição que o distancia dos demais, ao mesmo tempo em que o aproxima da cultura branca por seu caráter invasor; mas ele o é sem nunca ser, pois a cultura negra estadunidense habitou, e ainda habita, à margem da cultura hegemônica, participando desta sempre num caráter racial de exceção, e tendo de lidar com as consequências que a caracterização racial de um cinema branco impôs sobre ela.

Diferente do que ocorreu na história do cinema negro brasileiro, os afro-americanos puderam desde cedo no século XX participar ativamente do cinema diante e atrás das câmeras nos chamados *Race films*, películas com produção e atuação de negros e negras, em sua grande maioria voltados a suprir a demanda de uma época de segregação onde havia cinemas especialmente voltado para o “público de cor”. Ainda que esses filmes tivessem produções módicas, até os anos trinta, com a chegada do som que complexificou e encareceu o processo de filmagem, eles foram constantes e depois se tornaram mais esporádicos até os anos

³⁴ O *blockbuster* “Deuses Egípcios” (Alex Proyas, 2016) se tornou um exemplo recente dessa situação ao contar uma trama passada no antigo Egito falada em inglês, com um elenco predominantemente euro-americano branco e um diretor australiano. A defesa do mesmo poderia estar justamente na ideia da liberdade poética, de se observar a trama como algo imaginado, sem compromisso com a realidade.

cinquenta. Com a falência da maioria das produtoras que produziam esses filmes, eles acabaram por desaparecer, literalmente, pois muitos destes são considerados perdidos.

Os *Race films* foram reconfigurados nos anos setenta no movimento cinematográfico conhecido por *Blacksploitation* que, novamente produzido por afro-americanos para um público afro-americano, buscava adaptar os gêneros hollywoodianos (*western*, horror, ação, comédia etc.) numa temática e num estilo “*black*”. Embora esses filmes permitissem uma autonomia do olhar da comunidade negra para si, eles dificilmente atravessavam a barreira racial, eram considerados filmes menores, marginais, e nos filmes feitos por pessoas brancas, o grande cinema hegemônico hollywoodiano, os papéis de pessoas negras eram, como no Brasil, condicionados a uma visão estereotipada.

David Bogle, Citado por Shohat e Stam em seu estudo (2006), definiu alguns estereótipos sobre a raça negra identificados no cinema *mainstream* norte-americano, tal qual o estudo de Rodrigues sobre o cinema brasileiro, destacados aqui somente os tipos masculinos e seus correspondentes: “o empregado servil”, que se assemelha ao “preto velho” por seu perfil dócil e desejo de se ajustar às condições impostas pela sociedade; “o negro ingênuo”, subdividido em dois tipos, “palhaço inofensivo” e “filósofo simplório” que pode ser comparado ao perfil do “crioulo doido” levantado por Rodrigues, “espécie de perverso polimorfo, princípio freudiano da sensualidade infantil sem direção” (2011); o “mulato trágico”, que como o “negro de alma branca”, por sua origem mestiça e características de uma ambição (o desejo por uma mulher branca, por exemplo) quase sempre acaba punido dentro da trama; “o negro brutal e hipersexualizado” que reúne características de vários tipos, como o “negro de alma branca”, o “negro revoltado”, o “negão”, o “malandro” e o “favelado”.

Sobre estes e outros estereótipo, Shohat e Stam escreveram:

Como as “marcas do plural”, para usar a expressão de Memmi, projetam os povos colonizados como “todos iguais”, qualquer comportamento negativo de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, algo que aponta para uma eterna essência negativa. As representações, portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser

generalizada. Esses grupos não precisam se preocupar com “distorções e estereótipos”, pois mesmo imagens ocasionalmente negativas fazem parte de um amplo repertório de representações (SHOHAT, STAM, 2006, p. 269, grifos dos autores).

E ainda:

Os estereótipos dos norte-americanos descendentes de poloneses e italianos, por piores que sejam, não fazem parte da fundação racial e imperial dos EUA e não são utilizados para justificar a violência constante e a opressão estrutural contra essas comunidades. Por outro lado, a tendência da mídia de apresentar negros como delinquentes em potencial tem impacto direto sobre a vida das comunidades negras (SHOHAT, STAM, 2006, p. 270).

Ter profissionais negros trabalhando na concepção dos filmes, seja no roteiro ou na direção, ou em ambos, permite que os estereótipos construídos ao longo da história do cinema sobre os corpos negros de homens e mulheres sejam ressignificados, mas, como observam também Shohat e Stam, é preciso ter cuidado para que a desconstrução de um tipo não acarrete a construção de outro:

A ênfase nas imagens positivas também apaga as diferenças patentes, a heteroglossia social e moral características de qualquer grupo social. Um cinema de imagens artificialmente positivas deixa transparecer uma falta de confiança no grupo retratado, que por sua vez raramente tem ilusões sobre sua própria perfeição. [...] Muitas vezes se presume que o controle sobre a representação leva automaticamente à produção de “imagens positivas”. Mas filmes africanos como *Laafi* (1991) e *Finzan* (1989) não oferecem imagens positivas da sociedade africana, mas perspectivas africanas críticas sobre sua própria sociedade. A exigência de que os cineastas do Terceiro Mundo ou de grupos minoritários produzam “imagens positivas” pode ser vista como um sinal de ansiedade. [...] No lugar de lidar com as tradições de uma comunidade, o cinema das “imagens positivas” prefere uma máscara de perfeição (SHOHAT, STAM, 2011, p. 297).

Em outros termos, é preciso cuidar para que o desejo em transformar características negativas relacionadas aos negros por anos de construção de estereótipos sobre estes no cinema, não crie indivíduos congelados, incapazes de apresentar falhas morais, um tipo utópico que foge da animalização, mas que corre para uma automação, longe de uma humanização.

Nesse sentido é que a diáspora africana dentro dos Estados Unidos se afasta de seu caráter de privilégio e se aproxima das outras diásporas, por compartilhar com estas as mazelas de um racismo estrutural que se espalha de diferentes formas

na sociedade, sendo a arte e a representação uma delas, e que, estando dentro de um sistema hegemônico, talvez configure uma barreira ainda mais difícil de ultrapassar. Por isso o cinema negro feito nos Estados Unidos, tal qual a música, que chega até nós não é entendido como parte da estratégia neocolonial, mas muitas vezes como manifestações de ruptura na estrutura que estabelece a dominação cultural euro centrada. Não raro, as conquistas de negros e negras no mercado cinematográfico estadunidense são comemoradas pela comunidade afro-diaspórica no Brasil e em outros lugares do mundo por extensão, sentidas de certa forma como conquistas da comunidade como um todo³⁵.

Assume-se então nesse trabalho a prerrogativa de uma diáspora unificada trabalhada pelos artistas cineastas nos filmes analisados nos próximos capítulos, principalmente relacionada a aspectos transculturais entre Brasil e Estados Unidos, sustentada nos preceitos de negação da cultura nacionalista rígida que deslegitima interações e construção identitárias forçadas em trânsito, nas rotas do “atlântico negro” defendido por Gilroy:

Quer sua experiência de exílio seja forçada ou escolhida, temporária ou permanente, esses intelectuais e ativistas, escritores, oradores, poetas e artistas articulam um desejo de escapar aos laços restritivos de etnia, identificação nacional e, às vezes, até da própria “raça”. [...] A especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar Atlântico negro pode ser definida, em um nível, por este desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional. Estes desejos são pertinentes ao entendimento da organização política e da crítica cultural. Eles sempre se sentiram pouco à vontade com as escolhas estratégicas impostas aos movimentos negros e com indivíduos imbricados em culturas políticas nacionais e estados-nações na América, no Caribe e na Europa (GILROY, 2001, p. 64-65, grifo do autor).

De outro modo, o “Atlântico negro” é uma forma de tomar a dispersão estrutural da memória em uma proposta de “unidade de análise única e complexa” para se compor uma visão epistemológica de caráter “transnacional e intercultural”

³⁵ Foi o caso, por exemplo, do sucesso recente do filme “Pantera Negra” (Ryan Coogler, 2018), comemorado por estrelar neste um dos poucos heróis negros da Marvel num panteão de super-heróis brancos; também foi o caso do diretor Jordan Peele, festejado por uma carreira que parece se consolidar no gênero horror com filmes como “Corral” (2017) e “Nós” (2019); e ainda a conquista de Barry Jenkins que levou seu “Moonlight – sob a luz do luar” (2017) a figurar entre a lista dos vencedores do Oscar ® de Melhor Filme.

(GILROY, 2001); utopicamente é um lugar de reencontro para uma África que apesar de dispersa não deixou de existir.

4 O ESPELHO DOS HOMENS NEGROS

O sentido da metáfora feita por Virginia Woolf, da mulher tornada espelho para o reflexo do homem, aqui se toma em referência aos filmes afro-diaspóricos colocados para análise, acreditando que estes refletem a imagem e os sentimentos de uma masculinidade negra, de forma direta ou indireta; reflexo este produzido por aqueles que melhor o podem fazê-lo, os homens negros. A diferença é que se na metáfora de Woolf o reflexo se dá pela diferença - o homem se enxerga naquilo que não é – nos filmes analisados esse reflexo se dá pela real e por vezes indesejada medida, para longe das utopias e estereótipos de uma virilidade estagnada.

Dos filmes escolhidos, todos eles protagonizados por personagens homens afro-americanos, a trama que insere estas personagens em meios sociais distintos e que discorre sobre performances diferentes de uma mesma masculinidade é importante para análise, mas, conforme postulado por Shohat e Stam, a análise fílmica precisa considerar outros fatores para além da história; fatores específicos da arte cinematográfica como os enquadramentos, a música, a iluminação, de outra forma a mesma análise poderia estar voltada para qualquer outro tipo de linguagem narrativa coma a literatura ou o teatro (2006). Shohat e Stam também levantam algumas questões a serem mantidas de forma norteadora a respeito de uma análise que se propõe a identificar aspectos de um olhar euro centrado hegemônico que serve também para se voltar às produções que buscam justamente a desconstrução, a problematização ou a crítica a este olhar.

Para falar da “imagem” de um grupo social, precisamos formular perguntas específicas sobre as imagens. Quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Eles são vistos em *close-up* ou apenas em tomadas de longe? Com que frequência eles aparecem em comparação com os personagens euro-americanos e por quanto tempo? Eles são personagens ativos ou meramente decorativos? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença em status? Quem está na frente e no centro? Como a linguagem corporal, a postura e a expressão facial comunicam hierarquias sociais, arrogância, servidão, ressentimento, orgulho? Qual comunidade é sentimentalizada? Há uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado? A temporalidade e a subjetivação transmitem hierarquias sutis? Que homologias informam as representações artísticas e étnicas/políticas? (SHOHAT, STAM, 2006, p. 303, grifo dos autores).

A escolha em localizar os filmes em diferentes momentos dos últimos cinquenta anos, partindo da década de setenta, marcada por importantes mudanças comportamentais relacionadas principalmente às questões de gênero e do entendimento, ou, do não entendimento, da perda de referências do homem como conhecido até então, se deve também ao objetivo de entender essas peças cinematográficas enquanto discursos correspondentes e reflexivos de seu tempo e das idiossincrasias desses personagens que inseridos dentro de um contexto histórico representam vozes polifônicas³⁶ que não constituem de todo modo ideias simplistas, generalistas e/ou moralizantes. Estima-se que ao final das análises uma evolução temporal e discursiva a respeito da temática possa ser percebida.

4.1 A crise do homem proletário em “O Matador de Ovelhas” de Charles Burnett (1978)

Charles Burnett, aos 33 anos, finalizou o filme “O matador de Ovelhas” (*Killer of Sheep*, 1978) como seu filme de formação do curso de mestrado em Cinema da universidade UCLA – Universidade da Califórnia em Los Angeles, onde junto com outros realizadores afro-americanos, dentre os quais Julie Dash (*Filhas do Pó*, 1991) e Haile Gerima (*Sankofa*, 1993), constituíram o que ficaria conhecido como o movimento *L.A. Rebellion*, resultado de um programa de inclusão da Universidade que possibilitou a formação de uma geração de cineastas negros cujos filmes, voltados para temáticas raciais de identidade e emancipação, repercutiram com bastante força no cenário cinematográfico das décadas de 80 e 90. “O Matador de Ovelhas” se destaca como uma das principais produções dessa geração, ainda que as precariedades técnicas impostas pelas condições de sua produção não passem despercebidas. De certo modo, essa precariedade confere mesmo uma camada a mais de significado à diegese em conformidade com a temática retratada.

Burnett, conforme consta no sítio eletrônico do IMDB (*Internet Movie Database*)³⁷, assina não somente a direção e o roteiro do filme como também a produção, fotografia e montagem; os atores e atrizes, excetuando o protagonista

³⁶ Noção incorporada no texto de Shohat e Stam que versa sobre uma voz que “nunca é somente uma voz, mas também incorpora um discurso, pois mesmo uma voz individual é uma soma de discursos, uma polifonia de vozes” (2006, p. 311).

³⁷ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0076263/>. Acesso em: 03 mar. 2020.

vivido por Henry G. Sanders, eram todos atores naturais (sem formação); essa liberdade na produção é o que provavelmente possibilitou uma atmosfera documental nas imagens e uma alternância entre composições rígidas de cenas e outras que surgem com maior espontaneidade, características que aproximam o filme de Burnett de uma estética neorrealista.

O movimento italiano³⁸ cujo período vigente diverge entre especialistas, mas que teve seu apogeu durante os anos quarenta no pós-guerra, era pautado na convergência de temática e estilo entre os filmes, além de princípios de cunho político social progressista. Mariarosaria Fabris em “História do Cinema Mundial” (2008) destaca características do movimento dentre as quais Burnett se aproxima por captar a temática do desemprego e do subemprego urbano; a condição da mulher (em contraste com noções de uma masculinidade fragilizada); a indagação psicológica (principalmente de *Stam*, o protagonista) e a elegia populista. Características de estilo também sugerem uma aproximação, como o uso em vários momentos dos planos conjuntos evitando a manipulação dos cortes; o recurso de uma simplicidade que evita efeitos visuais estéticos e de montagem; a opção pelo branco e preto que remete a um caráter documental³⁹; os cenários reais e o orçamento módico.

Fabris também destaca como uma característica temática neorrealista “o fascismo, a guerra e suas consequências” (2008, p. 203), que pode ser lido de outra forma como a temática das forças políticas que atuam sobre a sociedade e as consequências nefastas para os setores mais pobres. Nesse sentido, a paridade com “O Matador de Ovelhas” também pode ser notada, pois a crítica política, ainda que de forma sutil, se apresenta de modo constante no filme.

Tendo circulado em alguns festivais e recebido o prêmio da Crítica no Festival de Berlin em 1981, “O Matador de Ovelhas” nunca chegou a ser distribuído comercialmente, em parte porque não houve planejamento para isso - como dito, o filme serviu ao propósito de um trabalho de conclusão de curso e não foi pensado para atingir uma grande circulação - mas também por conta de um problema com

³⁸ Não há uma concordância unânime de que se trata de fato de um movimento, ou ainda de um estilo cinematográfico. Nas palavras de Chiarini, os filmes ditos neorrealistas podem/devem ser entendidos mais “por sua orientação no sentido de atualidade social e de estudo do povo italiano no decorrer do imediato pós-guerra” (CHIARINI apud FABRIS, 2008, p. 203).

³⁹ O uso de atores não profissionais dentro do neorrealismo também estava relacionado a uma origem e a um objetivo documental, de busca pela proximidade de captura do real.

relação aos direitos autorais das músicas usadas na película, pois não havia orçamento para pagar os mesmos, o que fez com que somente em 2008, num projeto da distribuidora Milestone Films, que transformou a cópia original em 16mm para 35mm e arcou com os custos dos direitos autorais das canções permitindo a exibição pública e também o lançamento em DVD, o filme se tornou mais acessível e conhecido em larga escala, o que conseqüentemente permitiu a confirmação de sua importância artística.

Ao assistir ao filme de Burnett é possível cair numa noção simplista de que se trata de um filme sem enredo no sentido causal do termo, um filme de situações desconexas que visa um retrato muito próximo do documental sobre a rotina daquela comunidade negra não localizada geograficamente (embora se saiba que ele foi filmado num distrito de Los Angeles), porém, o filme não deixa de ter um enredo ainda que simples, que, diferente da maioria dos filmes de narrativa clássica, não é o componente que o sustenta, mas sim os personagens que não necessariamente passam por transformações, algo também arraigado como preceito da narrativa clássica, a necessidade do protagonista em viver uma transformação. A inércia, a imobilidade, parece compor parte da temática deste filme revelada na trama de seu protagonista, *Stan*, que embora não contenha todos os movimentos de uma trama dita clássica, todos os pontos de virada que marcam as transformações⁴⁰, ainda assim se configura numa trama que revela em sua camada mais profunda o conflito da impotência masculina em diferentes sentidos, por isto servindo aqui aos interesses da pesquisa.

Com as vozes de uma mulher e de uma criança que cantam uma canção de ninar, o filme abre⁴¹. Em seguida, a imagem no detalhe do olhar de um garoto negro de aparentes doze anos que escuta ressentido a bronca que leva de seu pai por não ter protegido o irmão menor durante uma briga. De forma agressiva o pai faz o aviso: “Se você deixar que qualquer um pule no seu irmão novamente e ficar parado e

⁴⁰ Existem diversos livros que tratam da técnica de construção de uma narrativa através dos chamados “pontos de virada” que marcam a trajetória do protagonista dentro da narrativa. Esta técnica de escrita e também de análise, provavelmente a mais usada atualmente entre roteiristas, difere de autor para autor, em números (alguns falam em 12 pontos de virada, outros em 8) e também em definição, mas todos parecem tratar de variações de um mesmo princípio. “O Herói de Mil Faces” de Joseph Campbell (1949) é provavelmente a obra seminal dessa teoria conhecida também como “a jornada do herói”.

⁴¹ A canção no original: *So lulla, lulla, lulla, lullaby, by; do you want the stars to play with, or the moon to runaway with? They'll come if you don't cry "Lulla, Lulla, Lullaby, by..."*. Na tradução: *Você quer as estrelas para brincar, ou a lua para fugir? Elas virão se você não chorar...*. Tradução minha.

olhando, menino, bato em você até te matar!”⁴² e então incita o mesmo a se defender, e defender os seus, à custa de qualquer violência. A imagem muda para o irmão menor que chora nos braços da mãe e o pai então torna a pregar o seu sermão: “Você já não é mais uma criança. Logo será um maldito homem. Agora, comece a aprender como é a vida, filho”⁴³; e a mãe se aproxima com uma estranha expressão de sorriso para bater no rosto do garoto, dando a este uma lição.

Este início, nos primeiros dois minutos e meio da diegese, preconiza a temática central que é a questão da perda da inocência e da cobrança do exercício de uma virilidade atingida através da violência como forma de defesa. O detalhe no rosto anuncia o olhar que guiará a história, o da criança, pautado por uma ingenuidade prestes a ser destruída por uma imposição. O pai, de costas em primeiro plano, engrandecido através de uma mise-en-scène que coloca o garoto ao fundo (figura 5), menor e encurralado, constrói esta imposição como figura de autoridade, de uma masculinidade rígida, reguladora, que impõe limites, enquanto a mãe reside como figura de acalanto, muito embora de fato seja ela, a mãe, quem exerce a violência física, o tapa no rosto do menino. Em meio à bronca que dá, o pai toma alguns segundos para tossir, deixando transparecer certa fragilidade que o interrompe em seu ímpeto e que talvez, por isso mesmo, autorize a figura da mãe mais tarde em tomar partido da carga disciplinadora.

Aos dois minutos e catorze segundos desta cena, surge uma figura, vista de costas, de um jovem negro numa sala adjacente que, ignorando o conflito que se passa ao lado, folheia um jornal. O mais importante nesta imagem talvez seja menos entender de quem se trata esta figura, mas reparar no detalhe do jornal onde se destaca o título “Skyway Ford” do que aparenta ser um classificado de veículos. A trama do protagonista se apresenta aqui, na relação que este desenvolverá com veículos ao longo do filme, no momento em que o exercício de sua virilidade, a passagem de menino para homem, lhe é cobrada de forma veemente pelo patriarca.

⁴² No original: “If you let anyone jump on your brother again, and you just stand and watch, boy, i’ll beat you till death!”

⁴³ No original: “You are not a child anymore. You soon will be a god damed man! Now, start learnig what life is about now, son.”

Figura 5 - quadro de "O matador de ovelhas" à 00h01min31s.



Fonte: arquivo digital

Esta primeira sequência, ainda antes dos créditos iniciais, é eficaz no resumo que faz dos conflitos que se desenvolverão durante toda a trama e na representação do que é, conforme explicitado em capítulo anterior, esta primeira esfera de formação de uma virilidade, a família, que para o garoto constitui no desapego, ou, na desproteção da mãe para o encontro com a rigidez do masculino, representada na figura do pai e construída através da violência tonificadora de um caráter masculino viril. A crítica a esta configuração presente na obra de Burnett revela-se no decorrer da história.

Não fica evidente se o garoto que vemos neste início é *Stan*, o protagonista que surgirá em fase adulta posterior; somente o detalhe do jornal é que parece propor esta conexão. Mas, ainda que não seja, o garoto deste início se mostra como representação de uma geração de homens pretos cuja identidade e modo de vida, incluindo performances do masculino, o filme irá abordar.

A sequência logo após os créditos nos apresenta o filho do protagonista, *Stan Júnior*, cuja escolha de levar o nome do pai não parece aleatória. Essa tradição, do filho homem primogênito que leva o nome do pai, está arraigada também numa tradição de perpetuação de uma memória e valorização de uma linhagem patriarcal. Num terreno próximo à linha do trem, *Stan Júnior* e seus amigos simulam uma batalha por território, movendo-se em grupos atrás de barricadas e atacando os “inimigos” com pedras e terra, até subjugar-los num confronto físico que tem uma pausa quando um deles parece se ferir, mas a suposta dor deste é logo

subestimada e os garotos voltam a se enfrentar. A ideia de uma virilidade que precisa constantemente ser testada no processo de florescer para uma vida adulta se coloca aqui de forma muito evidente, tanto nas posturas que estes jovens performam enquanto grupo (ou bando, para usar a expressão de Baubérot) buscando mostrarem-se fortes e destemidos, medindo estas mesmas qualidades em relação aos outros, como também na brincadeira que simula táticas militares de dominação, delineando uma virilidade que serve como parâmetro futuro.

Com a passagem do trem nos trilhos perto de onde o grupo brinca, todo o bando se desloca correndo com pedras nas mãos para lançar contra os vagões. Enquanto transporte convertido como símbolo de progresso, o trem se faz presente nos três filmes principais aqui analisados; sua simbologia será mais bem analisada no decorrer das três análises, tirando benefício da lógica comparativa.

O que se vê a seguir é o bando tomado por certo marasmo até que um deles sugere a ida a um clube de *strip-tease* para “ver as putas entrarem e saírem”. Este um parece assumir a liderança do bando, primeiro por ser mais velho e mais alto comparado aos outros e pela sexualidade que demonstra. Conforme colocou Baubérot em seu estudo, “uma puberdade mais precoce, disposições físicas particulares ou uma propensão maior à vulgaridade são alguns dos signos viris que afirmam a autoridade do chefe do bando” (2013, p. 196), o que coloca a hierarquia viril como força reguladora dentro do bando. Essa autoridade é, no entanto, frágil ou precária, como segue sugerindo Baubérot: “uma diminuição da forma física do líder basta para que se ponha em dúvida sua posição dominante” (2013), o que dialoga exatamente com a continuidade da cena.

O suposto líder, numa demonstração de coragem e autoridade, coloca-se embaixo dos trilhos de um vagão parado de trem e dá ordens para que os outros do bando empurrem. *Stan Júnior* parte para casa neste momento, avisando que irá buscar sua “*baby gun*” (pistola de ar comprimido) e na sequência o líder tem seus sapatos arrancados dos pés. O que pode ser lido como sugestão, dentro do tema das virilidades, é justamente e como Baubérot cita, a fragilidade dessa liderança de bando a qualquer sinal de fraqueza em perder o seu posto para um que se mostre mais forte, como *Stan Júnior* que sai para buscar sua arma, objeto tomado como símbolo de uma virilidade poderosa, como demonstrado anteriormente.

Enquanto retorna para casa, ajeitando seu cabelo estilo *black*, *Stan Júnior* se depara com dois rapazes pulando o muro de uma casa, carregando uma televisão

roubada. Os dois são jovens e estilosos (cabelo *black*, jaqueta de couro, óculos escuros), enquanto o vizinho da frente, também negro, que observa a movimentação, é um tipo velho e retrógrado (de roupa social e gravata). *Stan Júnior* avisa aos bandidos que o vizinho saíra para chamar a polícia, o que desperta a ira de um deles, logo convencido a sair em fuga. A cena parece trabalhar no sentido de identificação do jovem *Stan*, colocando em oposição um tipo de virilidade criminosa com um tipo de virilidade honrada, porém senil, que em sua passividade (o vizinho se encontra na ação de regar o jardim) torna-se distante de um ideal viril passível de gerar identificação no menino.

Símbolos fálicos destas virilidades parecem se expressar nas imagens, no pedaço de pau arrancado da cerca por um dos bandidos, com o qual pretende agredir o vizinho denunciador (figura 6), e na mangueira pouco antes largada pelo vizinho quando este sai para fazer a denúncia, que no chão jorra água despropositadamente (figura 7).

Figura 6 - quadro de "O matador de Ovelhas" à 00h07min55s.



Fonte: arquivo digital

Figura 7 - quadro de "O Matador de Ovelhas" à 00h07min38s.



Fonte: arquivo digital

A forma como esta sequência se encerra, focando num grupo de meninas que observa toda a ação dependuradas num muro pelo lado de dentro de uma das casas, enquanto uma música romântica tocada ao fundo contrasta a situação, sugere a distância e a diferença na criação de ambos os sexos – enquanto *Stan* Júnior brincava livre com seus amigos, as meninas estão presas no interior da casa, assistindo ao lado de fora apenas como testemunhas oculares dessa mesma liberdade. Cerceamento este que ao ser desconstruído ao longo do filme estabelece um dos conflitos centrais.

O pai *Stan*, protagonista da trama, só nos é apresentado aos oito minutos e vinte segundos da diegese, numa forma estranha, com a cabeça colocada para dentro de um armário de cozinha, de quatro no chão, num enquadramento *plongée* (ângulo de cima para baixo) que coloca em primeiro plano um homenzarrão negro chacoalhando suas mãos num gesto de inquietude. *Stan*, então saindo de baixo do armário, se coloca de joelhos diante da figura, o que nos permite enxergar seu rosto e sua força física destacada pelo torso que se encontra desnudo. Ainda assim, pela configuração da cena, pela forma como *Stan* se expressa e na fala que ele exprime, essa personagem nos é apresentada como melancólica e fragilizada.

Figura 8 - quadro de "O matador de ovelhas" à 00h08min25s.



Fonte: arquivo digital

Figura 9 - quadro de "O matador de ovelhas" à 00h08min39s.



Fonte: arquivo digital

No quadro destacado acima (figura 8), o gesto do homem em pé ao balançar as mãos confunde-se mesmo com um possível gesto de agressão. Na conversa que segue, *Stan* reclama por trabalhar demais e não ter “paz de espírito” para dormir à noite. Como descobriremos logo depois, *Stan* é funcionário de um matadouro de ovelhas. Subentendemos então que o ato de sacrificar ovelhas o dia inteiro é o que afeta *Stan*. Ele se apresenta como um sujeito sensível, disposto e necessitado de compartilhar suas fraquezas, o que vai contra qualquer preceito viril. Encontra já nesta primeira conversa uma barreira de comunicação: “Por que não se mata?”

Estaria muito mais feliz”; sugere o outro, ao que *Stan* responde após olhar para a filha menor que assiste à conversa, escondida por trás de uma máscara que tem a forma do rosto de um cão: “Não, eu não vou me matar. Teria a sensação de estar fazendo mal a mais alguém”, o que expõe para o espectador o senso de dever moral deste personagem que é o de prover para sua família independente do custo que isto assuma. A menina, tal qual as que em cena anterior se apresentavam sorradeiras a observar em cima do muro, camufla-se por trás da máscara para da mesma forma observar os homens, presenciando o pai em momento de fragilidade, ao que este parece não se importar.

Com a chegada de *Stan* Júnior ao local, neste momento entendido como a casa deles, o sujeito visitante saúda o garoto tratando-o por “*Killer*”, que em português significa “matador”. Para além do tratamento que carrega por si só e exerce sobre o outro o peso de uma virilidade mais uma vez ligada à questão da dominação, “matador” é a profissão do pai, sobre a qual este acabara de se queixar, sugerindo uma ideia cíclica, tanto no tocante ao fato de que o filho pode repetir a profissão do pai, e conseqüentemente repetir a mesma insatisfação e apatia diante da vida, e cíclica no sentido de repetição de uma masculinidade/virilidade adquirida, passado de pai para filho.

Os dois sujeitos que chegam ao decorrer da cena, *Bracy* e *Ernie Cox*, encontram *Stan* ainda no chão, de forma diminuída, e dessa vez a câmera desse ao nível do protagonista para mostrá-lo enquadrado pelas pernas dos visitantes (figura 10) enquanto escutamos de um deles o comentário: “Vejo que sua mulher botou você para rebocar o carro”; e mais uma vez aqui o sentimento de inferioridade de *Stan* é ressaltado, pelo enquadramento e pela informação que obtemos em tom reprovativo de que ele talvez seja o tipo de homem que recebe ordens de sua mulher, enquanto sua filha segue parecendo despercebida na observação da cena, até ser confrontada por *Stan* Júnior que, após não ter encontrado sua arma de pressão, acusa a irmã de ter sumido com a mesma, tomado o objeto que poderia lhe conferir poderes diante do bando, gerando ainda que involuntariamente o sentimento de emasculação no rapaz (figura 11).

Figura 10 - quadro de "O matador de ovelhas" à 00h10min55s.



Fonte: arquivo digital

Figura 11 - quadro de "O matador de ovelhas" à 00h10min11s.



Fonte: arquivo digital

Em cena aos doze minutos da diegese, *Stan* procura se abrir com um dos recém-chegados a respeito de questões sentimentais. Diferente das outras vezes, ele parece falar em pé de igualdade, pergunta ao sujeito se a xícara quente próxima à bochecha não o faz lembrar “quando está fazendo amor, de como o rosto dela fica quente, às vezes”, ao que o outro ri e faz piada. A mesa dobrada pela metade nesta conversa se coloca entre eles como uma barreira, dividindo-os no quadro (figura 12). *Stan* buscou se abrir por duas vezes e nas duas vezes se viu tendo de calar. A esposa dele é apresentada nesta cena, surge com olhar descontente para os dois e

dessa forma põe fim à conversa, denotando sua posição enquanto autoridade naquele ambiente.

Figura 12 – personagens divididos por objeto em quadro de "O Matador de Ovelhas" à 00h12min30s.



Fonte: arquivo digital

A primeira sequência no matadouro, aos 15min50s, suaviza a impressão do ambiente, primeiro por mostrar já o final do expediente durante a lavagem; vemos apenas algumas peças de carne penduradas, já descaracterizadas (sem a cabeça e pelagem) e alguns miúdos em bandejas, mas nada que chame a atenção de forma gráfica; depois pela música clássica e suave que a acompanha. No texto sobre análise de estereótipos no escopo decolonial proposto por *Stan* e Shohat, uma das perguntas que eles orientam a fazer sobre um filme é “qual é a tonalidade emocional da música e a favor de quais personagens ou grupos ela trabalha?” assim como se “a música é produzida pelos grupos retratados?” (2006, p. 304). No caso de “O Matador de Ovelhas”, esse é um dos poucos momentos em que a música clássica surge, no campo extra diegético, adotando um sentido de expressar a contradição da crueza das imagens do matadouro com o universo idílico sugerido pela sinfonia, da mesma forma em que se contrastam as canções infantis ouvidas quando imagens da parte externa do mesmo matadouro são mostradas. A música ouvida faz parte da obra *Afro American Symphony*, composição de Willian Grant Still, compositor afro-americano.

Aos dezessete minutos e quarenta e oito segundos da diegese, após ver *Stan* deixando o trabalho no matadouro, somos apresentados à rotina de sua mulher,

interpretada por Kaycee Moore, e sua filha, que é na realidade a filha de Burnett, Angela. Diferente dos personagens homens do núcleo familiar, as duas mulheres não possuem nomes, o que pode sugerir uma privação de identidade. A esposa de *Stan* prepara a comida, interrompendo-se para ver sua imagem refletida na tampa de uma panela; em seguida, enquanto retoca a maquiagem no banheiro, sua filha brinca com uma boneca no que aparenta ser uma despensa. “*Reasons*”, da banda americana “*Earth, Wind and Fire*” toca ao fundo, uma música que fala sobre um amor que está se desfazendo, em trechos como “e depois que o jogo do amor foi jogado, todas as nossas ilusões foram embora, e todas as nossas razões começam a desaparecer”. A sequência, que parece reforçar um estereótipo misógino da mulher condicionada ao ambiente doméstico e à vaidade dedicada ao homem, não pode deixar de ser lida em sua forma crítica pela maneira que se desenvolve. Se o homem transforma a mulher no espelho daquilo que o torna homem, a relação de *Stan* com sua mulher é justamente o oposto. O reflexo no espelho (ou na tampa da panela) faz retornar a *Stan* uma imagem difícil de aceitar, de uma virilidade mortífera e mutiladora (BARD; COURTINE et al., 2013).

Logo após esta sequência, Burnett novamente utiliza da ironia ao mostrar um grupo de crianças que brincam no que aparenta ser um local abandonado. O plano de conjunto ao estilo neorrealista mostra *Stan Júnior* centralizado jogando seu pião enquanto outros meninos movem e empilham peças de madeira. Eles parecem emular o trabalho numa construção enquanto a música ao fundo cantada pela voz grave de Paul Robeson (cantor afro-americano) diz os seguintes versos:

O que é América para mim?
 Um nome, um mapa, a bandeira que vejo
 Uma certa palavra: democracia
 O que é América para mim?
 A casa em que vivo, um pedaço de terra, uma rua
 O comerciante, o açougueiro e as pessoas que encontro
 As crianças no parque
 Os rostos que vejo
 Todas as raças, todas as religiões
 Isso é América para mim
 (ALLAN, 1942)⁴⁴

⁴⁴ *The House I Live In*, música escrita por Earl Robinson com letra de Lewis Allan.

O ruído da cena que segue no matadouro (aos 23min36s), um barulho que aparenta ser do funcionamento de máquinas de refrigeração, pontuado pelo som dos ganchos de metais que correm nas hastes onde se penduram os animais mortos, o ambiente fechado, sem muita luz, o gesto de um dos funcionários afiando uma faca; tudo isso parece operar numa versão diferenciada da montagem de choque eisensteiniana, gerando significado entre as cenas através do confronto entre as duas, neste caso, entre as sequências (a influência da teoria do cineasta russo no filme de Burnett será discutida em maiores detalhes à frente). A voz de Robeson retorna ao final da sequência cantando “*Going Home*” (Indo para casa) no momento em que as ovelhas sobem a rampa do matadouro. Mais uma vez, as imagens de violência do abate não são mostradas, surgem ao invés num crescendo. Se num primeiro momento vimos a água limpando o local e os animais já mortos e descaracterizados, agora nos são mostrados os objetos do ato vil que perturba o protagonista: a faca e o gancho.

Aos vinte cinco minutos e cinquenta segundos de filme, tem início a cena em que *Stan* recebe na porta de sua casa dois sujeitos bem-vestidos que o chamam para participar dos bastidores de um plano de assassinato, um convite à violência o qual *Stan* recusa e os sujeitos insistem. À chegada da esposa de *Stan*, que os confronta, dá início a um diálogo que discute questões relacionadas a masculinidade criminosa destes homens: “Por que sempre querem machucar alguém?”, pergunta a esposa ao que um deles (o líder) responde: “Assim é a natureza. Quero dizer, um animal tem os seus dentes, e um homem têm os seus punhos. Fui criado assim, azar o meu”; e segue usando expressões como “ninguém vai esmagar esse negro!” e desafiando *Stan* a “ser homem” retomando a palavra que sua mulher lhe tomou; “Está falando de um animal?” questiona a mulher, “pensa que ainda está no meio da maldita selva?”, e o diálogo então nos leva exatamente para a questão da virilidade como algo visto de certa forma a aproximar homens de uma violência e atitude primitiva, animalizada.

Dominique Kalifa escreveu que “a atenção devotada a esses ‘homens infames’, acreditamos vai além da sociedade dos meninos maus, e informa os traços constitutivos da masculinidade ocidental” (COURTINE et al., 2013, p. 303), ou seja, essa virilidade do homem que desafia as regras e impõe o direito mesmo sobre a vida do outro seria expressão constituinte da própria masculinidade como a conhecemos. Mais sobre essa questão de uma virilidade criminosa será tratada na

análise do filme de Singleton, onde o tema da violência e da criminalidade é mais presente. Ao filme de Burnett é importante ressaltar a abordagem social dada ao mesmo tema, que segue o diálogo. Um dos visitantes questiona: “Espere um minuto. Veja Stan. O que ele tem? Trabalhou a vida toda. Nem sequer tem calças decentes. Tudo que estamos tentando fazer é ajudar esse negro”. A criminalidade então é voltada para o tema do filme que é a crise de uma virilidade operária de *Stan*, e a violência, para aqueles, menos do que se configurar como atrativo por seu potencial viril configura-se como uma alternativa melhor para a degradação que seria o subemprego. O que parece ser questionado nesta cena e dentro deste diálogo é mais uma questão de hierarquia dentro do escopo do exercício de uma virilidade negra, onde o banditismo parece conferir mais prestígio. *Stan* mais uma vez nesta cena aparece sentado, enquanto os outros, inclusive sua mulher, são vistos em pé e caminham conforme a cena avança para o primeiro plano, o que denota aparentemente até aqui um sentimento não de emasculação ou castração, mas de desconformidade e desencantamento com padrões de uma virilidade que lhe é cobrada. *Stan* surge como um homem que assume seu cansaço, sua fraqueza, faz representar o próprio conceito da masculinidade na época, enfraquecido em suas estruturas.

Figura 13 - quadro de "O matador de ovelhas", sensação de inferioridade de *Stan*, à 00h28min15s.



Fonte: arquivo digital

O filme pausa a trama de seus personagens centrais para mostrar na sequência (00h29min40s) um tipo de esquete, ou, pequena peça dramática. Um grupo de garotas de idades variadas se diverte numa viela de chão batido quando um menino se aproxima de bicicleta e força caminho entre elas chamando-as de “*skanks*”, algo que poderia ser traduzido como “vadias” ou “vagabundas”. As garotas - que simbolicamente saíram do muro e tomaram a rua - cercam o jovem, tiram-no de sua bicicleta, uma delas lhe chuta o quadril e o menino volta a pé, chorando, prometendo ir buscar o irmão mais velho e ouvindo xingamentos de que seria uma “*ugly fag*” (bicha feiosa). O trecho parece evidenciar a visão de uma virilidade fragilizada, tal qual a de *Stan*, que se apequena diante de uma nova postura da mulher. O grupo de mulheres disciplinadoras aumenta: da mãe que desfere o tapa no início para a esposa de *Stan* lhe tomando a palavra e decidindo por ele com relação ao convite para a criminalidade e a violência, ao uso da própria violência assumida por este grupo de garotas agindo contra a imposição do jovem macho que tenta se apoderar de alguma autoridade viril.

A filha de *Stan*, sempre a vigiar os homens da casa, assiste aos trinta minutos do filme a conversa entre os adultos em que um deles soca, imitando movimentos do boxe, um arbusto na cerca. Nesta conversa, *Stan* e seu colega – cujo nome não é dito – contam sobre os planos de adquirirem um novo motor para o carro deste⁴⁵. Ao ouvir a provocação de *Bracy* (o ator Charles Bracy) presente na cena – “para que quer outro carro arregaçado?”, e ainda “vocês, negros, são doentes. Agora pensam que são da classe média.” - *Stan* se ofende e defende o fato de não ser pobre. Aqui, o carro simbolizado nos classificados da primeira cena surge como um objeto de desejo que não é de *Stan*, mas que este assume para si como símbolo de fuga de sua condição como pobre, conseqüentemente, como fuga de sua virilidade operária. O carro, tal qual a arma, converte-se também ao longo do século como símbolo de poder, logo, como expressão viril. *Bracy*, por sua vez, refere-se “aos negros”, como se ele mesmo também não fizesse parte deste grupo; performa um tipo de “masculinidade segura” (é ele quem é visto encenando os movimentos de boxe no início da cena), parece não ver a si mesmo como homem negro e refere-se aos “outros” como que em função de pleitear um destacamento para si.

⁴⁵ Não fica evidente a natureza da relação dos dois, mas é possível inferir que se trata dos dois irmãos vistos ainda crianças no início do filme.

A forma como as crianças simulam o comportamento dos adultos e como estes atuam na formação de suas personalidades está descrita na cena seguinte (32min30s) em que os filhos de *Stan* se juntam à mesa. A menina pergunta: “como é que você pode não estar nas ruas?”; o menino responde com certa alteração de voz que “precisa de dinheiro”. Ambos personificam as identidades dos próprios pais: ela, preocupada com a não presença do mesmo em casa, ele preocupado com a questão financeira, o trabalho, o dinheiro e sua condição como provedor.

Jerry, a dona da loja de bebidas a qual *Stan* procura para trocar o cheque de seu “irmão” antes deles irem buscar o motor do carro, na sequência que tem início aos trinta e três minutos e vinte segundos do filme, é a única personagem branca retratada. Encarnando um tipo masculinizado, de jeito rígido, acionada por um funcionário quando este não tem coragem de declinar de um cheque anterior ao de *Stan*, a dona da loja também representa o tipo forte e, por consequência no filme, ameaçador de mulher. “Por que não vem trabalhar para mim?”, pergunta ela a *Stan* e se insinua para ele tocando em seu braço e o encarando de forma lasciva. *Jerry* assume um tipo de feminilidade poderosa por estar no controle de suas finanças, é dona de um negócio rentável, e no controle de sua vida sexual tomando a atitude para com *Stan*.

Se retornarmos a ideia do espelho de Woolf mais uma vez neste momento, a ideia se inverte, o espelho se quebra: “Os homens são o segundo sexo, e a virilidade uma questão secundária” (BARD; COURTINE et al., 2013); mas o fato de *Jerry* ser uma mulher branca também traz a objetificação que nesse caso ultrapassa questões de feminilidade e masculinidade e retoma questões de raça, da animalização do homem negro que remete aos tempos de escravização; o convite ao trabalho sugere mesmo a posse sobre o corpo. A inversão da objetificação, como falado anteriormente a respeito do filme “*Magic Mike*”, se constrói como crítica à virilidade quando relacionada ao homem branco, mas ao homem negro, cuja objetificação não constitui novidade, o tema reafirma aspectos negativos da mesma.

Aos trinta e seis minutos tem início uma das sequências centrais da trama e uma das maiores, cerca de onze minutos. *Stan* e seu amigo/irmão vão de camionete até uma casa para buscar o motor do carro. A filha de *Stan* fica esperando na cabine do veículo. O ambiente da casa é permeado de marasmo e torpor. Eles encontram um rapaz caído no chão, ferido na cabeça, dizendo ter sido agredido sem motivo aparente, e um plano se abre para revelar o motor deixado no chão da sala, à frente

de onde o rapaz se encontra prostrado. O plano parece mesmo compará-los, como duas sucatas (figura 14).

Numa mesa próxima, uma mulher e seu marido jogam cartas. Os planos silenciosos que se demoram no rosto de um e outro, montados paralelamente aos momentos em que as meninas brincam do lado de fora da casa, e finalizado com o detalhe da mulher que passa creme nas pernas num movimento suave, parece seguir a cartilha de uma montagem tonal, em que o sentimento dentro da cena denota o ritmo dos fragmentos⁴⁶ (SARAIVA, 2008). No contexto do que é encenado, a mulher lamenta que sua irmã tenha se casado com um sujeito “tão bundão e estúpido” referindo-se ao rapaz ferido. Quando este a vê passando creme nas pernas e pergunta “como é que você e eu nunca ficamos juntos?” reagindo em seguida para ela de forma lasciva, a mulher se revolta; “cachorro imundo”, diz ela, “deveria encontrar um lugar para ficar ao invés de viver à custa da minha irmã!”. Mais uma vez o filme parece trazer a questão da relação homem mulher, de uma virilidade aquebrantada (como sucata). É a mulher que se mostra forte e que se volta com desprezo para o homem que é seu cunhado, do alto da cadeira em que se encontra olhando para este no chão (figura 15), e que parte para cima dele chutando-lhe a cabeça quando ofendida.

Figura 14 - quadro de "O matador de ovelhas"; o homem comparado à sucata (00h40min20s)



Fonte: arquivo digital

⁴⁶ A montagem tonal é estabelecida por Eisenstein dentro de sua teoria da montagem intelectual.

Figura 15 - quadro de "O matador de ovelhas"; a mulher em posição superior (00h41min30s)



Fonte: arquivo digital

Anteriormente nesta cena, o cunhado faz um comentário se comparando ao astro de “E o vento levou” (Victor Fleming, 1949): “Algumas mulheres me dizem que sou parecido com Clark Gable”, diz ele. A comparação irônica com o símbolo icônico de uma virilidade do homem branco revela o parâmetro de beleza no ideário daquele personagem: ser bonito é se parecer com Clark Gable, com sua pele e olhos claros, rosto quadrado, queixo destacado, tipo galanteador, alto (Gable media 1,85 m), entre outros atributos ditos viris. Essa questão da vaidade masculina ainda é levantada quando ao ser acionado para auxiliar seu sobrinho que acabara de apanhar, o sujeito sentado à mesa, que ao que tudo indica é marido da mulher, se nega a fazê-lo: “Tenho coisas mais importantes para fazer. Meu cabelo está caindo”, diz ele enquanto checa a cabeleira no espelho. O homem exibe a preocupação com aquilo que lhe parece mais importante no momento, o fato de estar envelhecendo e perdendo seu cabelo, símbolo de uma juventude e, conseqüentemente, de uma virilidade potente.

À custa de muito esforço movendo o motor por uma escada, *Stan* e o outro conseguem carregá-lo até a carroceria da camionete, e de uma forma cômica, ao partirem com o veículo sem se preocupar em empurrar o motor para o fundo da carroceria, ele vai para o chão e se quebra tornando-se inútil e não compensando o esforço e dinheiro aplicado na operação. O sentimento de frustração e impotência, da inércia difícil de ser superada, segue prendendo estes homens. A escolha do contra-plongée (imagem vista em ângulo de baixo para cima) no momento em que o

motor despenca para o chão, cria um efeito incômodo. O motor rola na direção da câmera como se fosse acertá-la, e os detalhes dos rostos dos dois que descem do carro em seguida para olharem o estrago são marcados por certa disformidade dada pelo desfoque. O olhar da mulher, que sempre parece estar presenciando o fracasso destes homens, é representado pela presença da filha de *Stan* que do vidro traseiro da cabine observa o motor ficando no chão, como lixo, enquanto o carro avança.

Após esta sequência frustrada da aquisição do motor, aos quarenta e sete minutos e trinta e sete segundos da diegese, o filme dá início a uma segunda parte, destacada por um longo esmaecimento da imagem (*fade out*) para a tela preta (*black*) que dura alguns segundos no quadro, retornando com a imagem simbólica de alguns meninos pulando de um teto para outro de duas edificações. Deste desafio aos perigos tão característico de uma virilidade juvenil, a imagem desce num *tilt* (movimento na vertical de cima para baixo) para focalizar *Stan* no centro do quadro que avança passando entre os prédios e abaixo dos meninos. A cena ganha ares oníricos e os saltadores, como as ovelhas, se movem como num rebanho.

Figura 16 - quadro de "O matador de ovelhas" visto à 00h47min42s.



Fonte: arquivo digital

No mesmo espaço, porém em outro ambiente, passamos a acompanhar mais uma situação sem uma ligação aparente com a narrativa, exceto por sua temática. Dois garotos seguem uma menina para cima de um teto rebaixado e ficam de cima travando uma disputa com um grupo no chão, recebendo e tacando pedras um nos

outros, até que um dos garotos parece se ferir e senta aos prantos. Embalada pela música de influência gospel, “*Shake a Hand*”, composição de Joe Morris na voz da cantora negra Faye Adams, que diz em sua letra: “Deixe isso comigo / Nunca fique envergonhado / Só me dê uma chance / Eu cuidarei de tudo / Compartilharei seus problemas...”; a música parece reforçar a fragilidade do garoto frente à menina, como símbolos de todas as relações homem/mulher mostradas até então, e na trama de *Stan* reflete esta necessidade velada em se mostrar fraco e compartilhar com a mulher estas mesmas fraquezas.

Na pequena esquete que segue, a situação se repete. O homem negro de uniforme militar desce correndo o lance de escadas e se esconde da mulher que lhe aponta uma arma do interior do apartamento acima. “Considere-se morta quando eu pegar você”, grita o homem para a mulher, “A única coisa que fica bonita morrendo é uma rosa”. Com a ameaça, o homem ofendido e “desrespeitado” em sua virilidade, busca se agarrar a um sentimento de poder que o deixe melhor diante da plateia que assiste à cena, *Stan* entre os tais. O objetivo de *Stan* ali é o de cobrar a dívida de um conhecido, *Truman Doyle*, que se nega a pagar. Derrotado em todos os objetivos, *Stan* e seu amigo/irmão retornam para a casa deste último onde a câmera num contra-plongée mais uma vez vai captar um senso de superioridade da mulher frente aos homens que se prostram nos degraus da escada.

Figura 17 – estruturas hierarquizantes dentro do quadro em "O matador de ovelhas" (00h52min11s).



Fonte: arquivo digital

A dança de *Stan* e sua esposa ao som do jazz “*This Bitter Earth*” (Este mundo amargo) na voz de Dinah Washington, aos cinquenta e dois minutos de filme, coloca o casal emoldurado contra uma janela. *Stan*, com olhar parado, gira ao compasso com sua mulher e ela, no avançar da música, desliza a mão sobre o corpo do marido e o aperta num convite ao sexo, mas ele parece indiferente e ao fim da música abandona a mulher, incapaz ou negando-se em satisfazê-la, contrariando a carga de destreza sexual que acompanha o homem negro desde a escravização (MARTSCHUKAT, 2012). A mulher então em desespero se apoia na janela e a voz ou pensamento da mesma é ouvido recitando um texto poético enquanto ela se retira: “memórias que não parecem minha, como metade comida de um bolo, pele de coelho esticada na cerca aos fundos do quintal; minha avó, mãe querida, mãe querida, mãe querida arrastando sua sombra através da varanda, de pé sob o sol com a cabeça descoberta, limpando um bagre vermelho com rum branco”⁴⁷.

No livro “*Inventing the modern american Family: Family values and social change in 20th century United States*” (Inventando a família moderna americana: valores familiares e mudança social nos Estados Unidos do Século XX) o autor Jürgen Martschukat faz uma análise do mesmo filme a partir de um ponto de vista histórico/social considerando questões extras fílmicas. Para ele, o solilóquio que ouvimos refere-se a um passado rural no sul dos Estados Unidos, de onde o próprio diretor teria saído migrando do Mississippi para Los Angeles:

Laços de linguagem e memória estão presentes, e eles indicam uma ligação cultural e pessoal com suas vidas e famílias no sul. Ainda assim, *Stan* e sua esposa procuram deixar o passado para trás porque ele está atrelado à pobreza, repressão e atraso. Ao mesmo tempo o passado é parte do que os compõe como pessoas, e a maneira como a esposa de *Stan* se entrega às memórias do sul e de sua própria família em casa nos seus momentos de grande pesar, dor e desespero, por exemplo, depois que seu amor e carinho são rejeitados por *Stan* (MARTSCHUKAT, 2012, p. 232, tradução minha).

Para uma análise que se propõe a estudar a construção e relação dos gêneros sexuais dentro do filme e que por isso conseqüentemente procura se afastar de questões que não estão ali presentes, que demandam uma noção para

⁴⁷ No original: “*Memories that don’t seem mine, like half eaten cake and rabbit skins stretched on the back Yard fences. My Grandmother, mother dear, mot dear, mot dear, dragging her shadow across the porch, standing there, head under the sun, cleaning red catfish with White rum.*”

além do filme, é possível enxergar esse mesmo trecho também como reverência a um tipo de poder matriarcal ligado à memória e à sobrevivência.

A terceira sequência no abatedouro, aos cinquenta e seis minutos do filme, retoma a música clássica na trilha, dessa vez uma execução do concerto para piano número 4 de Rachmaninoff, uma peça dramática que soa enquanto vemos as ovelhas confinadas em grupo. O efeito da luz no plano escolhido por Burnett divide a tela horizontalmente. Na parte de baixo, em primeiro plano, as ovelhas estão na sombra, o que dá a impressão de que estas são negras, enquanto as que estão na parte de cima parecem brancas, como de fato são (figura 18). A conexão mais óbvia que a imagem alimenta, a da divisão racial, leva a outros questionamentos; estas ovelhas por mais que divididas dentro do mesmo cercado, ainda estão cercadas e todas irão morrer; talvez as que estão à frente antes das outras. Burnett coloca na cena seguinte a imagem de um bando de meninos que trombam uns contra os outros num beco estreito; parece construir então um argumento visual metafórico comparando estas crianças às ovelhas criadas para o sacrifício, numa espécie de montagem de choque de Eisensteiniana⁴⁸.

Figura 18 - quadro de "O matador de ovelhas" evidenciando uma divisão por camadas entre o claro e o escuro (00h56min11s)



Fonte: arquivo digital

⁴⁸ Na teoria de Eisentein “a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que *nasce* do choque de duas partes, uma independente da outra (...). Como na hieroglífica japonesa, na qual dois signos ideográficos independentes (quadros), justapostos, *explodem* em um conceito novo” (EISENSTEIN *apud* SARAIVA, 2008, p. 132, grifos do autor).

A construção metafórica tem continuidade na sequência. O trio de amigos do qual *Stan Júnior* faz parte, montados todos numa bicicleta, abandonam o veículo e saem correndo ao serem atacados no meio da rua por cachorros que latem raivosos para eles - da mesma forma que fazem os cães de pastoreio - e da corrida dos meninos nosso olhar é guiado para imagens de ovelhas já mortas e enfileiradas em ganchos dentro do matadouro, corte que parece proposital no sentido de criar o choque (nos termos de efeito sobre a plateia). A escalada da expressão da violência das imagens dentro do matadouro aqui chega próxima a seu ápice. A morte em si ainda não nos é mostrada, mas os gestos dos trabalhadores arrancando a pele dos bichos já assume o aspecto de uma violência gráfica. As ovelhas no processo de corte, penduradas de cabeça para baixo, com seus pescoços rígidos e olhos esbugalhados, dão a impressão ao espectador de que estas se mexem ainda vivas congeladas no momento de terror ao qual são sujeitadas.

Ainda mais representativa é a imagem do corte da língua do animal. Se Burnet compara as ovelhas aos meninos negros na rua, o corte da língua é a retirada do poder de fala, do domínio da linguagem e do mundo que esta expressa, como defendeu Fanon (1952). Estas últimas imagens ocorrem enquanto Little Walter canta extradiegéticamente um blues cuja frase inicial repetida é: “Este é um mundo velho e mesquinho, tente viver nele por sua conta” (*Mean Old World*, de Aaron Thibeaux “T-Bone” Walker).

Com uma hora completa de filme, em cena que mostra dois garotos de cabeça para baixo contra a parede numa disputa de resistência física, a comparação com as ovelhas penduradas no matadouro fica ainda mais evidente. Um terceiro garoto conta o tempo e se interrompe para ofender uma dupla de meninas que passa na rua (“Olhem só essas feiosas!”) e diante da resposta delas, chama-as para brigar. Nesta cena vemos que o filme segue referenciando questões de uma virilidade juvenil construída na aferição com o igual – outros garotos – e com o diferente – as meninas – mas acentuada pela temática que nos mostra os adultos que estes irão se tornar e que este conflito não se extingue, mas se transforma. É assim na cena seguinte em que num jantar, *Stan Júnior* se levanta da mesa e sai com um ímpeto rebelde, batendo a cadeira, e largando o prato para que sua irmã recolha e o leve até a pia, copiando o gesto que sua mãe fará depois com o marido; porém, numa inversão, é a mulher que se levanta com certa rebeldia ao ver que *Stan* lhe nega mais uma vez a companhia na cama. *Stan*, que permanece sentado,

como regularmente ao longo do filme tem se encontrado, em nível inferior referente aos outros personagens, recebe o carinho de sua filha, o que faz sua esposa que observa se emocionar. O gesto de carinho entre pai e filha trabalha contra a noção de uma paternidade rígida, incapaz de demonstrar afeto, que se construiu num imaginário, principalmente com relação ao homem negro.

Na última sequência longa do filme, que inicia à 01h50min50s, o carro, tema que sugere a trama sutil de *Stan*, retorna. A família se reúne para irem até uma corrida de cavalos no carro consertado do amigo/irmão de *Stan*. No meio do caminho o pneu fura e sem um estepe eles precisam retornar para casa. Em cena anterior é visto o próprio *Stan* colocando um estepe no carro, o que sugere talvez que o amigo/irmão tenha vendido o estepe, focando na situação de pobreza em que estes se encontram. Mas o fato de ocorrer uma nova frustração referente ao carro, tal qual ocorreu na compra do motor anteriormente, destaca a impossibilidade de *Stan* em encontrar alívio de sua situação. No entanto, ao retornarem para casa, num diálogo em que a pequena filha de *Stan* questiona “O que faz chover?”, ao que seu pai responde que “é o diabo batendo em sua mulher”, ele e a esposa parecem viver um momento de reconciliação, sentando-se um ao lado do outro e trocando sorrisos e carícias. A noção de *Stan* de um respeito para com a mulher parece ser o que provoca isso.

O anúncio de uma visita à esposa de *Stan*, dizendo que irá ter um bebê, conduz à última sequência no matadouro que encerrará o filme. Antes disso, destaca-se a fala de uma das mulheres presente na casa quando da novidade contada pela jovem grávida: “pensei que o homem dela estava disparando balas de festim, mas vejo que de vez em quando ele atira bombas, pelo jeito”. A fala parte do princípio de que historicamente, e dentro de um ponto de vista machista e patriarcal, a incapacidade de engravidar sempre fora referida como um problema de infertilidade da mulher; só recentemente, com os avanços da medicina e com as mudanças do mito viril é que foi possível mudar esse pensamento, mas, como dito em capítulo anterior, a incapacidade de gerar uma prole pode pesar ainda mais sobre o homem, pois depõe contra suas qualidades viris no âmbito daquilo que tradicionalmente se entende por virilidade.

Do gesto da jovem sobre a barriga, finalmente somos levados a ver o ato vil que guiou *Stan* em sua crise durante todo o filme, o abate das ovelhas, completando assim a escalada visual da violência das cenas no abatedouro. Nada nos é

poupado, da agressividade do gesto de *Stan*, aos movimentos agonizantes dos animais que se debatem enquanto o sangue escorre, e, na última imagem que vemos de *Stan*, ele agita um pano contra as ovelhas que se espremem na direção do abate.

“O matador de Ovelhas” busca retratar, sem recorrer ao apelo da trama clássica, uma comunidade e uma questão social, mas faz isso com um enfoque muito grande nas questões de gênero. O discurso que diferencia homens e mulheres está presente em todo filme, assim como está presente o discurso da diferença entre crianças e adultos e do que faz gerar naquelas a repetição dos erros dos pais: a imposição de uma força histórica, social e cultural. Mas o filme não propõe uma situação estanque; não é como se as coisas que estão postas fossem imutáveis e cíclicas, e nem poderia ser dado ao contexto em que o filme foi feito, no início dos anos setenta (embora só tenha sido exibido no final da mesma década) na ebulição de todas as mudanças de comportamento sexual que ocorriam. Burnett, embora embase seu filme em conceitos do passado, de uma virilidade embrutecida, incapaz de se mover, parece apontar para o futuro, para uma transformação inevitável que parte de um pleito de emancipação da mulher, mas que age também na libertação do homem.

5 A ILUSÃO DO PODER EM “OS DONOS DA RUA” DE JOHN SINGLETON (1991)

Passamos então a uma análise pormenorizada da estrutura narrativa do filme “Os Donos da Rua” (*Boyz n the Hood*, 1991) e da construção imagética que ela promove a respeito de uma comunidade negra vivendo num bairro periférico da cidade de Los Angeles (Estados Unidos) entre o ano de 1984 e o início dos anos 90. O filme acompanha com maior enfoque a trajetória de um grupo de adolescentes em duas fases distintas, nas quais irão se destacar o protagonista *Tre Styles*, vivido em sua fase adulta pelo ator Cuba Gooding Jr.⁴⁹; *Darrin Baker*, por vezes tratado pelo apelido de “*Doughboy*”, vivido por O’Shea Jackson, mais conhecido por seu nome artístico como o rapper Ice Cube; e *Ricky Baker*, vivido pelo ator Morris Chestnut. A amizade pré-adolescente em meio à convivência com grupos e gangues do bairro e a forma como esta convivência e a violência do local interfere na relação e, de maneiras diferentes, na vida de cada um desses três amigos, resume a ideia central da narrativa.

Em 1992, ano posterior ao lançamento do filme, o diretor John Singleton representava um passaporte⁵⁰, a possibilidade para toda a comunidade negra em pertencer ao núcleo que, ao menos nos Estados Unidos, é dono dos meios culturais, consequentemente sendo estes donos da linguagem, do poder de fala, como expressado anteriormente em citação ao pensamento fanoniano. O que é possível questionar desta experiência promovida pela aclamação de Singleton, assim como

⁴⁹ “Os donos da rua” foi o filme de estreia de Cuba Gooding Jr. que se tornaria um dos atores negros de maior participação de destaque nos cinemas dos anos 90. No ano de 1996 ele alcançaria o ápice de sua carreira com uma indicação à categoria de Melhor Ator Coadjuvante no Oscar® pelo filme “Jerry Maguire” (dir. Cameron Crowe), premiação da qual ele saiu vencedor. O vídeo de seu discurso na cerimônia circula até hoje como um dos mais engraçados e irreverentes. Nele, Cuba que corre contra o tempo limite da apresentação, dispara agradecimentos e “*I love you*” a todos dos quais consegue lembrar fazendo com que as pessoas se levantem para aplaudi-lo, não exatamente pela sua performance no filme, mas por sua performance diante da plateia, que inclui ao final colocar o prêmio no chão e saltar no palco.

⁵⁰ Este foi o ano em que Singleton foi aclamado como o mais jovem diretor e primeiro homem negro a concorrer ao Oscar® de Melhor Direção, feito ainda mais impressionante considerando ser “Os Donos da Rua” seu longa de estreia. Ainda que a áurea de mais importante premiação cinematográfica que envolve o *Academy Awards* possa ser colocada em dúvida, sua grande visibilidade no mundo todo é concreta, o que causa esse efeito de notoriedade provocado por uma indicação, ainda que na época as chances reais de que Singleton ficasse com o prêmio eram poucas, figurando ele naquela lista ao lado de quatro homens brancos: Jonathan Demme, por *The Silence of The Lambs* (vencedor); Barry Levinson, por *Bugsy*; Oliver Stone, por *JFK*; Ridley Scott, por *Thelma & Louise*.

da própria obra do diretor, é que tipo de concessões são exigidas para que este “passaporte” seja concedido? Pertencer, ou, ser aceito neste universo⁵¹ branco se converte num desejo por parte da comunidade negra ou numa imposição, estratégia de sobrevivência? A máscara branca, por melhor dizer, para assim seguirmos com Fanon:

Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É um conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza. Eu sei que, se quiser fumar, precisarei esticar o braço direito para alcançar o maço de cigarros que está na outra ponta da mesa. Os fósforos, por sua vez, estão na gaveta da esquerda; precisarei recuar um pouco. E todos esses gestos, eu os faço não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção do meu eu enquanto corpo no interior de um mundo espacial temporal, parece ser esse o esquema. Ele não se impõe a mim, é em vez disso uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, porque se estabelece uma dialética efetiva entre meu corpo e o mundo (FANON, 2020, p. 126).

O título do filme, numa tradução mais literal, poderia ser lido como “garotos no bairro”, a carga de posse fica por conta da tradução brasileira, enquanto o título original parece destacar mais a questão da influência do ambiente (bairro) no destino das pessoas (personagens); o título em português parece apelar mais para uma dimensão de disputa, ou de uma trama de conflito entre gangues que, apesar de estar presente, não se configura como ação principal. “*Boyz n the Hood*”, que na sua grafia procura imitar o jeito de falar dos jovens da região que retrata (a grafia comum em inglês seria *Boys in the Hood*) também parece trazer propositalmente em seu título a lembrança da palavra “*Boyhood*” (infância) assentando o tema da película sobre as consequências para a vida adulta de uma má educação, seja esta por culpa dos pais ou do ambiente no qual estas crianças estão condicionadas a crescer; e de uma forma um pouco mais subterrânea o filme parece apontar também para uma estrutura macro, das condicionantes sociais verticais, representadas ali pelas instituições políticas, educacionais e de segurança.

⁵¹ Ressaltamos que o universo referido é o universo cultural, cinematográfico, entendendo que a expressão e os atores que regem a experiência afro diaspórica no mundo está dividida em bolhas sociais interligadas, porém que se ampliam, retrocedem e tangenciam de maneiras diferentes, como no universo político e familiar.

Sirenes policiais, motores de carro, tiros e gritos. De forma concisa a abertura do filme constrói imagens mentais através do som de um assassinato. Pelo diálogo sabemos que se trata de um confronto de gangues, um grupo que se junta para exterminar outro, criando uma narrativa circular com o encerramento da trama maior dos personagens. Nesse cenário caótico que apenas podemos imaginar, somos apresentados a um dado estatístico: “Em cada 21 norte americanos de raça negra, 1 morre assassinado. A maioria são mortos por outro negro”. A partir dessa premissa o filme busca traçar então, para além da ficção, conjecturas da situação violenta que gera essa estatística. Basicamente uma questão é colocada: Por que esses homens negros estão sendo mortos por outros homens negros? A escolha temática evita uma abordagem maniqueísta da trama, isto é, explorar lugares de conflito óbvios facilita o tratamento e assegura a aceitação do público, é o caso por exemplo de filmes que exploram a oposição opressor e oprimido, facilitando uma “escolha de lado” para o espectador.

A primeira imagem que o filme nos mostra localiza a trama num bairro violento da cidade de Los Angeles e abre possibilidade para algumas interpretações.

Figura 19 - Quadro de abertura de "Os Donos da Rua" visto à 00h00min55s de filme.



Fonte: arquivo digital

A placa de trânsito que diz em letras capitais “STOP” (pare) torna-se cada vez maior em relação ao fundo pela aproximação da câmera, o que confere maior peso dramático ao elemento. Depois da abertura com a frase ressaltando os dados de mortes de negros causadas por outros negros, a associação mais imediata é a de

que a placa é um apelo para que este ciclo se interrompa; também pode ser o convite para uma trégua, uma pausa para a reflexão através da arte, do filme apresentado. O vermelho, nesse sentido, parece estar de maneira mais óbvia ligado à representação da violência, ao sangue comumente encontrado pelas esquinas, em cenários de crimes, como será evidenciado em algumas cenas. O que desperta mais atenção nesse quadro são dois detalhes que podem ser talvez menos perceptíveis no momento da fruição: a bandeira americana no canto esquerdo é quase imperceptível, não há vento, ela quase não tremula, por pouco não se confunde com a própria haste que a sustenta e passaria despercebida. A crítica ao longo do filme ao Estado por sua negligência com relação à situação em que alguns desses bairros se encontram, e a própria promoção por parte do mesmo Estado, direta ou indiretamente, ao extermínio dos negros pelos negros, parece fazer referência essa imagem de uma bandeira tímida que não se apresenta, ao mesmo tempo que no céu cinzento ao fundo, um avião passa distante, evidenciando uma observação (vigilância) constante, ressaltada também em outros momentos do filme, e um distanciamento do progresso também pautado em outras cenas.

A conversa que acompanhamos na sequência, entre três crianças, contando o protagonista *Tre* que nos é apresentado, leva-nos à outra imagem de forte significado.

Figura 20 - quadro de "Os Donos da Rua" mostrando pôsteres de Reagan na eleição de 1984, visto à 00h01min55s.



Fonte: arquivo digital

Lembrando que a primeira parte do filme se dá no ano de 1984, o quadro mostra alguns pôsteres da campanha presidencial de Reagan e Bush. Para além da questão da negligência estatal e da invisibilidade daquelas comunidades para o escopo federal, já citado, a composição da própria imagem presente no poster mostrado traz fatos pertinentes para a análise sobre a construção e o discurso da virilidade/masculinidade branca em oposição à virilidade/masculinidade negra.

Em seu livro “As cores da Masculinidade – Experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América”, Mara Viveros Vigoya traz um capítulo em que analisa a imagem que Álvaro Uribe, presidente da Colômbia entre os anos de 2002 e 2010, criou antes e durante a campanha para “se vender” como um homem dotado de características sublinhadoras da masculinidade.

Uribe foi eleito presidente em 2002, o retrato dele que se esboçava destacava os elementos da identidade masculina *paísa* que configuraram sua imagem como um homem incansável e um pai onipresente a serviço de uma “nova nação”. Assim, fez-se referência à sua capacidade de trabalho, à sua disciplina, à sua austeridade e ao senso de economia, ao seu amor pelo campo, ao seu espírito de família, ao seu tratamento igualitário – “sem diferenciar as pessoas importantes das humildes” -, à sua confiança na capacidade de progresso do país e, finalmente, ao seu pragmatismo, qualidades que garantiam “controle” e um “governo de verdade”. A apresentação que Álvaro Uribe fez de si mesmo, caracterizando-se como um presidente que se dedicaria a três coisas, “trabalhar, trabalhar e trabalhar”, reforçou sua imagem viril centrada na atividade e na temperança necessária para enfrentar um estado de crise interna (VIVEROS, 2018, pg. 149, grifos da autora).

Da mesma forma que Uribe na análise de Viveros, Reagan parece se valer de características de uma masculinidade tida como ideal naquela América dos anos oitenta⁵², a aparência de homem simples e trabalhador ressaltada no chapéu de vaqueiro que traz toda a simbologia do homem desbravador na América do Norte, dominador de uma natureza hostil na qual se inclui um tipo de virilidade tida como não civilizada e, por isso mesmo, exterminada, a dos índios. Comporia uma nova virilidade a ser exterminada dado o seu fator não civilizado, violento, a do homem negro caçado pelo Estado? O filme de Singleton, como dito, apenas tangencia essa questão.

⁵² E talvez até hoje visto a não tão distante eleição do presidente George W. Bush (2001 - 2009) que também se valia de uma imagem masculina cativa entre os republicanos, o tipo “rancheiro”.

A cena que dá continuidade ao filme se passa numa sala de aula e tem início mostrando alguns desenhos de crianças estampando a presença da força policial em suas vidas, conseqüentemente a violência: o caixão, a viatura policial, o helicóptero com a sigla L.A.P.D.⁵³.

Figura 21 - detalhe do filme "Os Donos da Rua" visto à 00h2min53s



Fonte: arquivo digital

A escolha do tema sobre essa aula, a história da confraternização entre os colonizadores ingleses com os “índios”, ou como a própria professora faz a correção, “os nativos americanos”, parece traçar ou sugerir este paralelo da condição subalterna de uma raça por outra e de como a situação termina mal para uma delas. Não aleatoriamente a professora que ministra a aula é uma das poucas personagens brancas em todo filme a ter falas⁵⁴. Ela, a professora, representa a outra versão da história, mais especificamente a história do dia de ação de graças, tão importante para o calendário de festividades norte-americano. Quando *Tre Styles*, ainda o jovem *Tre*, faz uma piada e é desafiado pela mesma professora a ensinar algo para turma, o menino escolhe falar sobre a África e sobre o fato de que talvez toda a humanidade tenha sido originada neste continente. *Tre*, em sua fala, contesta o ensino unilateral, que privilegia o ponto de visto “branco da história”,

⁵³ Sigla para *Los Angeles Police Department*, ou, Departamento de Polícia de Los Angeles.

⁵⁴ As outras são um policial, parceiro de abordagem do *Oficial Coffey*, e o responsável pela aplicação do teste SAT. Ambas as falas bastante pequenas e sem peso na trama.

porque, ao menos naquele contexto e como presente na crítica sublinhada na escolha de uma professora branca, à branquidade⁵⁵ pertence o poder da narrativa.

Aos quatro minutos da diegese, a cena segue tendo início uma briga entre *Tre* e outro aluno que se ofende e responde à ideia de que todos são originários da África. Antes de entrarem no conflito físico, os garotos evocam referências masculinas de poder para ameaçarem um ao outro. O desafiante fala em convocar seu irmão, que supostamente tem um atributo que lhe confere maior poder viril, a arma. *Tre* fala em chamar o seu pai e se vangloria da vantagem de “pelo menos ter um”. A questão da paternidade negra, ou, a ausência da figura do pai na criação dos filhos, é a temática subterrânea deste filme que parece motivar todos os conflitos, mas não se apresenta enquanto temática principal perdendo espaço ao discurso sobre a violência. Aparentemente, o filme relaciona a ausência paternal como fator preponderante na causa da violência.

A briga na escola é o motivo para que a mãe de *Tre* decida por levá-lo para viver com seu pai, *Furious Styles* (Laurence Fishburne). “ Eu não quero te ver morto, ou na prisão, ou bêbado caído em frente a uma loja de bebidas”; a fala da mãe, *Reva Styles* (Angela Bassett) para o filho *Tre* enquanto estão à caminho da casa do pai, revela a ideia de uma paternidade reguladora – diferente da paternidade provedora vista em “O Matador de Ovelhas”, ou da paternidade afetiva a ser vista em “*Moonlight*” – reguladora no sentido de que o esperado dela é a imposição de regras que limitem, ou domem, o ímpeto violento do jovem *Tre*, ou de qualquer jovem por ele representado. Adiante no filme, aos nove minutos e quatro segundos, em conversa com *Furious*, *Reva* vai mesmo dizer que entrega a educação do filho nas mãos do pai pois reconhece sua incapacidade de “ensiná-lo a ser um homem”, e completa: “Isso é trabalho seu”. A ideia do referencial masculino, colocado no filme como algo importante para a construção de caráter do jovem *Tre* no futuro, parte da premissa de que o pai, *Furious*, sabe como ser um homem, ou, mais do que isso, de que existe uma “cartilha” de como ser um homem e do que isso representaria. O homem é, na leitura que o filme faz, algo estanque capaz de ser apreendido e aprendido.

⁵⁵ Uso o termo “branquidade” seguindo a noção explicitada por Viveros: “conceito ideologizado relacionado com o status de privilégio associado ao privilégio de status associado ao grupo dos Brancos, considerado como raça. Utilizo o termo branquidade e não o de branquitude, que evoca o de negritude sem ser, de forma alguma, sua contrapartida ideológica” (VIVEROS, pg 130, 2018).

Essa noção de uma paternidade reguladora que transmite o dogma de uma virilidade ideal é construída a partir de uma visão patriarcal de estrutura familiar transmitida muitas vezes sem uma reflexão do peso tanto para quem recebe a “correção” quanto a quem a aplica, como colocam Pereira, Santos e Silva em artigo sobre o tema das paternidades negras circunscritas.

Alguns homens negros exercem opressão sobre outros sujeitos sem ter a consciência do quanto “fixar-se” nesse modelo de masculinidade hegemônica patriarcal é algo tóxico. Isso porque, esse modelo é institucionalizado, ele está em todas as áreas da vida social: em casa, no trabalho, nas escolas, nos comércios e nas religiões; mantendo o poder primário das funções de liderança política, autoridade moral, privilégio social e controle das propriedades. Pais negros, quando presentes, parecem preparar filhas e filhos para um conflito que, durante a trajetória de uma vida, irá ocorrer. Esse forjar “guerreiras” e “guerreiros” é importante na busca de meios e caminhos para aproveitar as poucas oportunidades que surgem ao longo de uma vida, como no campo profissional ou na qualificação educacional. Mas, ainda é um processo doloroso para um pai negro a constatação de que ainda existirão situações injustas para suas filhas e seus filhos que, mesmo preparados, irão sofrer (PEREIRA et al., 2019, pg. 92, grifo dos autores).

Furious, assim que recebe o jovem *Tre*, trata de aplicar a ele esse “treinamento para a vida” do qual o trecho destacado acima se refere, e a conotação militar que essa ideia sustenta – um treinamento para formar guerreiros, ou soldados – não pode deixar de ser relacionada diretamente a este ideal de ensino viril de pai para filho. Aos onze minutos da diegese, *Furious* ordena que *Tre* limpe as folhas caídas no quintal iniciando assim o “treinamento” a partir da construção de caráter teoricamente conquistada através do trabalho braçal e da disciplina. *Tre* precisa também cumprir com uma lista de afazeres passada em cena subsequente, que inclui, entre outras coisas, lavar a banheira imunda e regar o jardim. A cena acontece enquanto *Furious* se exercita levantando peso, e *Tre*, seguindo o exemplo do pai, faz o mesmo com um peso menor. O que se vê nesta sequência então é a formação pelo embrutecimento, seja pelo trabalho árduo, pela diminuição dos padrões de higiene, seja pelo exemplo da necessidade de se ter um corpo forte, tonificado. Embrutecer é a necessidade primeira da virilidade.

Quando *Furious* é questionado por *Tre* sobre suas responsabilidades como pai, ele enumera três tarefas básicas: pagar as contas; colocar comida na mesa; e

vestir *Tre*⁵⁶. A percepção de *Furious* sobre a paternidade, expressada nesta fala, se coloca muito mais como uma questão de responsabilidade financeira do que afetiva. As coisas que o pai de *Tre* enumera, pouco tem a ver com a necessidade de sua presença na vida do filho. Essa percepção calcada em preceitos patriarcais que afastam o homem, seja ele negro ou não, da responsabilidade pela educação sentimental dos filhos, serve também para justificar muitas das abstenções dos pais na criação efetiva de sua prole, desde que este arque com as responsabilidades financeiras (pensão); ainda assim ele assegura sua “dimensão transcendental, que converte o homem em criador que assegura a continuidade da vida” (VIVEROS, 2018). O discurso de *Furious*, que enumera apenas as responsabilidades financeiras para com o filho, valoriza também a influência moral da paternidade presente na construção do caráter (dimensão pública), e prevê que os meninos do bairro que crescerão sem pai irão “terminar mal”.

Essa visão da paternidade identificada por dimensões está presente na pesquisa de Norma Fuller (1997) que se debruça sobre homens peruanos de classe média, aqui citada por Viveros.

Uma dimensão natural da paternidade, como a prova última de virilidade; uma dimensão doméstica, que permite aos homens exercer o lado nutrício da masculinidade; uma dimensão pública, pela qual os homens transmitem os valores que permitirão a seus filhos realizar suas obrigações no espaço público; e, por fim, uma dimensão transcendental, que converte o homem em criador que assegura a continuidade da vida (FULLER apud VIVEROS, 2018, pg. 88).

A sequência que tem início aproximadamente aos treze minutos da diegese, em que *Furious* atira contra um bandido que invade sua casa, mas não consegue atingi-lo, e a consequente vinda da polícia para avaliar o caso, serve ao propósito de ambientar o bairro em que a trama se desenvolve como um local violento. De forma menos evidente, e da maneira que serve aos interesses dessa pesquisa, transmite a ideia de uma violência permitida ao patriarca, desde que utilizada para defender o seu território. Ainda que *Furious* discursse sobre o problema de causar a morte de outro homem negro, ele afirma ter “mirado na cabeça”. Que um dos policiais que atende a ocorrência seja negro (o ator Jesse Ferguson no papel do *Oficial Coffey*) e

⁵⁶ No original: “pay the bills, put food on the table and put clothes on your back.”

que este mesmo policial lamenta que *Furious* não tenha acertado o indivíduo, perdendo a oportunidade de deixar “um negro a menos nas ruas”, reverbera um sentimento de poder que confere um aspecto embranquecedor ao personagem.

Fanon comenta em “Pele Negra, Máscaras Brancas” (1952) o quanto a educação por vezes lhe conferiu status de branco, como na história em que narra:

Há pouco mais de um ano, em Lyon, após uma conferência na qual eu havia traçado um paralelo entre a poesia negra e a poesia europeia, lembrome de um colega metropolitano me dizendo calorosamente: “No fundo, você é um branco”. O fato de ter estudado por intermédio da língua do branco um problema tão interessante me conferia o estatuto de cidadania (FANON, 2020, pg. 52).

De forma similar, parece-nos que o policial negro em “Os Donos da Rua”, dotado de um poder normalmente conferido ao homem branco, o da regulação da ordem, sente-se portador de um “estatuto de cidadania” e deixa de se entender enquanto homem negro, ou passa a se considerar como um negro diferente dos outros, um quase branco. A truculência com que este mesmo personagem agirá numa outra cena à frente no filme, deixará mais evidente essa reprodução do ódio pela própria raça que o aproxima da condição de branco. Falaremos sobre ela adiante.

A dinâmica entre os irmãos *Ricky* e *Doughboy* (*Darrin*), amigos de *Tre*, é apresentada de forma sucinta na cena seguinte. *Ricky* é o favorito de sua mãe, pois é disciplinado e gosta de esporte (futebol americano), *Doughboy*, pelo contrário, é preguiçoso e bagunceiro, “como seu pai”, como aponta a personagem da mãe, *Mrs. Baker*, vivida pela atriz Tyra Ferrell, enquanto repreende o garoto. O excesso de peso do menino também é tido como fator de repreensão por parte da mãe. Logo, a ausência de fatores viris – disciplina, habilidade para o esporte, corpo forte, além da semelhança com o pai não presente – é o que parece gerar a animosidade entre o personagem e sua mãe, relação essa que será primordial no drama do sujeito; assim, diferente da trama de *Tre*, mais do que a ausência do pai, mas o tratamento desigual recebido pela mãe é o que parece produzir os traumas que levarão *Doughboy* a exercer um tipo viril rebelde e violento. *Mrs. Baker* reproduz um machismo que reverbera em ambos os filhos, positivamente para um e negativamente para o outro.

5.1 “Conta Comigo” de Rob Reiner (1986): uma análise comparativa

Abrimos um parêntese em formato de subcapítulo para comentar sobre a sequência que segue na ordem do filme mais especificamente numa comparação a outro filme em que, defenderemos, ocorre um cruzamento de imagens e atravessamento de discursos.

Depois que *Tre* encontra *Doughboy* e *Ricky*, o trio se junta a *Chris* e são vistos caminhando por uma linha de trem. *Ricky* leva sua bola de futebol. Instigados por *Chris*, os meninos vão até o local onde supostamente verão um cadáver, e de fato, deixando a linha do trem e entrando por um terreno, eles encontram, caído sobre um matagal florido, um corpo alvejado de balas; corpo de um homem negro, que jaz ali sem qualquer importância. Logo, um grupo de jovens maiores aparece e um conflito se inicia com os garotos maiores tomando a bola de *Ricky*, objeto que é recuperado ao final da cena, mas não sem que *Doughboy* tenha sofrido a consequência de encarar aquele grupo e apanhado de forma covarde.

Essa sequência descrita acima remete a um filme lançado cinco anos antes. “Conta Comigo” do diretor Rob Reiner (*Stand by Me*, 1986) foi baseado num conto do escritor Stephen King sobre quatro garotos brancos⁵⁷ que descobrem que o corpo de um menino desaparecido da pequena cidade interiorana onde vivem pode estar no meio da mata, próximo à linha do trem onde o garoto teria morrido atropelado. Cientes de que ao descobrirem o paradeiro do menino desaparecido eles serão tratados como heróis, o grupo embarca numa viagem de dois dias e uma noite seguindo a linha do trem até encontrarem o tal corpo. Assim que o encontram eles entram em conflito com um grupo de jovens mais velhos que também querem reclamar a descoberta do morto.

Para além das semelhanças narrativas, as escolhas de planos também mostram certa conexão entre os dois filmes.

⁵⁷ A média de idade entre os garotos nas duas histórias parece mudar. Em “Os Donos da Rua”, conforme indicado através dos créditos, os garotos têm por volta de 10 anos. Em “Conta Comigo”, a média etária parece se aproximar mais da adolescência, algo entre 12 e 14.

Figura 22 - em sequência de cima para baixo, à esquerda, cenas do filme "Conta Comigo"; à direita, cenas de "Os Donos da Rua".



Fonte: arquivo digital

Para além da temática principal da amizade, “Conta Comigo” é um filme que fala também sobre masculinidade, ou, do término da infância que encaminha para o se tornar homem, e, como na maioria dos filmes do gênero (o chamado *coming of age*, ou, filme de amadurecimento) esse ritual se impõe através da violência. Porém, o que Singleton com seu filme parece dizer, é que essa violência para quatro garotos negros é imposta de maneira anterior. Singleton reivindica, através de uma

quase sátira, outra realidade cuja o cinema até então se negara a mostrar, que é a realidade do jovem negro, tal qual pontua Robert Stam e Ella Shohat no trecho a seguir:

Já que todos os americanos, exceto os índios, traçam suas origens em outras nações ou continentes, os construtos geográficos e historiográficos de Hollywood têm um impacto visceral para as comunidades "americanas". E visto que a imigração está no centro da narrativa mestra oficial, o retrato simpático de certas terras de origem e o caricatural de outras legitimou indiretamente ligações com a Europa, em detrimento de ligações com a Ásia, África e América Latina. Nesse sentido, Hollywood imaginou uma história monocultural para uma América multicultural (e para um mundo multicultural) (SHOHAT, STAM, 2001, pg,314, grifo dos autores).

Se no filme de Reiner, os garotos precisam caminhar dois dias se aventurando por uma mata para terem a visão de um corpo, e se a jornada desses meninos é ainda carregada de uma visão infantil, fantasiosa do mundo, em "Os Donos da Rua" o corpo encontrado está logo ali, num outro canto do próprio bairro onde vivem as crianças, elas não precisam se deslocar muito para isso e nem mesmo a visão do corpo é assaz tão interessante para elas – aquele não deve ser o primeiro e nem o último corpo que elas verão. Se em "Conta Comigo" o corpo do menino morto é motivo de disputa entre o grupo dos garotos e o grupo dos mais velhos, em "Os Donos da Rua" o corpo é logo esquecido para dar lugar a uma disputa de bola. O corpo negro ali caído não tem nem de longe a mesma importância do corpo branco no filme de Reiner, é apenas mais um.

Outra recorrência entre as duas cenas é a imagem da linha do trem que marca o caminho até o cadáver. O trem tornou-se ao longo do tempo, num imaginário coletivo, um dos símbolos do progresso e da modernidade. No filme de Singleton os trilhos cortam o bairro de periferia, porém, não há qualquer estação a qual os meninos chegam, tão pouco é visto o trem, apenas os seus trilhos entre as casas. Esse progresso representado pela locomotiva parece não chegar até ali, apenas estar de passagem. "Se a mão de obra negra, livre ou não, ajudou a espalhar os trilhos por todo os Estados Unidos, ela mesma não compartilhou desse progresso", parece ser o comentário feito por Singleton, ao mesmo modo em que o trem também representa uma divisão de classe: o centro, para onde ele se encaminha, e a periferia na qual ele apenas passa.

É possível pensar o trem também como metáfora da própria máquina cinematográfica, afinal a imagem conhecida como pertencente a um dos primeiros filmes já feitos é a imagem da chegada do trem a estação produzida pelos irmãos Lumière em 1896. O cinema, tal qual o trem, representava o progresso, a genialidade inventiva do aparato que proporcionaria a capacidade de reproduzir imagens em movimento, mas é sabido que a arte cinematográfica, tal qual o progresso, demorou a evoluir e apesar de muitos avanços ainda não pode ser considerada como arte democrática, visto que os filmes ainda são produzidos e comercializados em sua grande maioria por homens brancos cisheteronormativos.

Que o tratamento dos cadáveres se dê de forma diferente em ambas as cenas, também parece algo notável na concepção da crítica. Em “Conta Comigo” o corpo aparece torcido, em meio a folhas secas num cenário bucólico, dessaturado; Singleton localiza o corpo do jovem negro numa posição que o confere certa decência em meio a uma relva de grama verde e flores roxas. Apesar de falar de violência, Singleton reivindica dignidade a estes mortos e assume uma recusa de certa espetacularização do sofrimento.

Por último, para além das diferenças, as cenas trazem semelhanças no tocante à questão da masculinidade daqueles indivíduos. Masculinidade que, tomando esses dois filmes como exemplos, é exercida sempre em grupos, no fortalecimento de uns com os outros e na performance dessa masculinidade para o outro. O se provar homem também é uma constante, principalmente através do confronto físico, seja numa brincadeira, seja num confronto de verdade, mas é preciso se provar o tempo todo, o que pode ter a leitura de uma necessidade de contato. Se ao homem foi historicamente proibido o contato com outros em forma de carinho, sob o risco de que isso diminuía ou entregava uma falta de masculinidade ou virilidade, o confronto físico talvez seja a forma de na infância essa necessidade ser suprida⁵⁸.

Nas duas cenas destacadas, fica evidente que ambos os grupos, tanto o dos garotos negros como o dos garotos brancos, são iguais. Os garotos compartilham do mesmo perfil e o mesmo posicionamento diante do mundo. O que os diferencia é o

⁵⁸ “*Moonlight*: sob a luz do luar” (Barry Jenkins, 2016) traz justamente essa ideia de que por não se identificar com os grupos de meninos dado sua maior sensibilidade o personagem principal é afastado do convívio e sofre *bulling* por ser gay. É como se o convívio em grupo fosse condição e é excludente assim como o é a própria masculinidade.

meio que os molda. As dificuldades que um grupo terá de enfrentar no futuro serão totalmente diferentes das dificuldades que o outro terá de enfrentar. O que ambos os filmes parecem pontuar de modo semelhante, é que nascemos todos iguais, o mundo é que nos põe diferente.

Antes de irmos para a segunda e mais importante parte do filme, há duas cenas que se fazem imprescindíveis de mencionar. Na primeira, por volta dos 25 minutos da diegese, *Furious* leva *Tre* para pescar. No diálogo entre pai e filho, Singleton explora muitos dos ensinamentos que um pai pode transmitir para o seu filho; alguns mais gerais como entender o que este conhece sobre sexo e dar conselhos de caráter como “sempre olhar as pessoas nos olhos” e “só oferecer respeito a quem te respeita”, outros que se voltam mais especificamente para a realidade de um pai negro.

Furious conta ter sido pai aos 17 anos, viu muitos amigos tornarem-se bandidos, bêbados, drogados. Ele mesmo diz ter tido a oportunidade para seguir uma vida no crime, mas optou por “ser um exemplo para seu filho.” Conta por isso ter ido à Guerra do Vietnã e aconselha *Tre* a jamais fazer o mesmo e se alistar. Singleton parece colocar em *Furious* o mesmo sentimento de revolta para com o exército de Cleaver, citado anteriormente; ao mesmo tempo em que parece personificar em *Furious* um ideal de paternidade negra, a do homem presente, afetuoso, porém firme, cuja disciplina que impõe sobre o filho também carrega um pouco da disciplina militar. Logo, a crítica de Singleton parece se contradizer, a menos que ela seja voltada não para uma questão política, da forma como o exército recebe um homem preto, mas para uma questão pessoal, dos horrores que *Furious* pode ter visto na guerra, da destruição do homem e de tudo o que ele representa, conforme colocado através do diálogo, independentemente de sua cor; mas se a intenção da menção à guerra é esta, Singleton não a desenvolve mais em seu personagem e abre espaço para interpretação. Que esse diálogo aconteça durante uma pescaria, também é representativo de uma virilidade que costuma se provar no domínio da natureza.

O motivo maior para que essa conversa aconteça, buscando ir além da primeira noção de que ela compõe o perfil psicológico de *Tre* numa fase futura, parece ser faturado na cena seguinte, em que ao chegar em casa, *Furious* e *Tre* assistem *Doughboy* e *Chris* serem levados para um reformatório numa viatura policial, por conta de terem furtado produtos de uma loja. Enquanto *Mrs. Baker*

assiste impotente e impassível um de seus filhos ser levado, *Tre* entra em casa amparado por seu pai. Mais uma vez, Singleton aponta para a falta de disciplina aplicada por um pai, leia-se por um homem, como fator preponderante no desvio comportamental de um jovem. *Ricky*, irmão de *Doughboy* e nitidamente o filho favorito de *Mrs. Baker*, apresenta comportamento diferente e isso poderia refutar a leitura que fazemos, mas é visto na cena do enfrentamento com a gangue que *Ricky* e *Doughboy* são filhos de pais diferentes e que a bola que *Ricky* carrega foi um presente de seu pai, o que sugere que apesar de não ser visto, o pai de *Ricky* é provavelmente muito mais presente do que o de *Doughboy*, que em todo o filme somente é citado numa comparação negativa; fora as características viris de *Ricky* que parecem o favorecer na adolescência, como já citado anteriormente, muito embora a rebeldia de *Doughboy* também se caracterize como uma característica viril na juventude, mas somente reconhecida e valorizada pelos iguais – outros adolescentes - e não pela sociedade por quem *Doughboy* está sendo punido.

5.2 Tornar-se adulto no gueto: a segunda parte

Sete anos se passam na história e encontramos os personagens já adultos, numa festa em comemoração à última saída de *Darrin* da cadeia, fato que parece ter se repetido desde que o vimos ser preso pela primeira vez quando adolescente. A crítica ao sistema de correção parece estar presente ainda que de forma sutil. Ir para o reformatório uma vez não melhorou o comportamento de *Darrin*, parece tê-lo colocado ainda mais para dentro do universo do crime. Teóricos como Fanon e Mbenbe defendem que na verdade o sistema carcerário não é pensado para recuperar o homem negro, pelo contrário, é interesse do Estado manter essa camada da sociedade enterrada na criminalidade como forma de validar assim o extermínio não declarado. Rocha condensa as ideias dos dois teóricos supracitados sobre este assunto no trecho a seguir:

O mundo colonial rejeitava a participação negra (FANON, 2008), o ser negro contrariava a gramática colonial. No ambiente antinegro colonial a norma (o normal) era ser racista, logo, ser racista era estar em ordem. Dessa forma, pressupondo a continuidade de procedimentos deste período, mas especificamente da “lógica do cerco” (MBEMBE, 2011) que traduz a operacionalização do conceito jurídico de ordem pública, pode-se auferir

que o corpo negro pelo simples ser, existir, contrariava a ordem colonial e contraria a ordem pública na contemporaneidade.

Dessa forma a ordem pública num ambiente recolonizado contemporâneo, reconhece e representa o corpo negro como um sujeito anormal, um sujeito perigoso, visto que a sua libertação subjetiva pressupõe a destruição dessa forma de governamentalidade, isto é, a libertação do homem negro pressupõe “um programa de desordem absoluta” (FANON, 1968), logo, se faz necessário negar a participação negra para que este mundo antinegro e “democrático” tenha continuidade (ROCHA, 2019, pg. 54, grifos do autor).

Chris, agora numa cadeira de rodas, demonstra fisicamente a “falha” do Estado em seu papel de recuperação.

O assunto entre os amigos após essa passagem de tempo que não evidencia quantos anos compreende, passa a ser outro. Eles falam sobre mulheres entre grupos; sempre de maneira bastante machista, discutem quem é capaz de conseguir mais “pussys”⁵⁹ reconhecendo-as dessa maneira de forma objetificada para afirmar entre os seus um lugar de superioridade. Assim, o homem negro comumente objetificado transmite o mesmo sentimento à mulher.

Nesta cena, a personagem vivida pela atriz Regina King comenta quando os presentes se atropelam para pegar a comida que estes são “negros miseráveis”⁶⁰, colocando-se num outro patamar, de superioridade. Logo, toda a cena da festa parece funcionar num exercício entre os poderes sociais (homem e mulher, negro e branco, pobre e rico) cujo equilíbrio ali se discute ou se pontua de maneira não aprofundada. Aquelas pessoas não estão de fato pensando no que as questões que levantam implicam, apenas reproduzem um discurso habitual.

Aos trinta e sete minutos da diegese, somos apresentados à personagem *Sheryl* (a atriz Ceal). *Tre* encontra a filha pequena dela andando sozinha pela rua e quase sendo atropelada por um carro. Ele devolve a menina a sua mãe que se revela uma dependente química, oferecendo-se inclusive para fazer sexo oral no jovem em troca de droga.

⁵⁹ Termo que originalmente se refere a “bichano”, mas que se tornou sinônimo também para vagina, ou, vulva.

⁶⁰ No original: “sorry-ass niggas”.

Figura 23 - quadro de "Os Donos da Rua" durante apresentação da personagem *Sheryl*, que surge com um cachimbo de fumar crack na mão em destaque, à 00h37min17s.



Fonte: arquivo digital

A crítica de Singleton no tocante a esta personagem pode estar voltada à forma como a dependência química interfere na vida das famílias negras dos bairros pobres, mas ainda que o foco seja desviado, ele não deixa de apontar para mais uma mãe incapaz de tocar a criação de seus filhos sozinha, sem a presença de um pai. Em *"Moonlight"* (Barry Jenkins, 2016), a ser analisado no capítulo seguinte, a mãe do protagonista *Chiron* também é dependente química, e o fato é o principal causador do conflito entre mãe e filho que sustenta boa parte da trama, por isso mesmo a questão é tratada com maior profundidade. Assim, não nos fixaremos muito na personagem de *Sheryl* nesta análise de "Os Donos da Rua"; embora seja preciso mencionar que *Sheryl*, em outras circunstâncias, caso fosse um homem, muito provavelmente não receberia a mesma cobrança e mesma punitiva do desprezo vizinho.

O filme avança para tratar de um tema que preocupa *Tre* e que é típico de uma preocupação relacionada à virilidade: a perda da virgindade. *Tre* ainda é virgem, mas ele mente para seu pai dizendo não ser, ainda que *Furious* talvez preferisse ouvir do filho que este de fato nunca havia tido relações sexuais⁶¹. *Furious*

⁶¹ Quando *Tre* mente para seu pai dizendo não ser virgem, ele imagina uma história a qual vemos acontecer enquanto a fala de *Tre* narra os eventos. É importante notar alguns símbolos viris presentes nesse pequeno parêntese feito no filme. *Tre* disputa a atenção da moça, da fêmea suscetível ao sexo, com outros rapazes presentes que avançam sobre ela querendo se fazer notar. Por ter carro, ele acaba por conquistar o direito de atenção e ganha o convite para visitar a casa da

se preocupa que *Tre* se torne um pai precocemente, tal qual ele mesmo foi um dia, e aconselha o rapaz a usar o preservativo ainda que sua parceira se diga prevenida pelo uso de anticoncepcionais. Lembra que o risco não é apenas o de uma gravidez indesejada, mas também o de se contrair uma DST⁶². Mas o que realmente assusta *Tre* e faz com que ele atrase a sua primeira relação sexual, motivo que nos é revelado em conversa com seu amigo *Ricky*, é o medo da paternidade. A insistência de *Furious* em alertar o filho para que ele não caia no “erro” de se tornar pai precocemente parece alimentar um trauma em *Tre*, mas, ao mesmo tempo, é possível interpretar que colocando este conflito na linha dramática de seu protagonista, Singleton deseja falar com seu filme do drama da perpetuação, ou, do medo de se gerar uma prole num mundo, mais especificamente num país, que não foi feito para o negro e que o condiciona a guetos como aquele e promove o seu extermínio de forma sistêmica, como será exposto em cena posterior. Esse assunto, das políticas de não perpetuação da raça, toca em diversos pontos o filme de Singleton e parece se converter num dos seus temas principais.

A partir desse ponto, focando nos três amigos, o filme procura mostrar a busca de cada um por seus objetivos. *Tre* na tentativa de convencer *Brandi*, a quem ele conhece desde pequeno, a ter relações sexuais com ele; *Ricky* no esporte, treinando à exaustão o futebol americano⁶³; *Darrin*, por outro lado, é construído como se não tivesse qualquer objetivo, na varanda de sua casa, cercado por amigos (gangue) ele fica a beber, paquerar as mulheres que passam na rua e busca por

menina enquanto sua avó e sua mãe saem para ir à missa – a ausência do pai mais uma vez sustenta um argumento da criação da mãe sozinha como falha. *Tre* então invade o território para copular e foge rapidamente pela janela quando corre o risco de ser pego. A conotação animalésca com a qual escrevemos essa nota é proposital, pois a algo de animalésco na forma como se dá essa narrativa inventada por *Tre*.

⁶² Sigla para Doença Sexualmente Transmissível. O ano de 1991, época do lançamento do filme, foi um dos pontos altos da crise epidêmica do vírus HIV, o que impactava ainda mais a relação de temor com o sexo, principalmente num ambiente de alto índice de uso de drogas em que os personagens estão envolvidos. Logo, a aids também configura uma entre as tantas ameaças de vida que os jovens retratados enfrentam.

⁶³ Nesse ponto, mais exatamente aos 48 minutos, ocorre a única cena do filme, e de todos os três filmes analisados neste trabalho, que explora de alguma forma o erotismo do corpo negro. *Ricky*, no pós-treino depois de sair do banho, deita-se num banco em meio ao vestiário coberto apenas por uma toalha abaixo da cintura. A justificativa para a cena poderia ser a de mostrar a exaustão à qual *Ricky* fica após sua rotina de treino e toda a dedicação que ele oferece à atividade, mas haveria formas diferentes, mesmo mais simples, de transmitir a mesma informação sem necessariamente expor o corpo do ator. A pouca, quase nula, ocorrência desse tipo de cena parece evitar colocar o corpo negro numa posição de hipersexualização, já tão condicionada à sua figura, mas nessa cena especificamente, Singleton parece reivindicar uma abertura para fazer elegia à beleza do corpo negro masculino, que é diferente de vê-lo disponível, animalizado.

confusão. Quando *Reva* retorna nesse momento da trama, *Tre* conversa com a mãe por telefone e a encontramos na sala de um bonito apartamento que aparenta localizado num bairro de menor criminalidade; isso fica sinalizado pelo fato de que um helicóptero passa sobre a casa de *Furious* quando este discute com *Reva* que tem intenções de que *Tre* volte a morar com ela. A presença do helicóptero, indicada apenas pelo áudio e pela luz que passa na janela de *Tre*, é um lembrete, para *Tre* e para nós espectadores, do estado de vigilância e da violência que o cerca. Já *Reva*, que antes nos foi apresentada enquanto fazia seu mestrado, parece por indicação do filme ter conquistado um novo status que a permite alcançar uma condição de vida mais tranquila, porém que a afasta da família. *Reva* alcançou um universo branco, tornou-se uma mulher branca, a partir do momento em que dominou certas ciências (FANON, 2020), mas para isso precisou tomar distância, física e performaticamente, dos seus pares negros. Da mesma forma, *Furious* parece se sustentar naquele universo por se afastar de características pré-concebidas para um homem negro. Retomaremos a essa questão em outras cenas que ajudam a ilustrar melhor o argumento.

Há dois momentos na sequência que trabalham com um efeito de quebra de expectativa, isto é, a cena é filmada de uma maneira que nos leva a crer num desfecho, seja por conta da escolha do enquadramento, seja pela construção da atmosfera da cena, apenas para não suprir com a ideia esperada. Isso nos leva a raciocinar sobre o que gera este efeito, ou seja, de onde vem os desfechos pelos quais esperamos quando assistimos à estas cenas.

A primeira delas (figura 24) enquadra num primeiro plano o rosto de um dos amigos de *Darrin* segurando uma arma em riste e proclamando a seguinte frase: “Vejam como mato este filha da puta”. O contracampo não nos é mostrado para apenas depois do “tiro” ser revelado que a mira é feita para patos na TV; trata-se de um jogo de videogame; por que então aguardamos pela violência ao ver o homem negro segurando a arma? É a questão que Singleton almeja provocar na construção deste momento. A resposta muito provavelmente é porque nos habituamos às narrativas de violência ligadas aos corpos negros, aos homens negros principalmente, e o cinema⁶⁴ tem parte importante na criação desse imaginário que de forma tão forte fica enraizada em nosso subconsciente. Somente uma nova

⁶⁴ Leia-se principalmente o cinema negro feito por homens brancos, mas não somente.

geração não educada por esses padrões na construção das imagens é que pode permitir a extinção de tais pré-conceitos, ao menos no que tange o audiovisual.

Noutro momento, um carro se aproxima lentamente da casa onde *Darrin* e seus amigos estão parados na varanda. O vidro se abaixa e, principalmente manipulados pela trilha sonora que coloca a cena numa atmosfera tensa, somos levados a esperar um conflito entre gangues, quando o motorista só pede por uma informação (figura 25).

Figura 24 - quadro de "Os Donos da Rua" à 00h52min32s; construção e quebra da expectativa.



Fonte: arquivo digital

Figura 25 - quadro de "Os Donos da Rua" à 00h54min04s, construção e quebra da expectativa.



Fonte: arquivo digital

O motorista do carro acaba se revelando o representante de uma universidade que deseja conceder uma bolsa de estudos a *Ricky* e que se encontra ali para fazer uma entrevista. *Lewis Crump*, como se chama o sujeito, é um homem negro que assim como *Reva* se apresenta de uma forma higienizada⁶⁵, e assim como na cena com *Reva* mencionada anteriormente, uma luz no céu e o barulho anuncia a presença de um helicóptero. Outra interpretação possível, para além da questão da vigilância, é a de que estes sujeitos que conseguiram se afastar de uma marginalidade (*Crump*, *Reva*) estão o tempo todo sendo ameaçados, lembrados dos perigos de voltar. A marginalidade é um fantasma constante, ou um monstro de filmes apocalípticos que emite barulho de motor e hélice e tem olhos brilhantes que clareiam tudo à sua frente.

Na entrevista que segue, onde *Ricky* descobre que precisa fazer e passar num teste de aptidão⁶⁶ para conseguir a bolsa, é curioso o fato de que este use uma camisa de cor idêntica à que sua mãe usa. A interpretação mais óbvia é que a semelhança das cores mostra uma proximidade, uma sintonia entre mãe e filho, que não é vista da mesma forma entre *Mrs. Baker* e *Darrin*, reforçando e preparando assim a tragédia que virá. Mas é possível extrair também que assim, através da camisa de cor idêntica, *Ricky* tem sua personalidade restringida, espécie de emasculação, em que o objetivo de conquistar a bolsa e ir para faculdade não é um desejo seu, mas de sua mãe.

Numa elipse avançamos para o momento do exame do SAT, do qual participam não somente *Ricky*, mas *Tre* e *Brandi*. Nesse momento do filme, que tem um total de praticamente duas horas, estamos na metade da trama, o que nos preceitos da estrutura clássica é conhecido como *midpoint*. O *midpoint* geralmente é marcado por um grande acontecimento que estabelece uma virada para a trama, encaminhando-a para a conclusão, ou seja, todas as questões estão colocadas, as tramas e urdiduras estão tecidas, é preciso agora desenrolá-las. O exame do SAT para *Ricky* é o passaporte para sair daquele universo opressor, tal qual *Reva* e *Lewis* que nos serviram de exemplo antes dele. Marca uma temporalidade, ou seja, dali até o fim do filme decorrerá o tempo entre a feitura do exame e a chegada do

⁶⁵ O termo aqui é cunhado na forma que o aproxima do conceito de eugenia, isto é, o de suprimir características de uma raça tida como inferior.

⁶⁶ O *SAT test*, exame aplicado a alunos do ensino médio nos Estados Unidos como critério de admissão nas universidades, semelhante ao nosso ENEM.

resultado. A educação está sem dúvida defendida como maior arma para mudança de status social dentro da trama; mas que exista uma condicional para que isso aconteça, a de abandonar a “cultura do gueto”, é que soa similar à crítica de Fanon quanto ao desejo do antilhano em se ver aceito como francês, e por isso o antilhano abria mão, ou tentava abrir mão, de qualquer traço de sua cultura, assumindo a cultura do outro.

Historicamente, é preciso entender que o negro quer falar o francês porque é a chave capaz de abrir as portas, que, para ele, há meros cinquenta anos estavam interditadas. Entre os antilhanos que se enquadram na nossa descrição encontramos uma busca por sutilezas, por raridades da linguagem – outro dos tantos meios de atestar para si mesmos uma adequação à cultura (FANON, 2020, pg. 52).

A situação que Fanon comenta relacionada ao antilhano, parece-nos similar a estes personagens que falam de uma forma mais culta, rebuscada, e por isso se colocam afastados do restante da comunidade negra representada no filme. Mas, diferente dos antilhanos, esses personagens estão no seu país, e a questão não é a de emular um jeito de ser e de falar do outro para ser aceito em seu território, mas aceitar que o jeito do outro é o que representa aquele território o qual você também pertence, sem questionar.

A uma hora e três minutos aproximadamente, acompanhamos uma cena em que *Furious*, de forma bastante professoral (ou pastoral como apontará *Ricky* mais tarde) fala a uma comunidade sobre gentrificação e extermínio, sobre como o Estado promove a violência entre homens negros beneficiando assim a especulação imobiliária nos bairros mais perigosos. *Furious* vai tentar provar seu ponto levantando a questão do porquê no bairro em que eles se encontram existem tantas lojas de bebidas e lojas de armas. “Eles querem que nos matemos”, diz *Furious*. Ao tema das masculinidades esse é o ponto que melhor alimenta a reflexão. O que faz com que o homem negro corrobore com este plano de extermínio? Viveros destaca ao citar uma pesquisa sobre o tema da violência das gangues juvenis:

A pesquisa de Jorge Ordoñez, no bairro de Aguablanca em Cali, mostra como pertencer a uma gangue e estar em uma zona determinada do bairro permite aos jovens definir “um dentro e um fora” e se apropriar das regras de socialização entre o grupo de pares e os “outros”, situados fora do território. Nesse contexto, a violência adquire uma estrutura identitária na qual o respeito pelos seus e a obrigação de proteção às pessoas do próprio

território se convertem em uma regra de coesão grupal. O autor conclui que a violência não é tanto o fracasso do vínculo social, mas uma forma de relação social que constrói outros vínculos (VIVEROS, 2019, pg. 81, grifos da autora).

Rocha, em artigo já citado anteriormente, comenta:

[...] faz-se imperioso observar que, tanto o homem quanto a mulher negra são acometidos por um estereótipo, que além de autorizar a morte destes corpos “perigosos”, tem o condão de delimitar sua subjetividade, em outras palavras, os mecanismos de controle estatal do Estado produzem discursos capazes de exercer um controle subjetivo sobre os corpos negros, pois, a identidade é construída num processo dialético com o outro e o contexto social em que o indivíduo está inserido. Dessa forma, o esquema epidérmico racial construído pelo branco (FANON, 2008) tem o condão de influenciar a consciência que o negro possui de si mesmo, limitando as possibilidades de ser negro (ROCHA, 2019, pg. 57).

O que a autora e o autor parecem interseccionar junto ao filme é que o extermínio Estatal do negro utiliza do fator viril e da própria ideia de masculinidade criada sobre o homem negro para condicioná-lo a um padrão de violência que o encerra num status de periculosidade. Não exercer essa violência é não se fazer homem e negro, é não pertencer aos grupos de seus pares, é “tornar-se branco ou desaparecer” (FANON, 2020).

Crenshaw, o lugar onde os jovens se encontram, é um espaço de performances, como são todos os espaços sociais, mas naquele lugar essas performances, masculinas e femininas, estão em evidência. A sequência que inicia em uma hora e sete minutos de filme mostra um verdadeiro desfile de carros, máquinas potentes que competem pela atenção. *Darrin* chega dirigindo um desses “carrões” e estaciona na avenida. Tal qual como dito sobre os soldados em guerra, tal qual como analisado sobre a busca de *Stan* pelo motor do carro em “O Matador de Ovelhas”, a arma e os veículos parecem surgir como extensões da virilidade. Para além do exibicionismo dos carros, quando *Ricky* é propositalmente empurrado gerando uma confusão, *Darrin* imediatamente levanta a blusa exibindo com orgulho seu instrumento de poder, sua arma presa ao cós da calça. A atitude afasta os membros da gangue rival, mas uma saraivada de tiros põe fim à festa, todos saem correndo. A arma de maior calibre na mão daquele que parece ser líder da gangue rival o coloca como macho alfa. A disputa de quem tem o maior poder bélico é a disputa da virilidade dominante. “É por isso que esses caras são mortos o tempo

todo”, diz *Darrin*, “estão sempre tentando provar o quanto são durões”, no que um amigo diz que *Darrin* faz exatamente a mesma coisa e ele admite rindo. A conversa no carro, momentos antes da confusão, complementa o desfecho da ação: *Shalika* (Regina King) questiona por que na discussão sobre a existência ou não de Deus este é sempre mencionado como se fosse homem: “como você sabe que Deus é ‘ele’? ‘Ele’ pode ser ‘ela’, você não tem como saber”. A resposta de *Darrin* a esta provocação é dizer que leu num livro durante a prisão (o que não sabemos se *Darrin* mente para ganhar credibilidade) que se Deus fosse uma mulher não haveria guerras, pois isto não faz parte da natureza da mulher. Essa crença numa natureza pacífica da mulher, implica diretamente na crença de uma natureza violenta do homem, o que demonstra um pouco da visão do personagem sobre a própria situação. Não há intenção ou movimento de *Darrin* em busca de uma saída para a violência em que se encontra, pois ele acredita que essa violência é de sua natureza.

Assim como na cena em que *Ricky* e sua mãe se assemelham pela cor da vestimenta, a gangue que provoca a confusão surge identificada pela cor vermelha; comumente uma cor relacionada nos filmes à violência. Se na cena anterior as camisas de cores parecidas revelavam a ligação familiar entre *Ricky* e *Mrs. Baker*, da mesma forma a gangue se identifica enquanto família, conectados não por laços de sangue ou afetivo, mas por interesses mútuos de domínio e proteção.

Figura 26 - quadro de "Os Donos da Rua" destacando o uso da cor vermelha pela gang de Crenshaw, visto à 01h11min32s.



Fonte: arquivo digital

O conflito que parece se encerrar nessa situação, trará grandes consequências na trama.

Após saírem de Crenshaw, *Tre* e *Ricky* são parados e sofrem uma abordagem policial. *Coffey*, o agente que anos antes atendeu a chamada de roubo na casa de *Furious*, surge novamente. Ele irá conduzir uma abordagem extremamente abusiva em *Tre*, colocando a arma em seu pescoço e ameaçando-o, simplesmente pelo fato de *Tre* ter respondido a uma pergunta – se portava algum tipo de droga ou arma – e alegado não ter feito nada. “Você acha que é durão?” provoca *Coffey*, e com a arma já apontada para *Tre* irá afirmar o seu poder sobre ele: “podia explodir sua cabeça nesse minuto e você não faria nada”. Mais uma vez, *Coffey* afirma sua alienação enquanto homem negro que enxerga através de sua farda uma forma de se diferenciar dos outros de sua raça: “você está com medo agora. Eu gosto disso. Por isso escolhi esta profissão. Odeio caras como você. Vocês negros não valem nada!”. A superioridade e a vitória moral de *Coffey* é afirmada quando *Tre* deixa cair uma lágrima, de medo, raiva ou impotência, ou a junção de todos estes sentimentos.

Tre e *Coffey* nesta cena são representativos de forças maiores: a polícia, ou mais especificamente às forças de controles do Estado, e o jovem negro, principal alvo desta mesma força. Este embate - que não é exatamente um embate visto que da parte do alvo pouco pode ser feito para combater a força que se impõe - tal qual acompanhamos na cena, sustenta-se também no campo das virilidades.

Numa pesquisa entrevistando homens negros de diferentes faixas etárias com o objetivo de investigar de que forma os “mecanismos de controle social se valem do conceito de ordem pública para produzir ações e discursos que delimitam as possibilidades de ser homem negro”, Rocha (2019) vai pensar a partir do relato de um dos entrevistados, identificado como “entrevistado 3”, a forma como a abordagem policial suscita uma disputa de masculinidades. O entrevistado, citando sua constante rotina de abordagens pelo fato de ser negro e morador da periferia, não reconhece a possibilidade de ter medo da polícia, pelo contrário, tenta se colocar em pé de igualdade a nível de ameaça afirmando: “ele pode ceifar minha vida, mas eu também posso ceifar a vida dele.” (ROCHA, 2019). Rocha escreve:

Enquanto o policial se vale de um modelo de governamentalidade que confere a este uma autorização legal para violentar estes corpos negros

“perigosos”, e mais do que isto, reafirmar uma masculinidade que traduz uma espécie de capitão do mato. O entrevistado 3, constantemente violentado e vulnerabilizado naquela situação tem como única alternativa para emancipar sua masculinidade não demonstrar medo. [...] Portanto, afirmar a masculinidade através da negação do medo é a única alternativa para reproduzir um ideal de masculinidade na abordagem policial, e para vencer ou ao menos empatar esta disputa o entrevistado afirma também ter capacidade de matar o policial, em outras palavras, reproduzir os discursos que o imputam uma periculosidade ao seu corpo foi a forma que o entrevistado encontrou para ganhar essa disputa falocêntrica (FLAUZINA, 2015, p.98). Disputa esta que ele já perdeu antes de começar a abordagem policial, pois reproduzir um homem negro criado por discursos construídos pelo outro branco, é atestar uma masculinidade de um ser que não existe (ROCHA, 2019, p. 68, grifo do autor).

Partindo deste ponto de vista para analisar a cena, o que parece estar em jogo, mais do que a própria segurança do personagem, é também a disputa de controle que atesta a capacidade viril do outro, situação contra a qual *Tre* não consegue se provar. Ao chorar ele atesta sua inferioridade enquanto homem, ao menos dentro das leis que regem este universo masculino cuja regra maior é o não demonstrar fraqueza. Essa “falha” fará com que *Tre* busque se provar adiante na trama, voltando sua revolta não para os policiais, pois esses já o conseguiram dobrar, mas contra aqueles que fazem com que ele sofra esse tipo de preconceito. A revolta de *Tre* é externada na cena seguinte em que ao encontrar com *Brandi* ele desfere socos no ar tentando atingir um inimigo invisível enquanto grita: “Eu estou farto desta merda”. Consolado por *Brandi* em seu desespero, é inesperado que as ações levem até a primeira noite de sexo de *Tre*, como se a sua capacidade de se mostrar vulnerável fosse então recompensada, ainda que a luz do helicóptero incida sobre os corpos nus do casal. O animal vigilante segue à espreita.

Com uma hora e dezoito de filme, *Furious* e *Reva* se encontram num restaurante para conversar sobre *Tre*. *Reva* se mostra preocupada que o rapaz esteja falando em morar com *Brandi*, ao que *Furious* defende que a decisão é de *Tre* para tomar. Como parte da criação que concede ao filho para “torná-lo homem”, como a própria *Reva* diz nesta mesma cena dando os devidos créditos ao ex-companheiro, faz parte também conceder a independência. Ver o filho casando-se, tornando-se responsável financeiramente pela própria vida e, de forma segura, perpetuando a existência da família através de sua prole, é parte do dever social atribuído à paternidade, que numa oposição, à qual o filme não escapa, coloca a mulher num lugar comum, do sentimentalismo marcado pelo apego à cria. Para além de ser contra à provável decisão do filho, é dito que *Reva* o presenteia, mimá-lo com

regalos, e é repreendida por *Furious* que no seu autoproclamado orgulho pela criação dada a *Tre* parece se sentir como autoridade para ter a última palavra. A esta atitude *Reva* o corrige: “o que você fez não é diferente do que as mães têm feito desde o começo dos tempos. É pena que não haja mais negros fazendo isso”⁶⁷. Mas para além do diálogo significativo, o espaço aonde a cena se dá também revela uma camada simbólica dentro da questão social. O restaurante (ou café) é um recinto refinado onde todos os outros clientes e funcionários são brancos. Ao atravessar o lugar e se sentar à mesa com *Reva*, *Furious* comenta: “Estes lugares são realmente o seu estilo”⁶⁸ enquanto desvia o olhar para a mesa ao lado, e desvia também a conversa quando *Reva* retruca interrogando o que *Furious* quis dizer com aquele comentário. A crítica sutil, em que *Furious* evita se aprofundar, parece voltar-se ao gosto de *Reva* por estar em meio às pessoas brancas, à branquidade. *Reva* não é vista durante a segunda parte do filme em nenhum momento no bairro negro e não são feitas menções nem mesmo às visitas dela ao filho. Assim como o policial *Coffey*, que nega sua negritude assumindo uma hierarquia de poder dentro do bairro negro, isto é, assumindo o lugar do opressor, *Reva* também se vale de uma postura que a afasta da negritude e reivindica um lugar entre a branquidade. Lugar este que, como sinaliza Viveros, não deve ser tomado como “todo o resto”.

Apresentar a branquidade como um lugar social não marcado e invisível, como a bitola oculta, contra a qual todas as demais cores sociais são desvios (Frankenberg, 1993; Dyer, 1997) se tornou hoje um lugar comum. A teórica feminista Sara Ahmed (2004) assinala com agudeza que, evidentemente, a branquidade só é invisível para aqueles que a habitam. Para nós que não a encarnamos, é difícil não vê-la, não viver seus efeitos e sua capacidade de modelar os espaços sociais nos quais nossos corpos não brancos são notórios ou marginais, a menos que “se passem por brancos” (VIVEROS, 2018, p. 133, grifo da autora).

O lugar que *Reva* parece buscar é o desta “passabilidade”, sobre a qual hooks também escreveu:

Sistemas de dominação, imperialismo, colonialismo e racismo coagem ativamente as pessoas negras a internalizarem percepções negativas da negritude, a se auto-odiarem. Muitos de nós sucumbem a isso. No entanto,

⁶⁷ No original: “*what you did is no different from what mother have done from the beginning of time. It’s just too bad more brothers won’t do the same.*”

⁶⁸ No original: “*So this is definitely you.*”

negros que imitam os brancos (adotando seus valores, discursos, modos de ser etc.) continuam a observar a branquitude com desconfiança, medo ou mesmo ódio. Esse desejo contraditório de possuir a realidade do Outro, ainda que seja uma realidade que fere e nega, é uma expressão do desejo de entender o mistério, conhecer intimamente através da imitação, como se esse conhecimento, usado como uma máscara, um amuleto, pudesse afastar o mal, o terror (HOOKS, 2019, p. 296).

O trecho destacado por hooks também parece contemplar a personagem de *Furious* que apesar de se mostrar enquanto articulador e pensador de ideias sobre a negritude, afasta-se do perfil, do tipo do homem negro. E não é errado pensar que o homem negro possui um tipo, como pode parecer, da mesma forma o possui o homem branco, a questão é que só um é considerado o tipo ideal.

Sobre a mesma questão então Fanon se coloca:

[...] o negro não deve mais se ver colocado diante deste dilema: branquear-se ou desaparecer, mas deve poder tomar consciência de uma possibilidade de existir; dito de outra maneira, se a sociedade lhe cria dificuldades em razão de sua cor, se contato em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter distância”; ao contrário, meu objetivo será, uma vez elucidados os motivos, colocá-lo em condições de *escolher* a ação (ou a passividade) diante da verdadeira fonte conflitual – isto é, diante das estruturas sociais (FANON, 2020, p. 114, grifos do autor).

Na última meia hora do filme, a tragédia que cairá sobre *Ricky* e conseqüentemente sobre a família Baker, e sobre *Tre* enquanto amigo íntimo dos irmãos, toma curso. *Darrin* e sua “gangue”, seus amigos de varanda, são provocados pela gangue de Crenshaw, identificada pelo carro vermelho, mas o confronto dos grupos que se encaram à distância fica adiado. E se a gangue de Crenshaw é identificada pela cor vermelha, o azul e o branco nas roupas também se sobressai identificando o grupo de *Darrin*, ficando *Tre* incluído.

Figura 27 - quadro de "Os Donos da Rua" destacando o azul e branco do grupo de *Darrin*, visto à 01h23min54s de filme



Fonte: arquivo digital

A imagem acima, além de destacar as cores das vestimentas pelas quais o grupo se identifica, é um quadro do momento em que os irmãos *Darrin* e *Ricky* finalmente entram num conflito que se arrastou durante toda a trama, conflito este disparado por uma questão banal em que *Ricky* tenta passar para o irmão um pedido de sua esposa para comprar farinha de milho, ao que *Darrin* responde que a esposa é de *Ricky* e que ele é quem deve obedecê-la. *Ricky* reage alegando não ter esposa, pois não é oficialmente casado e *Darrin* provoca dizendo que ele fica o tempo todo no sofá, que isto o torna sim um homem casado, numa referência à suposta passividade do homem casado, domado pela mulher, em contraposição a liberdade e proatividade do homem solteiro, muito embora durante todo o filme o que acompanhamos fora justamente o contrário; *Darrin* é quem passa o tempo todo inerte, na varanda, bebendo e/ou provocando briga, enquanto *Ricky* é demonstrado como um jovem ativo, estudante e praticante de esporte.

Reside no conflito inicial uma crítica sutil sobre uma falsa virilidade superior contida no exercício de uma masculinidade aventureira e perigosa. Mas o fato é que outros motivos levam *Darrin* a provocar o irmão, sendo o principal deles a disputa pela atenção da mãe. *Darrin* chega a chamar *Ricky* de “*mommys boy*”, ou “filhinho da mamãe”, e os dois partem para as vias de fato se agredindo fisicamente. Quando *Mrs. Baker* surge para apartar a briga ela o faz dando um tapa no rosto de *Darrin* e depois mostra-se preocupada apenas com o filho favorito, enquanto *Darrin* tenta

conseguir uma explicação para o fato de ter sido atingido no rosto por sua mãe. A ação coincide com a chegada pelo correio dos resultados do exame de *Ricky*, necessários para que ele garanta sua bolsa na universidade. Assim, *Darrin* se torna quase invisível para sua mãe e mesmo sua insistência em saber o motivo de ter apanhado não será digno de resposta daquela para quem ele parece mesmo ter provocado a briga de forma a chamar atenção atingindo a coisa que ela mais adora, o filho promissor. Essa sensação de invisibilidade que atinge *Darrin* será explicitada de forma imagética antes do final do filme.

O encontro de *Tre* e *Rick* com a gangue de Crenshaw, no retorno da loja onde compram a farinha de milho, leva à morte dramática do segundo, atingido pelas costas por uma arma de grosso calibre. No instante em que *Ricky* corre alertado pelo grito de *Tre*, buscando se afastar da mira da arma, um silêncio se faz e o som de risos de uma criança é ouvido de fundo sendo interrompido pelo trovejar grave do disparo da arma. A cena causa impacto. As crianças, ou a criança ouvida instantes antes de *Ricky* ser atingido, pode fazer referência de um modo geral às infâncias perdidas para a violência, ou à primeira parte do filme em que aquelas crianças que encontramos num primeiro momento se veem enfrentando um destino trágico, ou ao próprio filho de *Ricky* que passa a engrossar a estatística de ser filho de um pai negro ausente, nesse caso específico por ter sido assassinado. Tal qual os meninos e meninas presentes nas diversas cenas em “O Matador de Ovelhas”, essas crianças se encontram e são preparadas desde muito cedo para um mundo que lhes é hostil, perigoso, e a vida corre sempre num tênue limiar entre o equilíbrio e a catástrofe.

O resultado da morte de *Ricky*, cujo corpo é colocado no sofá da sala de sua casa para desespero da namorada e da mãe dele, é causar ainda mais o ódio de *Mrs. Baker* por *Darrin*, a quem ela culpabiliza pelo ocorrido, e despertar uma fúria contida em *Tre*, a mesma fúria que lhe foi provocada, porém, reprimida no episódio com o policial *Coffey*, de um sentimento de injustiça e impotência. *Tre*, decidido a se vingar, busca o revólver de seu pai em sua casa, mas, impedido por este, acaba deixando a arma e fugindo as escondidas, partindo com *Doughboy* e sua gangue em busca dos assassinos do amigo.

Figura 28 - quadro de "Os Donos da Rua" destacando o azul e o vermelho na cena de conflito, visto à 01h35min58s de filme.



Fonte: arquivo digital

A sequência final do enfrentamento das gangues, que termina com a morte de todos os membros responsáveis pela morte de *Rick*, acontece na parte externa de um restaurante cujas cores vermelho e azul da decoração em neon se destacam, conforme evidencia a imagem acima. *Tre*, algumas cenas antes, desiste de participar do confronto e pede para descer do carro afirmando o seu não pertencimento àquele mundo de crime. O vermelho e o azul, referente à divisão das gangues, marca uma guerra determinada pela divisão de cores das quais ambas saem perdendo. A referência à guerra real das cores, entre brancos e pretos, surge de forma evidente.

O plano em que *Darrin* é visto dando os últimos tiros contra os algozes de seu irmão, filmado de baixo para cima (contra-plongée) colocando a arma num primeiro plano e exaltando a imagem engrandecida pelo ângulo da câmera do atirador ao fundo, remete a outra imagem do icônico filme brasileiro “Cidade de Deus”, já citado anteriormente. Há semelhanças entre *Darrin* e Zé Pequeno, ambos sujeitos invisibilizados e aprisionados na armadilha de exercerem uma masculinidade que é a esperada para eles por poderes estruturais e de forma biologizante, a do homem negro violento. Dos dois planos, destacados abaixo, só fica evidente a diferença do prazer e da consternação que um e outro parecem sentir.

Figura 29 - Darrin em quadro de "Os Donos da Rua" à 01h40min27s de filme.



Fonte: arquivo digital

Figura 30 - personagem Dadinho em cena de "Cidade de Deus" (dir. Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)



Fonte: arquivo digital

Doughboy mostra-se ao final do filme como um homem ressentido: “ou eles não sabem, não mostram, ou não se importam que isto aconteça no nosso bairro”, diz ele a *Tre* num desabafo por ter visto no jornal notícias apenas sobre a violência em países estrangeiros, não mostrando o que acontece ali mesmo, na violência que *Darrin* presencia todos os dias em sua vizinhança, da qual ele é vítima e ao mesmo tempo agente causador. O esvanecimento da imagem de *Darrin*, logo após despedir-se de *Tre*, é precedido pela informação em forma de caracteres de que quinze dias depois o rapaz será assassinado, afirmando um ciclo de apagamento sistêmico.

“Que a paz se propague”⁶⁹ é a frase que fecha o filme colocando-o definitivamente numa posição de libelo contra a violência voltada para as comunidades afrodescendentes, mas o filme teve grande sucesso também entre o público não negro, como dito no início deste capítulo, sucesso que levou Singleton a figurar entre a seleta lista (de homens brancos cisgêneros) que comandavam, e ainda comandam, a indústria cinematográfica nos Estados Unidos. O Feito de “os Donos da Rua” é sem dúvida grandioso em sua mensagem, o problema é quando essas imagens não conseguem transpor a barreira do distanciamento seguro, e esta é a crítica que também cai sobre o filme de Meirelles e Lund. Quando as imagens de violência servem apenas para alimentar a noção de um estereótipo da virilidade masculina negra, da forma semelhante como Fanon coloca em capítulo sobre o negro e a psicopatologia:

Nos Estados Unidos, como podemos ver, o negro cria histórias nas quais lhe é possibilitado exercer sua agressividade; o inconsciente do branco justifica e aprecia essa agressividade, inflectindo-a para si mesmo e reproduzindo, assim, o esquema clássico do masoquismo (FANON, 2020, p. 189).

Por isso a defesa de alguns para que o cinema negro se negue em mostrar a violência, negue-se em alimentar ainda mais esse masoquismo. Mas negar a violência não é negar a própria realidade a qual o homem negro (não somente, mas principalmente) é condicionado? E esta imposição não cerceia a criatividade de cineastas negros e negras já tão maculados por não poder dizer o que querem, somente o que os outros dizem por eles?

A arte, uma vez no mundo, não é capaz de controlar os significados que retiram dela. Isso faz parte da grandeza e da pequenez da arte ao mesmo tempo. O que fica sobre “Os Donos da Rua”, sua mensagem, ainda que nenhum filme deva ser portador de mensagens, não é apenas “negros (*nigga*), não matem uns aos outros” no plano real da palavra, da morte do corpo, mas também no plano irreal, da morte do espírito.

⁶⁹ No original: “*Increase the peace*”.

6 “MOONLIGHT” DE BARRY JENKINS (2016) E A POSSIBILIDADE DO AFETO

A imagem e a história de diversos casais são uma constante no cinema, observados, por exemplo, em Rick e Ilsa, “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942); Jennifer e Oliver, “Love Story” (Arthue Hiller, 1970); Sam e Molly, “Ghost: do outro lado da vida” (Jerry Zucker, 1990); Jack e Rose, “Titanic” (James Cameron, 1997); apenas para citar alguns. 2005 foi o ano em que um casal gay, o primeiro, salvo engano, juntar-se-ia a esta lista. “O segredo de Brokeback Mountain” (Ang Lee) trazia um tema pouco explorado até então: o relacionamento amoroso entre dois vaqueiros que se conhecem no verão de 1963 e que “lutam secretamente para entender e manter o amor que nutrem um pelo outro”, tal qual está descrito na sinopse do filme apresentada na caixa da mídia em blu-ray. Naturalmente, “*Brokeback Mountain*” (seu título original), levantou discussões acerca do tema masculinidade, referenciando principalmente a masculinidade criada – ou promovida – pelo gênero cinematográfico do *western* no qual o filme se encontra inserido.

O corpo viril está no coração dessa definição irreduzível do *westerner*, tanto dos seus valores (sua largura, sua estatura, seu caminhar, seu porte, sua seriedade, seu laconismo, sua violência contida, sua força domada) quanto dos seus atributos (o Colt, o cavalo, o chapéu, o lenço, o jeans, deixando o corpo à vontade ainda que o protegendo das agressões da natureza), e até mesmo dos seus tabus (nunca falar de sexo, não praticar violência gratuita, não sorrir nem fraquejar – bebendo, indo contra a natureza). O herói do *western* possui essa virilidade imponente e séria, robusta e dominada, suscetível de se estender a todo espaço do ar livre e de morrer se preciso for. Ele tem as prerrogativas corporais do semideus sem deixar de encarnar os valores pudicos e a crença na ação próprias à filosofia do homem comum americano (BAECQUE; COURTINE *et al*, 2013, pg. 533).

A exigência da virilidade não tolera a homossexualidade, o “ir contra a natureza” mencionado na citação acima. *Brokeback Mountain* é um dos poucos, talvez único, filmes do gênero que trata a virilidade não como um fator que concede vantagens sobre inimigos, que neste caso específico não são índios, xerifes ou bandidos, mas a comunidade machista em que eles estão inseridos. No entanto, é preciso observar que os personagens, vividos pelos atores Heath Ledger e Jake Gyllenhal, ainda que se descubram apaixonados, não abdicam do exercício de sua virilidade, não deixam de performar o tipo vaqueiro rígido, inclusive se casando com mulheres e constituindo família; fazem isto porque sabem que a virilidade, ao

mesmo tempo em que os aprisiona naquele universo pequeno, também os confere proteção. É necessário performar aquele tipo para sobreviver no mundo.

O conflito que permeia a história, protagonizada por *Ennis* (Ledger), o tipo mais sexualmente reprimido do casal, é responder a esse desejo pelo outro, ou, responder à expectativa do exercício de uma virilidade que é depositada sobre ele. *Ennis*, durante todo o filme, tem gestos duros e mal move a boca para pronunciar as palavras que saem por ela. Está engessado por essa camada de proteção que construiu e da qual não consegue se libertar, conduzindo a história para um final trágico em que o casal é separado pela morte de um deles sem que tenham tido a chance real de viver de fato o amor que nutriam um pelo outro, exceto pelo breve período que passaram juntos, e isolados, na montanha que dá título ao filme. “*Love is a force of nature*”⁷⁰ foi a premissa divulgada nos cartazes de cinema na época de seu lançamento. Se o controle da natureza é uma das qualidades viris, principalmente em se tratando da virilidade do vaqueiro, o que vemos em *Brokeback Mountain* é justamente essa tentativa do homem (*Ennis*) em se sobrepor à natureza, a sua natureza, em prol de um aspecto viril e pagando um alto preço por isso.

Onze anos depois, “*Moonlight*” (Barry Jenkins, 2016) parte da mesma premissa para contar uma história similar, de um ponto de vista e a partir de um universo tão toxicamente machista quanto o dos vaqueiros nos ranchos do Wyoming, o dos subúrbios e bairros negros nas grandes cidades. As masculinidades determinadas pela cor, com suas aproximações e distanciamentos, ficam evidentes nesses dois filmes que partindo do mesmo tema retratam universos muito opostos.

Moonlight estrutura sua narrativa a partir da urdidura do relacionamento entre dois homens, podendo ser lido como um filme romântico, apesar da profusão de outros temas em que o filme de Jenkins resvala. O clímax da história, o momento para o qual o espectador é preparado, é o reencontro no terceiro ato dos personagens *Kevin* e *Chiron*⁷¹, que se conhecem desde a infância, vivem uma experiência conturbada na adolescência até se encontrarem novamente na fase adulta. A expectativa da continuidade dessa relação é também o que se mostra em jogo no momento do clímax do filme. Dividido em três partes, cada uma

⁷⁰ Na tradução minha: “O amor é uma força da natureza”.

⁷¹ *Chiron* é vivido pelos atores Trevante Rhodes (fase adulta), Ashton Sanders (Fase adolescente) e Alex Hibbert (fase criança); *Kevin* é vivido por André Holland (adulto), Jharrel Jerome (adolescente) e Jaden Piner (criança).

representando uma das fases de desenvolvimento de *Chiron* (o protagonista), o filme possibilita a nós, espectadores, acompanharmos a construção de um personagem; não o personagem visto na tela a ganhar vida através do ator, mas o personagem construído por *Chiron* ao longo da vida para sobreviver ao mundo que o cerca⁷².

6.1 *Little*

Um carro que se aproxima até parar em primeiro plano, de forma imponente, exibindo a pequena coroa dourada sobre o painel enquanto o refrão da música de Boris Gardiner repete a frase “*Every Nigger is a star*”⁷³; assim tem início o filme de Jenkins, numa cena cujo objetivo é apresentar o personagem *Juan* (Mahershala Ali). O homem, de brincos dourados e touca na cabeça, apanha um cigarro antes de descer do carro e caminha na direção de um rapaz do outro lado da rua, num posto onde vende droga. *Juan* é um traficante, apresentado desta forma, cercado por símbolos de uma “virilidade do gueto” – o carro potente, tal qual visto em “Os Donos da Rua”, adicionado à touca e o brinco que, apesar de serem símbolos de uma vaidade tida como feminina no mundo ocidental, foram naturalizados no universo masculino das “quebradas” (*hood*). *Juan* exhibe seus braços com veias que saltam para a câmera; é forte, anda de modo endurecido, tem a expressão fechada, mas ao se aproximar do garoto que trabalha para ele na venda e recebimento de drogas pergunta sobre a mãe doente do mesmo, revelando certa docilidade que contradiz a virilidade rígida que ele parece querer transmitir, docilidade esta que será confirmada ao longo do filme. *Juan* performa um tipo. É sobre isso que o filme irá tratar, premissa condensada de forma sutil nessa primeira cena através de um homem negro que parece esconder toda sua vulnerabilidade e/ou afetividade, assumindo um tom cíclico na trama, ou não, dependendo da leitura feita pelo espectador na última cena que não se fecha por completo permitindo a interpretação. Retornaremos a essa questão quando no final deste capítulo.

⁷² Importante destacar que o roteiro do filme escrito por Barry Jenkins a partir do argumento de Tarell Alvin McCraney foi adaptado de uma peça teatral semiautobiográfica escrita pelo próprio McCraney. Diferente do filme, na peça as partes eram encenadas de forma intercalada, não em ordem cronológica. Para os fins dessa análise, abordaremos cada parte separadamente na ordem em que elas se apresentam e utilizaremos para identificá-las a mesma denominação que ganham no filme.

⁷³ Na tradução minha: “Todo negro é uma estrela”.

Chiron, o protagonista, é apresentado ao final desta cena de modo totalmente oposto, desprovido de qualquer atributo viril. Ele foge de um grupo de garotos que aparentemente quer agredi-lo e se esconde numa casa abandonada, num ato de total covardia e autopreservação que não condiz com a prerrogativa viril. *Chiron* permanece ali escondido até que os meninos vão embora. O lugar é um ponto utilizado por viciados, como fica evidente quando *Chiron* encontra e levanta uma seringa contra a luz. A relação de *Chiron* com o universo das drogas que permeia a vida daquele bairro será importante na sua trama e já se encontra inserida e apresentada aqui.

Na primeira imagem que *Chiron* tem de *Juan*, ele está puxando com as próprias mãos um tapume da janela e pulando para dentro do apartamento. O que acompanhamos então foi *Chiron* acabando de correr e se refugiando de um grupo de garotos o qual ele não poderia enfrentar, e logo em seguida se deparando com este homem numa demonstração de força física e imponência. *Juan* se converte imediatamente numa referência para *Chiron*. Mas apesar da rudeza inicial, o garoto é convidado para um lanche, o que confirma o jeito sensível por baixo da armadura de *Juan*, conforme a cena anterior.

Chiron, que se recusa a dizer onde mora e acaba passando uma noite na casa de *Juan* e sua namorada Tereza (a atriz Janele Monae) apresenta-se como *Little*, um apelido que na sua tradução seria algo como “Pequeno”, designação dada a ele visivelmente com o papel de rebaixá-lo, condição emasculativa posto que a alta estatura se configura como um atributo viril. *Little* mora com a sua mãe e silencia diante da pergunta sobre seu pai. Mais uma vez neste filme, como nos outros dois, a questão da paternidade tem um papel importante. Não ficamos sabendo o que houve com pai de *Little*; se morreu, se mora distante, se o abandonou. Inferimos pelo prosseguimento da história que este não tem qualquer participação na vida do filho que acabará elegendo *Juan* como uma referência paterna.

Abordado de forma diferente nos três filmes, mas ainda assim de forma bastante central para os personagens, principais e coadjuvantes, o problema do abandono paterno parece ser uma ferida aberta no coração da comunidade afro-americana e que se repete na realidade brasileira. Apontamos aqui a problemática do abandono paterno com relação à masculinidade negra não por entendê-la apenas como algo que concerne à realidade de homens negros, afinal, homens brancos também são passíveis de abandonarem sua prole e cônjuges, nem mesmo

é esta uma questão de diferença de classe social, posto que o abandono pode ser cometido também por homens que sustentam uma posição financeira confortável; mas, dependendo dos motivos que levam a este abandono, a questão perpassa aspectos raciais (PEREIRA et al. 2019).

Tratando especificamente de Brasil, é sabido – conforme exposto anteriormente neste trabalho (p.44) – que homens negros são as maiores vítimas de homicídio e que compõem a maior camada da população carcerária no país, e que estas estatísticas são mantidas por políticas de não afirmação de origem histórica. Dentro dessas circunstâncias, os casos de abandono ocasionados por homicídios ou por situações de encarceramento no sistema prisional configuram questões de abandono que afetam principalmente a masculinidade negra, não ficando evidente no filme se é de uma destas questões que trata o caso do sumiço do pai de *Little*. O que nos concerne pensar é se há no ato do abandono algo que deturpe ou que saliente a noção de uma masculinidade no imaginário coletivo.

O termo latino *pater familias*, no seu significado literal “pai de família”, carrega etimologicamente as bases históricas da formação do patriarcado. Na Roma Antiga o termo *pater* designava uma jurisdição governada exclusivamente por homens, que além de serem chefes de família e proprietários de seus descendentes, também eram as únicas pessoas juridicamente plenas na sociedade romana. Já no período helenístico esse termo se referia a um líder da comunidade, com o tempo ele se transformou no que concebemos como pátria, que por sua vez está relacionado ao termo país que vem do italiano *paese* e que advém do latim *pagus* que significa aldeia (LONG, 1975). Logo, é possível dizer que o termo pai associa-se historicamente com a ideia de pertencimento e territorialidade estruturados nos princípios de jurisdição, de propriedade e da constituição da família (PEREIRA et al, 2019, pg. 83).

Considerando a definição acima, é possível aferir que a paternidade é um estado de poder que afirma uma identidade masculina e obedece a uma intenção de virilidade madura construída desde a primeira idade nos meninos. Não exercer ou recusar essa função seria um gesto de abdicação dessa potência masculinizante, logo, o abandono paterno poderia ser tomado enquanto atitude castradora, exceto pelo fato das mudanças que ocorreram nos últimos anos enaltecendo a virilidade aventureira em detrimento da virilidade “assentada” do homem de família.

Aos 13 minutos do filme, vemos uma cena que se assemelha ao momento em que no filme de Charles Burnet, nesse trabalho analisado, os garotos brincam de jogos que reproduzem uma virilidade calcada na força e no domínio. Em “O Matador

de Ovelhas” as táticas dos meninos imitavam estratégias de guerra e ocupação; aqui, em “*Moonlight*”, vemos uma disputa de bola que se transforma em embate físico. Subjugar por meio da força é a característica viril a qual esses meninos pleiteiam como meio de afirmação.

Figura 31 - embate entre garotos em quadro de "*Moonlight*"; 00h13min51s.



Fonte: arquivo digital

Como dito em outro momento, essas disputas de forças também podem ser lidas como momentos de afetividades, do toque possibilitado no gesto que se faz violento já que o toque verdadeiro não é possível sem configurar numa caracterização da perda viril. O toque, conseqüentemente o afeto entendido como tal, é feminino e por isso, na construção de uma virilidade, deve ser evitado.

No momento em questão, os garotos brincam num espaço próximo a uma linha de trem que inclusive passa ao fundo nas primeiras imagens. Tal qual em “O matador de Ovelhas” e em “Os Donos da Rua”, o trem parece carregar uma simbologia, marca o espaço como símbolo social de uma periferia à margem do progresso, mas também de uma geografia que responde à especulação imobiliária: os espaços próximos à linha do trem costumam ser vendidos mais baratos por conta do barulho e da trepidação que a passagem do veículo provoca. Se no início deste capítulo fizemos menção também ao *western*, é possível pontuar a importância do trem como objeto que compõe o mesmo universo místico, registrado por exemplo na cena de abertura do grande clássico “Era Uma Vez no Oeste” (Sergio Leone, 1968). O trem compunha também ali a ideia do progresso levado à escassez do oeste, em

trilhos quase sempre colocados por mãos e trabalho escravo. Nestes “reflexos de nossa história na grande memória do tempo e das imagens” (SAMAIN, 2012, p. 30), como a chegada do trem à estação dos irmãos Lumière, citado em capítulo anterior, o trem nestes filmes contam a história do progresso e dos que sempre estiveram à margem dele.

Retomando a cena ainda no momento do esporte praticado pelos garotos, *Little* procura se manter afastado, não interagindo com os outros. Logo, e talvez por isso mesmo, por demonstrar medo e fraqueza, ele é rodeado pelos meninos que tentam forçá-lo a jogar, mas o grupo é distraído por *Kevin* que rouba a bola e sai correndo. É o primeiro momento em que vemos *Kevin* no filme, já num gesto de altruísmo para com *Little*. Em conversa posterior é perceptível certa curiosidade sexual entre os dois. *Little* encara um machucado que *Kevin* traz na face e segura por instantes o rosto do amigo. O toque cria a intimidade. Logo depois, reagindo a uma provocação de *Kevin* que questiona o porquê de *Little* permitir que os outros garotos impliquem com ele, eles entram numa luta corporal, uma demonstração de força que, mais uma vez, é na verdade uma forma de disfarçar a necessidade do toque. Pelo desenrolar da trama, é sabido que *Kevin* e *Chiron* (*Little*) desenvolverão ao longo de vários anos uma relação amorosa, mas, segundo Florence Tamagne, “as culturas homosociais são, de fato, trabalhadas pela possibilidade do desejo homossexual” (2013), isto é, também faz parte da construção da masculinidade heterossexual o tensionamento sexual em relação a outros homens.

Hoje ainda, nas fraternidades estudantis americanas [...] o trote pode aparecer como encenações sexuais, onde a transgressão do tabu da homossexualidade deve soldar o grupo na admissão e na negação simultânea da existência, pelo menos latente, no seu seio, de desejos de natureza homossexual. A mesma ambiguidade se encontra no universo esportivo. [...] Na escola, nos campos de esportes ou nos vestiários, aquele que falha nas provas desportivas se vê tratado como “bicha”, ainda que muitos jovens *gays* hesitem em se engajar num ambiente aparentemente hostil, e no qual eles acham que precisarão ocultar a sua sexualidade. [...] A erotização crescente dos atletas [...] atesta, porém, a complexidade das ligações que unem esporte, gênero e sexualidade (TAMAGNE; COURTINE et al., 2013, pg. 441, grifos da autora).

Em meio a esses universos dicotômicos é que *Little* e *Kevin* habitam. *Little* busca a fuga, escolhe não participar do mundo esportivo de forma a esconder sua “falha” viril, seu desejo homossexual. Enquanto *Kevin* participa deste mundo sem

esforço, ou, talvez, seu esforço seja de outro sentido. Participar deste mundo custa a *Kevin* restringir as manifestações de seus desejos sexuais, como ficará evidente na próxima fase do filme. Apesar de não sofrer como *Little* as consequências por deixar transparecer uma fragilidade, ele precisará conviver com a persona que criou e que lhe vale o passe neste universo restrito de uma masculinidade de bando.

É possível notar já neste início de filme uma escolha estética de Jenkins pelo foco localizado, o que configura um aspecto disforme ao fundo das imagens e remete a um cenário de sonho ou a uma anamnese. O recorte em alguns planos também deixa essa impressão. Na terceira parte do filme tomaremos essa ideia com maior aprofundamento, onde a escolha estética parece se justificar dentro de um ponto narrativo. A imagem abaixo é um exemplo dessa estética, encontrada aos quinze minutos e treze segundos da diegese.

Figura 32 - quadro de "*Moonlight*" expondo o foco em primeiro plano e a disformidade proposital do fundo



Fonte: arquivo digital

No momento em que *Little* resolve procurar novamente por *Juan*, a sequência seguinte aos dezessete minutos, *Juan* o leva para a praia. O que acompanhamos é a definitiva transformação de *Juan* numa figura de referência paterna para *Little*, em diferentes circunstâncias. A princípio, *Juan* tira a camisa perto do menino e o convida para entrar no mar. *Juan* é um homem forte e neste momento exhibe esta força que, veremos, será replicada por *Chiron* futuramente, assim como o modo “duro” de caminhar, ambos aspectos de uma virilidade reproduzida. No mar, *Juan*

estabelece uma relação de confiança fazendo o menino flutuar sobre a água e logo após ensinando-o a nadar; ambas as características da paternidade, a proteção e a transferência de saberes. Que este ensinamento de habilidades também se volte para algo de caráter “atlético”, como o próprio *Juan* diz, também cumpre uma rotina esperada de uma relação entre pai e filho, da construção da virilidade no mais novo.

Já fora da água, *Juan* conta a *Little* a história que dá nome ao filme, de uma senhora que certa vez lhe falou que na luz da lua meninos negros ficam azuis. A história é contada por *Juan* para dizer a *Little* que “em algum momento você tem que decidir por você mesmo quem você vai ser. Não deixe que decidam por você”. Esse ensinamento, levado a sério por *Chiron*, guiará suas escolhas durante o restante do filme. É curioso observar que tal qual em “Os Donos da Rua”, essa cena, de uma orientação da figura paternal para a figura filial, ocorre à beira-mar. O mar, em ambos os filmes, parece trazer esse aspecto conciliatório, um lugar de transferência de ensinamentos que remete a uma ancestralidade a qual busca a comunidade afro-diaspórica.

Em um circuito diaspórico, ideias sobre identidade passam a não estarem atreladas aos espaços geográficos e socioculturais, pois a dispersão forçada implicou “perturbar o poder fundamental do território na definição da identidade ao quebrar a sequência simples de elos explanatórios entre lugar, localização e consciência” (GILROY, 2007, pg. 151). Diáspora, nesse sentido, viabiliza problematizar o enraizamento autóctone e endógeno da história vivida através do Atlântico Negro, impor tensões entre o aqui e o agora do que é vivido pelos sujeitos negros, estabelecer elos entre o antes e o depois da dispersão forçada de africanos escravizados, reinscrever vínculos entre a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo dos negros e negras da diáspora (GILROY, 2007, pg. 151-154). As experiências diaspóricas são, também, experiências nas quais os sujeitos vivenciam o gênero, o patriarcado, a racialização e a dominação colonial como experiências corporais (BRAH, 2006, pg. 25) (CONRADO, RIBEIRO, 2017, pg. 75).

Dessa forma, em “*Moonlight*” o mar assume também um caráter acolhedor que retornará em outros momentos do filme. Quase como um personagem, os reencontros de *Chiron* com o mar dali adiante serão sempre carregados de fortes impactos emocionais para com o protagonista.

Como última fase de uma aproximação enquanto figura paterna, *Juan* deixa *Little* em casa e entrega a ele uma nota de dinheiro. A responsabilidade de sustentar financeiramente sua prole também é um aspecto ligado à virilidade do homem maduro, como dito em outros momentos. Mais do que ter sido escolhido por *Little*,

Juan também parece adotar o menino afetivamente, e talvez esperar nele a completude de sua experiência enquanto homem.

Na sua casa, as figuras mais próximas que *Little* tem como referência de pai são os namorados da mãe, que parecem próximos a ela apenas pelo elo do vício nas drogas e pouco, ou nada, buscam da proximidade com o filho da mesma, como mostrado em cena aos vinte e dois minutos da diegese. Uma diferença importante que marca este filme em relação aos outros apresentados para análise é que os protagonistas aqui assumem posturas dessacralizadas. A mãe de *Little* é uma dependente química e, por isso mesmo, muitas vezes hostil com o filho, muito diferente da intelectual *Reva* de “Os Donos da Rua” e da dedicada esposa de *Stan* em “O Matador de Ovelhas”. *Juan*, um traficante, também se mostra muito diferente do economista e professoral *Furious* e do trabalhador *Stan*. Jenkins e McCraney com seus personagens, parecem focar em algo menos rígido, fora do maniqueísmo entre o correto e o errado, e buscam o intermeio, a humanidade naqueles que em outros momentos na história do cinema carregariam a chaga de certa animalização. *Chiron* incluído, dado a história errante que toma.

A experimentação do corpo, tão comum na idade em que *Chiron* atravessa, também é explorada na sequência na escola aos vinte e dois minutos, seja através da dança diante do espelho, na percepção que isto traz do corpo diante e em comparação com os outros; experiência que se repete quando *Chiron*, em seguida, acidentalmente, acaba se juntado a um grupo de meninos que comparam seus pênis numa sala. A necessidade de comparar é uma demanda adolescente, mas, tratando-se desta uma comparação da potência corpórea, é uma demanda também viril; e se na cena anterior, durante a dança, o corpo todo de *Chiron* marcava sua presença, aqui, diante dos outros garotos, ele é reduzido a um membro e potência sexual, o que frequentemente ocorre nas relações entre homens, mas principalmente no que tange a uma virilidade negra. Não suprir com a característica de um pênis grande, tal qual a expectativa que se convencionou depositar sobre os homens negros, é, por consequência, perder parte de sua identidade enquanto homem e, mais ainda, enquanto homem negro. Para *Little*, esse momento assume também outra camada, a da supressão do desejo homossexual para que não lhe custe a participação/admissão no grupo e a submissão a uma segunda diáspora, conforme defende Veiga:

A descoberta da homossexualidade pelos garotos negros, que a partir deste momento do texto chamarei de “bixas pretas”, os faz experimentar uma segunda diáspora, porque os retira novamente da possibilidade de serem integrados e acolhidos, mas de forma ainda mais nociva, haja vista que essa segunda barreira à aceitação se dá em seus próprios quilombos, ou seja, em sua família, em sua comunidade, e até mesmo nos movimentos negros. Um impasse é colocado frente às bixas pretas: negar a própria sexualidade e aderir à masculinidade heteronormativa, para se proteger e preservar o amor de seus pares ou para afirmar a própria sexualidade e ficar desprotegido, correndo o risco de não ser aceito em seu próprio espaço familiar de pertencimento. Qualquer uma dessas escolhas implica em sofrimento, já que em ambas é o “afeto-diáspora” que comparece desdobrando-se em ansiedade, resignação ou depressão (VEIGA, 2018, pg. 81, grifo do autor).

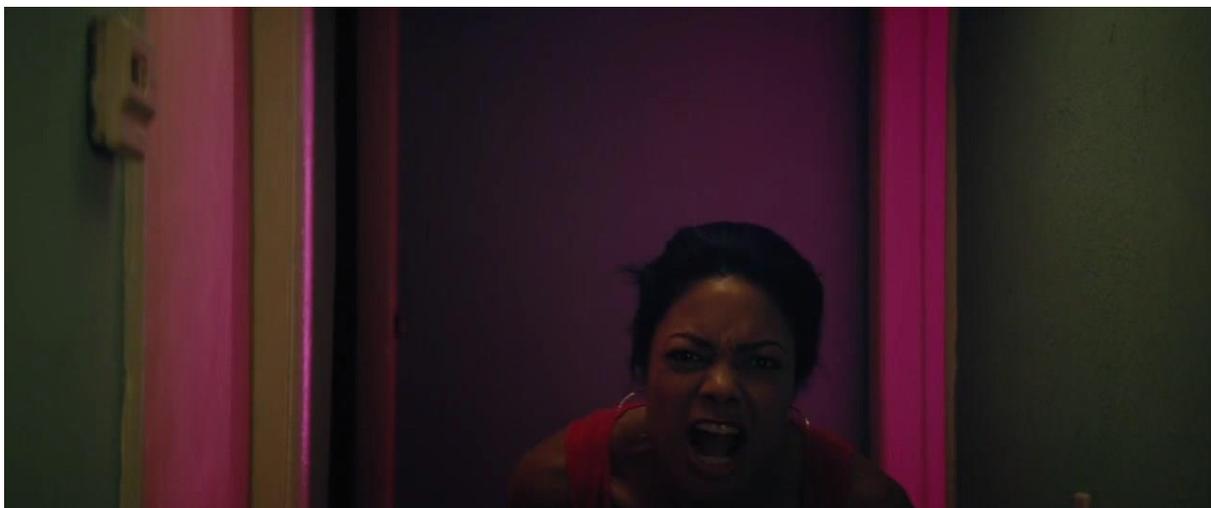
Little, nesse processo de auto entendimento enquanto jovem negro retinto, morador de um bairro perigoso e desprovido da proteção e do afeto familiar⁷⁴ (leia-se materno), escolhe o caminho aparentemente mais fácil, o da reprodução da heterossexualidade, ou, ao menos o início do processo que o levará a isso.

Aos vinte e seis minutos da diegese, o filme se volta mais para o dilema de *Juan*, que tendo estabelecido um relacionamento paternal com *Little* esbarra no fato de que a atividade que exerce enquanto traficante é contrária ao princípio patriarcal da proteção e do zelo. *Juan* encontra *Paula* fumando acompanhada por um homem dentro de um carro num dos seus pontos de venda. O traficante entende então, ou é lembrado pela mãe de *Chiron*, de que ele, ao tentar ser uma figura masculina positiva na vida do garoto, está sendo um alento para o mal que ele mesmo causa indiretamente. Apesar de suas boas intenções, *Juan* não deixa de ser o tipo que promove a autodestruição através do vício, o que indiretamente atinge também as famílias daqueles a quem ele vicia. Esse dilema, que, a depender de quem conduzisse o filme poderia constituir o próprio conflito central da trama, não é abordado por Jenkins com o objetivo de apontar para a construção de uma solução possível, mas provavelmente pouco verossímil. Não veremos a redenção de *Juan*, pelo contrário, veremos a perpetuação de seu sistema através de *Chiron*. Por isso, mais do que apontar para a solução, Jenkins parece sublinhar o problema em seu contingente social e na função do gênero masculino lido como tal que o sustenta.

⁷⁴ A sequência que tem início aos vinte e quatro minutos e quarenta segundos, em que *Little* chega em casa após a escola, encontra a sala com a televisão faltando sobre a mesa, e se põe a preparar seu banho, parece trabalhar nesse objetivo de construir uma ideia de abandono. Tememos pelo menino franzino que carrega uma enorme panela de água quente até a banheira, sem qualquer supervisão ou ajuda de um adulto, e compadecemos da sua solidão e melancolia em meio à água.

Nesse momento do filme, o tom onírico das imagens também perpassa uma atmosfera de pesadelo.

Figura 33 - Paula grita com Little em quadro de "Moonlight" à 00h30min19s de filme.



Fonte: arquivo digital

Essa relação de *Little* e *Juan*, construída durante toda essa primeira parte do filme, estabelece-se em dois polos que vão permear, e em alguns pontos conflitar, a próxima fase da trama e que estão postos sobremaneira na última sequência deste primeiro ato. O primeiro polo é o da violência: *Juan* surge portando uma arma para atender às batidas de *Little* na porta; ele ensina ao garoto como nunca se sentar de costas para a saída, a fim de que possa ter uma boa visão do espaço e nunca ser “surpreendido”; comete uma imposição de heteronormatividade ao brincar que *Tereza*, sua companheira, seria a namorada de *Little* e que teria uma queda por ele⁷⁵. O segundo polo é o da questão homossexual. *Little* questiona o que é uma “fag”⁷⁶ e se ele mesmo seria uma, ao que *Juan* responde que: “*You can be gay, but you don’t have to let nobody call you a fag*”⁷⁷. Esse conselho de *Juan*, apesar de aparentemente bem-intencionado, carrega a expressão de que é possível ser gay desde que não se transpareça, ou, desde que não seja muito afeminado. Conforme coloca Tamagne, essas injúrias “funcionam assim como chamamentos à ordem de uma obrigação de virilidade, que é também uma obrigação de heterossexualidade”

⁷⁵ No original: “*Your boyfriend is here*”, e, “*She have a crush on you*”.

⁷⁶ Diminutivo de *faggot*, que significa “bixa” ou “viado”.

⁷⁷ Na tradução minha: “Você pode ser gay, mas não deixe ninguém te chamar de bixa”.

(COURTINE et al., 2013), logo, defender a honra diante da ofensa supostamente proporcionada pelo xingamento, é defender a própria condição da heterossexualidade. Assumir o termo “bixa” garantindo a ele uma nova conotação, longe dos estereótipos negativos, tal qual Veiga faz em citação anterior, parece ser a forma que os homens identificados nesse grupo recorreram para fugir deste dilema.

Vendo-o assim, permeado de dúvidas e de fragilidades, envolto nesses polos de violência e da formação de gênero, que no seu caso se conectam e se retroalimentam, deixamos *Chiron* na sua fase mais próxima à infância para avançarmos até o ápice de sua adolescência. Na tela preta dividindo as duas partes do filme, pisca uma luz azul que ressalta mais uma vez a atmosfera onírica que a trama assume.

6.2 *Chiron*

Foi dito que a escola é provavelmente o espaço de maior afirmação e/ou construção de uma virilidade jovem. Os bandos tendem a se formar durante essa fase a partir de paridades de uma constituição viril. As características que determinam um perfil de virilidade de grupo (força e perfil dominador; habilidade esportiva; desenvoltura com o sexo oposto) são menos estanques que nos filmes; por outro lado temos os garotos que não se destacam por performar uma virilidade tida como não ideal, a dos garotos tímidos, dos muito inteligentes, ou a dos garotos gays, que da mesma forma que os outros também não são características estanques e podem se misturar, sendo que para os meninos que descobrem uma sexualidade dissidente nesta fase, os afeminados tendem a sofrer mais perseguições, principalmente por parte dos valentões (*bully*) que enxergam no desprezo às formas dissidentes uma maneira de expressar a sua virilidade dita ideal, heterocisnormativa.

É nesse cenário que encontramos *Chiron*, ou *Little* na segunda fase do filme; apesar de ter se desenvolvido e não ser mais o baixinho da turma, ele segue sendo tratado pelo apelido que o diminui diante dos outros. Assim, logo nas primeiras cenas, entra em conflito com *Terrel* (o ator Patrick Decile), trama que irá conduzir toda essa parte da narrativa.

Terrel, em sala de aula, provoca *Chiron* alegando que sua distração, da qual o professor chama atenção, é provocada por um “problema de menina” (*girl problem*), “o neguinho esqueceu de trocar o absorvente”⁷⁸, segue provocando *Terrel*. A ofensa se concentra em atacar as qualidades viris do outro comparando-o a uma mulher, mas não somente, colocando *Chiron* num “grupo aparentemente heterogêneo, que compreende as mulheres, os travestis, os homossexuais e qualquer homem que aceite desempenhar um papel passivo numa relação sexual” (TAMAGNE; COURTINE et al., 2013). Assim, afirmando a categoria de um “não homem” sobre *Chiron*, *Terrel* procura se colocar entre os homens. Além do constrangimento que causa, promete também agredir *Chiron* após a saída da escola, junto de seu bando.

Aos trinta e sete minutos da diegese, enquanto espreita para tentar escapar da surra, *Chiron* encontra *Kevin* que lhe conta sobre a detenção que pegou após ter sido apanhado por supostamente ter sido flagrado transando com uma garota nas dependências da escola. Há algo de performático na narrativa que *Kevin* conta que está contida no exagero dos detalhes, de como a garota teria elogiado o tamanho de seu pênis e da própria narrativa de seu desempenho sexual. Quando questionado, *Kevin* não revela o nome da parceira, o que, somado à forma como ele conta, pode sugerir que a história é inventada, apenas uma maneira de contar vantagem e disseminar uma imagem viril, ainda que ele peça para *Chiron* manter segredo sobre o assunto. Na troca de olhares e num certo constrangimento no rosto de *Chiron* ao ouvir do amigo que “sabe que ele consegue guardar um segredo” fica subentendido certa atração entre os dois. O fato de *Kevin* ainda assim procurá-lo para contar uma história de como transou com uma menina, fala muito sobre essa dificuldade do garoto em assumir uma atração homoerótica. *Kevin* revelará mais tarde já ter tido experiências sexuais com outros garotos. Essas experiências não são vistas por ele como categorizantes de sua orientação sexual. É possível também, como ficará mais evidente na terceira parte, que *Kevin* tenha uma orientação bissexual.

A história contada por *Kevin* vai reverberar numa sequência iniciada aos quarenta e dois minutos do filme; uma passagem de sonho em que *Chiron* encontra o amigo tendo relações sexuais com uma garota, supostamente a mesma da escadaria da escola, do lado de fora da casa onde se encontra.

⁷⁸ No original: “that nigga forgot to change his tampon”.

Figura 34 - quadro de "Moonlight"; Chiron sonha com Kevin à 00h43min04s.



Fonte: arquivo digital

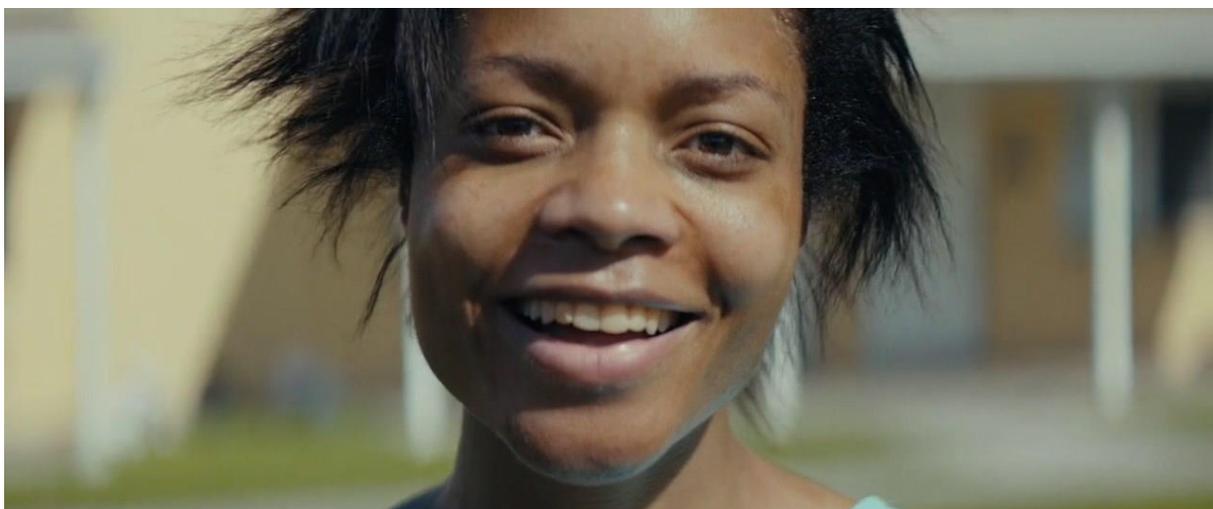
Chiron observa a cena que a princípio poderia ser vista como ambígua, não há indicação de um desejo homoerótico por *Kevin*, exceto pelo fato de que este é o foco da atenção de *Chiron*; a menina quase não é vista. A passagem talvez ilustre a confusão mental do jovem que deseja o amigo sem poder saciar esse desejo, respeitando uma barreira invisível que impõe a distância e a observação passiva, mesmo em sonho. Em outras palavras, é possível desejar, mas de uma forma cerceada.

Antes disso, o filme nos mostra que as coisas não mudaram muito na relação de *Chiron* com sua mãe. Ele segue parecendo um hóspede na própria casa e acaba por recorrer à ajuda de *Teresa* agora que *Juan* não está mais em cena. Pela conversa e troca de olhares entre os personagens, subentendemos a morte do mesmo, o que se confirmará depois. Logo, nesta fase, para além de um abandono afetivo por parte de sua mãe, *Chiron* lida também com a perda de seu pai simbólico. Mas a ausência de *Juan*, como será notado, não representa a ausência de sua influência enquanto exemplo de caráter e virilidade.

Essa distância de *Chiron* para com sua mãe é expressa de forma imagética no momento de retorno deste à sua casa após o pernoite com *Teresa*. Na sequência, que ocorre aos quarenta e três minutos da diegese, *Paula* e seu filho nunca são enquadrados juntos, os cortes em primeiro plano focam na fissura angustiada da mãe, que logo roubará o dinheiro do próprio filho para conseguir mais droga, e no olhar de apreensão e desconfiança de *Chiron*.

Há algo de violento nesta cena que não recai apenas no gesto de *Paula* para com seu filho, mas também na própria condição que ela enfrenta, ainda mais por não se lembrar de que foi a seu pedido que o filho não dormiu em casa à noite, ou talvez, fingindo esquecimento, o faça como forma de conseguir o que quer, numa total inversão de valores. Que *Paula* ainda procure se prender ao papel de mãe, ordenando a *Chiron* que vá para escola, é parte também de seu modo de manter controle sobre ele.

Figura 35 - Plano e contra plano de *Paula* e *Chiron* em cena de "*Moonlight*" reforçando distanciamento da relação entre mãe e filho (00h43min).



Fonte: arquivo digital

Aos quarenta e seis minutos e quarenta e nove segundos de filme, enquanto caminha voltando da escola, *Chiron* é abordado por *Terrel* e outro garoto. A cena inicia num plano que focaliza *Chiron* em meio à rua num ângulo de cima para baixo

(plongée), o que convencionalmente remete a um sentimento de inferioridade, ou, a uma expressão de acuamento por parte do personagem. *Terrel* traz uma das mãos próxima aos genitais, o que pode ser lido apenas como um gesto corriqueiro, mas também como uma forma de expressar a imposição de sua virilidade falocêntrica. A maneira dos garotos intimidarem física e psicologicamente *Chiron*, motivo pelo qual eles se encontram ali, é fazerem ofensas às mulheres que constituem parte do círculo próximo a ele. *Teresa* é chamada de “gostosa” e perguntam a *Chiron* se ele ganha sexo oral dela, comparando-a a *Paula*, que dizem fazer o mesmo de forma barata, em troca de entorpecentes. Essas ofensas, referentes a formas de violar a mulher, remetem a uma imposição cultural irrefletida (FANON, 2020) em caracterizar como fator viril a potência do macho em defender as mulheres do seu círculo de “domínio”. Há algo também de notadamente “animalizante” nessa afirmação, comparando a grupos de animais onde o macho precisa defender as fêmeas do bando da ação de outros machos. Assim, as ofensas dirigidas às duas mulheres são formas de atingir o brio viril de *Chiron*, que de fato reage de forma correspondente, num gesto de enfrentamento animalesco, logo reprimido pelo poder de domínio dos outros dois que somam força neste ataque contra o macho mais fraco.

Essa necessidade refletida como padrão da virilidade, de proteção das mulheres, segue a mesma lógica da repressão ao coito e ao casamento inter-racial outrora; “historicamente, sabemos que o negro acusado de ter dormido com uma branca se torna tabu para seus semelhantes. É fácil para a mente definir os contornos desse drama em torno de uma preocupação sexual” (FANON, 2020), essa atitude dos homens brancos, para além de forma de intimidação, pode ser lida como forma de “proteção” à suas mulheres e de domínio sobre as mesmas; o mesmo pode ser observado nos eventos de guerra, onde a cultura do estupro às mulheres dos lugares invadidos se configura como forma de efetivação da vitória, algo relativo à apropriação de espólios de guerra, o que remete também à posição objetificada da mulher nesta relação de gênero. Nesse sentido, Audoin-rouzeau destaca:

O estupro em massa foi uma realidade marcante na invasão de 1914 na Bélgica e na França, e o fantasma do estupro uma realidade não menos marcante da antecipação da entrada dos soldados franceses na Alemanha, no outono de 1918; em maio de 1944, após o desmoronamento da linha Gustav, ele constitui um elemento determinante do comportamento do corpo expedicionário francês na Itália, assim como no *front* Leste, pela iniciativa dos alemães. Depois na volta, foi também uma realidade dos soldados soviéticos na Áustria, na Prússia Oriental, em Berlim, reencontramo-lo com

uma prevalência particular no Vietnã, mas também, como já disseram, na Bósnia, por parte dos sérvios que o instrumentalizam como uma arma de terror destinada a acelerar a separação “étnica” (AUDOIN-ROUZEAU; COURTINE et al., 2013, pg. 252, grifos do autor).

Porém, o autor defende que a prática do estupro em épocas de guerra não está somente relacionada a uma expressão da conquista:

[...] essa prática coesiva dos grupos iniciais de combatentes que se reúnem e que provam a si mesmos sua virilidade em torno dos corpos femininos humilhados – não expressa apenas a radicalidade da separação amigo/inimigo. Sonhemos com o destino das mulheres inglesas e francesas estupradas pelos soldados americanos estacionados na Europa, ou com o das mulheres soviéticas trazidas à força para a Alemanha e violadas logo em seguida pelos seus próprios compatriotas quando estes chegaram a Berlim (AUDOIN-ROUZEAU; COURTINE et al., 2013, pg. 253).

Argumentamos, porém, que a violência sexual exercida pelos soldados com relação às mulheres aliadas, dado o componente objetificante das mesmas à época, pode corresponder a uma ideia de direito, ou seja, para estes homens, as mulheres protegidas por eles tinham por obrigação satisfazê-los, até mesmo podiam eles balizados pela dimensão machista da virilidade, crer que não havia outro papel para estas mulheres na guerra senão este. Ao que nos serve para análise fílmica, é notar que apesar dos avanços relativos à supressão do ideal viril tóxico, essa dimensão da necessidade de proteção da mulher por parte do homem ainda mantém suas raízes.

Na mesma cena, após *Chiron* ameaçar *Terrel* e ser contido, *Terrel* revida da seguinte maneira: “Eu não curto viadagem, mas se mexer comigo, te fodo até você chorar por sua mãe drogada”⁷⁹. Nesta fala, está implícita a ideia de uma dominação que preserva as características viris, ainda que numa relação homossexual, isto é, na visão de *Terrel*, só é gay quem exerce a posição passiva numa relação homoerótica. Parte desse lugar a crítica da comunidade gay a respeito do machismo e do preconceito que ocorre mesmo em espaços divididos com seus pares, geralmente provenientes deste tipo de configuração em que gays ativos, e/ou, que performam um tipo mais viril, menos afeminado, discriminam gays que se permitem demonstrar uma feminilidade, mulheres trans, travestis e *drag queens*. Sobre esse

⁷⁹ No original: “I ain’t with that gay shit, but if you fuck with me, I will give yo’ ass more than you can handle, have you beggin’ for your crackhead ass mama.”

tipo de noção hierarquizante, calcado numa noção de superioridade faloheterocêntrica, Bourdieu escreveu:

O corpo tem sua frente, *lugar da diferença sexual*, e suas costas, sexualmente indiferenciadas e potencialmente femininas, ou seja, algo passivo, submisso, como nos fazem lembrar, pelo gesto ou palavra, os insultos mediterrâneos contra a homossexualidade (sobretudo o famoso “*bras d’honneur*” – “dar uma banana”); tem suas partes *públicas*, face, frente, olhos, bigode, boca, *órgãos nobres da apresentação*, nos quais se condensa a identidade social, o ponto de honra, o *nif*, que obriga a enfrentar ou a olhar os outros de frente, e suas partes *privadas*, escondidas ou vergonhosas, que a honra manda dissimular (BOURDIEU, 2014, pg. 32, grifos do autor).

Em nota, o mesmo autor vai dizer que “não há insulto pior que as palavras que designam o homem ‘possuído’, ‘fodido’” (BOURDIEU, 2014); mas por que o “insulto gay” vale apenas para quem se insinua ser penetrado, não para o que ameaça a penetração? A citação acima responde que isso se deve ao fato do sujeito enquanto passivo se aproximar de uma posição feminilizante, abdicar de sua virilidade, o que o tornaria, em termos culturais da virilidade, num sujeito digno de pena, um humilhado. Ver *Chiron* quase armando um soco quando seus algozes já partiram ao final da cena, denota essa impotência e humilhação.

Após este momento de confrontação, o elemento “trem” retorna à narrativa. Na sequência de passagem de tempo, em que vemos *Chiron* aparentemente fugindo de ter que ir para casa e encontrar com sua mãe, diferente da outra vez e diferente dos outros filmes aqui analisados, finalmente o vemos na estação e dentro do veículo. O trem (progresso) não está só de passagem por ele. Porém, esta é uma cena solitária. A única interação que *Chiron* tem com outro personagem nesse momento é com os pés de uma faxineira na estação que surge no quadro esfregando o chão enquanto *Chiron* cochila encostado num banco. Nas imagens do interior do trem ele também é visto sempre sozinho. Sua presença ali é errante, deslocada e sem destino. Vagância que o conduz até a praia, seu local de acolhimento, onde *Chiron* terá sua segunda experiência afetiva e, neste caso, homoerótica ao encontrar *Kevin*.

Isolados na areia da praia, num local seguro, os garotos após fumarem um baseado se entregam a uma atração sexual, beijam-se e se masturbam. *Kevin* é quem masturba *Chiron*, e é possível extrair também desse momento que Jenkins, tal

qual Singleton, trabalha numa quebra de expectativa abordando mais especificamente o consenso de expectativa viril, isto é, cria-se até este momento do filme a impressão de que *Kevin* seja essa figura “bem resolvida” com sua masculinidade heterocisnormativa apenas para quebrá-la neste instante não só colocando-o numa relação homoerótica, mas numa condição passiva. Tocar o pênis de seu parceiro o faz perder seu estatuto de homem (COURTINE et al., 2013) e a fissura que Jenkins parece implantar com isso é também no tocante ao fato de que a condição passivo/ativo não é determinante numa performance viril. Em outras palavras, a passividade não denota uma performance mais próxima do feminino para o homem gay; como dimensiona Tamagne nesse trecho:

Don Kulick mostra que os travestis brasileiros que ele encontrou não pensam em ser mulheres, recusando como odiosa a ideia de uma mudança de sexo, mas se veem como femininos e usam para fazer isso tratamentos hormonais e injeções de silicone. Ainda que seus clientes peçam a eles frequentemente adotar um papel ativo na relação sexual, eles assumem com os seus pequenos amigos um papel sexual exclusivamente passivo, até se privar da possibilidade de gozar. “Não é o sexo que eles obtêm de seus homens – o que eles obtêm, em vez disso, é gênero” (KULICK apud TAMAGNE; COURTINE et al., 2013, pg. 432, grifo da autora).

Sublinhando o aspecto central da citação, é comum que homens que assumem um papel heteronormativo na sociedade e utilizam o serviço de travestis na atividade de prostituição, peçam para exercer no ato sexual a condição de passivos, sustentando assim que a performance do gênero independe da performance sexual.

Na mesma sequência do filme, considerando a junção temática, isto é, uma sequência que trata do isolamento de *Chiron*, começando na linha do trem, passando pelo encontro com *Kevin*, até a carona que ele recebe deste e o momento em que é deixado em casa aos cinquenta e sete minutos de filme; uma sequência que toma praticamente dez minutos da trama, é importante salientar outros aspectos, como no diálogo entre os dois na praia em que *Chiron* questiona o apelido dado pelo amigo: “*Black*”. O que *Chiron* parece questionar aqui é a impessoalidade do tratamento, a visão da cor e não do indivíduo por trás dela. Essa interpretação se sustenta no fato de que na fase seguinte, momento em que o protagonista, levado pelos próximos acontecimentos, assume uma postura impessoal e uma performance viril esperada para um homem negro, o apelido será retomado. A possibilidade do

choro, da demonstração de “fraqueza”, ou de vulnerabilidade, também é levantada em diálogo. *Kevin*, que diz ter vontade de chorar com a sensação da brisa do oceano passando pelo seu bairro e causando um estante de comunhão, com os outros e com a natureza, apressa-se em corrigir e dizer que “não chora, mas que tem vontade”. Admitir o choro, como *Chiron* faz em resposta a essa defesa de *Kevin*, é baixar a guarda, ação que possibilita a aproximação dos dois, mas sustentar a imagem viril, ainda que num ambiente seguro, como fica evidenciado, é um exercício constante.

A fotografia, assinada por James Laxton, enquadra os dois personagens em seu momento íntimo de costas para a câmera (figura 36). Testemunhamos a ação como espectadores, mas não participamos dela ativamente, isto é, afastamo-nos de uma perspectiva próxima ao olhar de *Chiron* e passamos a ser condicionados a uma visão de fora, o que resulta numa ausência de detalhes sobre a ação. A sugestão do ato sexual deixando-o implícito pode ser apreciada, mas também pode estar sujeita a uma condição de tornar a cena menos incômoda para um público heterossexual. A mesma cena focalizando a relação entre um garoto e uma garota teria um enfoque diferente, menos cauteloso⁸⁰?

A dimensão racial também pode ser extraída da cena. Ver dois garotos negros numa praia à noite dividindo um baseado, sem dúvida suscita questões que não estariam relacionadas se ao contrário fossem dois jovens brancos no lugar, como a expectativa de que a cena pudesse enveredar para um comentário sobre a violência, com a chegada de policiais, por exemplo. Porém, a fotografia de Laxton cria através da iluminação um espaço que parece encerrar os personagens num local privado, também onírico a seu modo quando somado à construção sonora que mistura texturas de sons ambientes (as ondas, a areia) com os gemidos de *Chiron*.

⁸⁰ Ilustrando essa ideia, ocorreu no Brasil em 2014 o caso do filme “Praia do Futuro” (Karin Ainöuz) em que por conta de exibir uma cena de sexo “pouco comportada” entre homens, os cinemas passaram a avisar o público antecipadamente sobre o conteúdo dito explícito, evitando assim reclamações e pedidos de devolução, ainda que tomando o sentido da palavra “explícito” literalmente, não houvesse nada no filme que o caracterizasse como tal.

Figura 36 - *Kevin* e *Chiron* se beijam e têm relação sexual em cena de "*Moonlight*" à 00h55min13s.



Fonte: arquivo digital

Por último, ainda sobre essa sequência, o silêncio constrangedor no interior do carro, a caminho da casa de *Chiron*, e a despedida fria, apenas com um toque de mão, acena para a impossibilidade de uma vivência plena daquela situação, de um cerceamento que coloca aqueles indivíduos numa prisão para o corpo imposta pelo gênero.

Bourdieu escreveu em capítulo sobre virilidade e violência:

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. Na medida em que ele tem como sujeito, de fato, um coletivo – a linhagem ou a casa -, que está, por sua vez, submetido às exigências imanentes à ordem simbólica, o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está destinado a se tornar, em mais de um caso inacessível. A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança), é, acima de tudo, uma *carga* (BORDIEU, 2014, pg. 76, grifos do autor).

O trecho de “A Dominação Masculina” é trazido neste momento, pois parece falar muito sobre a sequência que se inicia aos cinquenta e nove minutos da diegese e que levará a trama ao seu ponto de virada para o terceiro e principal ato.

Kevin é desafiado por *Terrel* a lembrar uma brincadeira do ensino fundamental em que um garoto era desafiado a bater no outro até que esse outro permanecesse no chão. O desafiado, ao se negar em cumprir a tarefa, ou não

conseguir derrubar o adversário, perderia. *Kevin*, que a princípio parece lembrar com orgulho de um evento em que teria machucado seriamente outro menino, o que parece lhe conferir certo status diante de *Terrel*, notadamente não está disposto a participar da brincadeira e fica desconfortável com a proposta, ainda assim aceita. Reside aí a “tensão e contensão” de que fala Bordieu e a necessidade de se “afirmar”. O “ponto de honra” se encontra nessa necessidade de defesa da imagem viril que é sustentada pelo “exercício da violência” em prol de uma “capacidade social”. Assim, *Terrel* acaba apontando *Chiron* na saída da escola, e *Kevin*, levado por estes sentimentos, cumpre com o desafio que lhe foi imposto agredindo violentamente *Chiron*, que, por sua vez, insiste em não ficar no chão, o que segundo as regras do jogo poderia cessar as agressões. *Chiron* parece fazer isso menos por um censo de honradez viril, de demonstrar capacidade de resistência, e mais num desafio a *Kevin*; isto é, menos do que provar seus atributos viris, afinal já dispõe de tão pouco crédito social, *Chiron* parece disposto a provar a falha viril de *Kevin* em sua necessidade de se mostrar como algo que ele não é, a ponto de espancar alguém por quem, tal qual ficou demonstrado na sequência anterior, nutre carinho e afeto. Mas *Kevin* opta por, diante do bando de *Terrel*, manter sua “honra”.

Como a honra, [...] a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens”. Inúmeros ritos de instituição, sobretudo os escolares ou militares, comportam verdadeiras provas de virilidade, orientadas no sentido de reforçar solidariedades viris (BORDIEU, 2014, pg. 78, grifos do autor).

O fato da agressão promovida por *Kevin* ser contra alguém a quem ele estima, também lhe confere, dentro do “código viril”, maior grau de notoriedade, como explica novamente Bordieu:

Certas formas de “coragem”, [...] encontram seu princípio, paradoxalmente, no medo de perder a estima ou a consideração do grupo, de “quebrar a cara” diante dos “companheiros” e de se ver remetido à categoria tipicamente feminina, dos “fracos”, dos “delicados”, dos “mulherzinhas”, dos “veados”. Por conseguinte, o que chamamos de “coragem” muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de duros para com o próprio sofrimento e

sobretudo para com o sofrimento dos outros (BORDIEU, 2014, pg. 78 e 79, grifos do autor).

A reação de *Chiron* ao episódio é de não denunciar seus agressores – o que pode ser lido como um gesto de autopreservação, ou, de preservação de *Kevin*, mas é também um gesto em defesa de sua honra. Ele decide aguentar sozinho, “resistir” e alimentar uma vingança que “é, acima de tudo, uma carga” (BORDIEU, 2014). Exatamente à uma hora e três minutos da diegese, uma cena exhibe o garoto prostado diante de uma pia cheia de gelo cuja torneira remete a uma forma fálica (figura 37). O armário logo acima da pia, que deveria conter um espelho, está aberto, revelando a bagunça em seu interior para a qual, ainda assim, *Chiron* olha como se mirasse um reflexo. O sangue que escorre de seu nariz e de sua sobrancelha é como um ferimento de guerra.

Figura 37 - quadro de "*Moonlight*"; *Chiron* mergulha o rosto em pia com gelo, visto à 01h03min46s da diegese.



Fonte: arquivo digital

A cadeira quebrada em sala de aula contra as costas de *Terrel*, marca a mudança definitiva do posicionamento de *Chiron* frente ao universo masculino que o asfixia, mas a última cena é ainda o olhar dele de dentro da viatura policial para *Kevin* do lado de fora, o que denota que apesar dos fatos não é essa uma história de violência.

6.3 *Black*

O terceiro e último ato da trama tem início à uma hora e seis minutos de filme. A primeira parte toma trinta e cinco minutos; a segunda, um pouco mais de trinta minutos; logo, essa sequência se faz ligeiramente maior que as outras, com cerca de quarenta minutos. Inicia com as mesmas luzes intermitentes sobre fundo preto, desta vez na cor vermelha; mas, se na transição anterior, a camada onírica desta passagem poderia apenas ser sugerida, aqui essa impressão se sustenta em base maior, afinal o que vemos na sequência é justamente a cena de um pesadelo em que tomamos o ponto de vista de *Little*, de volta à fase inicial, e ouvimos sua mãe gritar com ele. Quem acorda desse pesadelo, aflito e resfolegante, é *Black*, *Chiron* em sua fase adulta. É passível de interpretação que não só a cena em que vemos da violência psicológica de *Paula*, mas também as luzes intermitentes nas transições, apontem para uma referência onírica, assim como o fato já mencionado de uma linguagem imagética que prima pelo foco localizado trazendo um aspecto distorcido às imagens. Seriam então as duas fases anteriores também parte deste sonho, ou pesadelo, do qual *Chiron* agora desperta? Defenderemos que sim, mesmo porque algo da linguagem desta última parte parece mudar. A música diegética fica mais presente e o tempo (principalmente na sequência final) se torna mais dilatado.

Ver *Black* mergulhando o rosto numa pia cheia de água com gelo, na cena subsequente ao momento em que ele desperta do pesadelo, remete diretamente ao momento que vimos há pouco na fase anterior (figura 37 e 38). Embora ali houvesse uma justificativa plausível para a ação (o ferimento no nariz), aqui o ato parece ser feito muito mais num gesto rotineiro, ou, ritualístico. Se mergulhar o rosto na água fria marcou uma mudança anterior para um momento em que ele deixou de ser vítima e passou a ser algoz, a cena repetida aqui sugere que *Chiron* aderiu esse pensamento e esse posicionamento diante da vida. A mudança corporal evidente, do menino magro ao homem extremamente forte, também alimenta essa impressão. A frieza, representada pelas pedras de gelo na água da pia, e a potência muscular, no volume do corpo que preenche o quadro, são ambos atributos viris que pesam sobre corpos masculinos e, ainda mais no caso do segundo, nos corpos masculinos negros.

Figura 38 - quadro de "Moonlight" marcando a transformação de *Chiron* em "*Black*", à 01h06min51s.



Fonte: arquivo digital

Ao final desta cena, *Black* leva as duas mãos sobre o nariz, como que tirando a água, mas também sinalizando o local de seu antigo ferimento, como a memória de uma falha, algo que apesar de cicatrizado permanece ali, latente.

No minuto seguinte, em sequência no interior do carro enquanto dirige pelas ruas, a câmera busca o detalhe dos dentes dourados de *Black*. Espécie de prótese móvel, os chamados “grillz” tornaram-se moda a partir dos anos oitenta no cenário do hip hop; dão esse aspecto de uma dentição toda feita de ouro – ou prata, ou diamante de acordo com o gosto do usuário. Seu objetivo, para além da estética, é sem dúvida a exibição, ou ostentação, de certo status financeiro, já que esta é uma joia que custa muito caro sendo feita de metais originais. É para *Black* mais uma forma de demonstrar poder, afastando-se de aspectos de uma virilidade subalterna. Existe algo também relacionado às narrativas de super-herói nessa transformação de *Black*, na própria adoção de seu codinome que sugere uma “identidade secreta”, e na blindagem sustentada pelo uso dos grills. É como se ele buscasse assumir algo da força e indestrutibilidade dos heróis de filmes de ação.

O carro em estilo esportivo⁸¹, assim como a coroa dourada sobre o painel, reforça essa visão de performance de uma virilidade dominante através do poder aquisitivo, mas relembram também *Juan* em sua primeira aparição, na cena que abre o filme. Assim, essa virilidade que *Black* performa é aquela apreendida como

⁸¹ Trata-se de um modelo Chevrolet Impala referenciado já no roteiro do filme, ou seja, escolha pensada previamente como composição do personagem.

referência para ele no início da adolescência. *Black* reproduz a virilidade de *Juan* em seus mais variados aspectos. Ele se torna *Juan*.

Tamagne, em sua análise sobre “mutações sexuais” vai falar sobre um estilo de homem gay denominado “clone”, que se tornou popular a partir dos anos 70. Esses homens “se identificavam com um modelo de virilidade emprestado da classe operária” (TAMAGNE; COURTINE et al., 2013), tiveram grande representação na banda surgida nos redutos gays “*Village People*” e na sua música “*Macho Man*”.

Celebrado como um símbolo da liberação sexual, o modo de vida clone se inscrevia num processo de mercantilização da subcultura homossexual que beneficiava primeiro os homens brancos abastados. Longe de ser liberador, o movimento gay gerava novas exclusões, de todos aqueles que não podiam responder às novas exigências estéticas, porque eram muito afeminados, insuficientemente musculosos ou muito velhos (TAMAGNE; COURTINE et al., 2013, pg. 438)

O motivo para levantarmos este assunto aqui se refere a uma comparação que Tamagne faz. Ela escreve que “o gay macho não era então nada diferente do que um *male impersonator*, um homem travestido de homem. Ele era, finalmente, muito *queer*” (TAMAGNE; COURTINE et al., 2013). O que *Black* faz, a partir das transformações geradas ao longo da sua vida que acompanhamos durante o filme, não é muito distante de um travestimento, do que faz um “clone”, por exemplo, excetuando o fato de que estes se utilizam da virilidade “impersonada” para atrair outros homens. Não é o caso de *Black*, como ficará evidente em fala ao final do filme. Mas o que a trama nos mostra e que nos faz traçar essa comparação com a análise de Tamagne, compreende este travestimento de uma virilidade, neste caso, a virilidade do gangster, do homem do hip hop, com todos seus atributos virilizantes que inclui a conversa sobre mulheres – performance de uma heteronormatividade – e a valentia, no caso afirmada pelo ato da contravenção.

Black tornou-se um traficante. Descobrimos isso como espectadores quando o vemos, à uma hora e oito minutos de filme, levantar uma arma no interior do carro enquanto observa uma negociação num beco. A referência de *Juan* em sua vida adulta parece ser tamanha que este copiou até mesmo a atividade ilegal que o outro exercia; mas diferente de *Juan*, o que observamos em cena à uma hora e nove minutos, quando *Black* se encontra com um jovem para fazer o acerto de um pagamento, é uma postura mais intransigente.

Black questiona o rapaz, diz que está faltando dinheiro, manda ele contar, para instantes depois pedir o dinheiro novamente e acusar o menino de estar chamando de mentiroso, quando nitidamente não foi isso o que acompanhamos. No decorrer da cena ele anuncia uma brincadeira; “Não consegue sobreviver na esquina se não aguenta zoeira”, diz, mas a forma intimidadora como *Black* trata o rapaz, ainda que supostamente por brincadeira, assemelha-se em certa medida ao modo como *Terrel* o teria tratado, numa demonstração gratuita de poder e domínio. Assim, se a transformação (ou travestimento) de *Black* num tipo de virilidade encontrada em *Juan* parece natural, visto que *Juan* como o filme nos apresenta foi uma das poucas referências masculinas positivas na vida do rapaz, a contrarreferência personificada em *Terrel* também se mostra presente, o que parece nos dizer que a solução de *Chiron* para sobreviver à hostilidade do universo que habita, foi adotar as referências que tinha enquanto virilidades dominantes, para o bem ou para mal.

O que nos cabe de afetividade, até este momento da terceira parte, encontra-se também na adoção do apelido pelo qual *Chiron* é tratado: *Black* (ou apenas “*B*”), forma vocativa antes utilizada apenas por *Kevin*, que demonstra em parte ainda o sentimento guardado pelo amigo.

Disparadas por duas chamadas telefônicas, essas camadas mais sensíveis e vulneráveis de *Chiron* são trazidas à tona neste terceiro ato. Antes de entrar mais especificamente no que tratam estas chamadas, é preciso chamar atenção para a cena que abre a sequência, à uma hora e dez minutos de filme; um movimento panorâmico de uma câmera à pino sobre a cama no quarto, enquadrando *Chiron* que dorme e desperta, desde seus pés, passando pelo quadril coberto por um lençol, o dorso desnudo e parando no detalhe do celular que toca na mesa de cabeceira. Escrevemos em análise anterior que a cena de *Ricky* no pós-treino era a única entre os três filmes analisados que trazia uma camada erotizante sobre o corpo do homem negro. Aqui, há na forma como a câmera varre o corpo de *Black* algo de erotizante também, mas que pode estar mais relacionado a um objetivo de dar destaque, mais uma vez, à mudança corporal pela qual *Chiron* passou. Momentos dele fazendo exercícios logo na sequência, levantando peso e fazendo flexões, parecem corroborar com essa perspectiva.

Enquanto *Black* se exercita ouvimos a voz de *Paula* em “off” pelo telefone; essa é a primeira camada subterrânea que o filme irá despertar, a necessidade de

resolução da trama de *Chiron* com sua mãe que liga para lhe cobrar uma visita. A voz que ouvimos é de uma caixa de mensagem, o que nos sugere ainda mais a dificuldade dele em tratar e resolver a relação, que demandaria de sua parte um retorno à sensibilidade que não condiz com o embrutecimento construído. No gesto de *Chiron*, em não atender à chamada, há um ressentimento, afinal o embrutecimento parece ter sido atingido em boa parte por conta da criação que recebera de *Paula*.

A segunda chamada é de *Kevin*, que liga após muitos anos em que eles não se viam ou se falavam. Notadamente abalado pela aproximação repentina, *Black* reage sonhando com *Kevin* e tendo uma polução noturna⁸². *Kevin* parece então reconectá-lo à sua expressão sexual suplantada em prol de uma personificação viril, conforme vimos na cena em que ele é questionado sobre mulheres no carro e como será dito posteriormente pelo próprio *Chiron*, revelando que *Kevin* foi o único homem a tocá-lo. A repressão sexual fez então parte dessa construção exigida dele pelo entorno e por ele próprio, ou, como coloca Fanon:

A estrutura neurótica de um indivíduo será justamente a elaboração, a formação, a eclosão no ego de nós conflituais oriundos, por um lado, do meio e, por outro, da forma puramente pessoal como esse indivíduo reage a essas influências (FANON, 2020, pg. 95).

É possível interpretar também que a polução noturna levanta algo de animalesco sobre o personagem, da dita sexualidade incontida do homem negro; mas, considerando que a relação homossexual é tomada como algo não biológico, ou, não natural, essa ideia posta na história traz algo de contestador.

Na cena em que *Kevin* liga para *Black*, este age no telefone de uma forma muito parecida com a que havíamos testemunhado antes em *Little* e no *Chiron* adolescente, uma postura mais retraída, tímida e calada, diferente da figura impositiva e confiante vista na cena da conferência do dinheiro. Dessa forma, para além da questão sexual, é possível ver que a reconexão com *Kevin* também detona o gatilho de uma postura mais fragilizada diante do mundo.

No encontro de *Chiron* com sua mãe, aos setenta e seis minutos de filme, testemunhamos um acerto de contas onde todas as magoas são jogadas à mesa.

⁸² Ejaculação espontânea durante o sono.

Paula parece viver num local de recuperação para dependentes químicos. Critica o fato de *Chiron* “trabalhar nas ruas”, mas assume uma parte como responsabilidade sua pelo que o filho se tornou. Ainda que *Black* tente e não consiga conter um choro, demonstração de fraqueza e sensibilidade indesejável no universo em que vive, ele tenta disfarçar secando o rosto discretamente como quem finge apoiar a cabeça. Há uma vigilância constante à qual ele parece se sujeitar não se permitindo demonstrar fraqueza, ou talvez isso aconteça especialmente diante de *Paula* que ao longo da história se mostrou como um de seus algozes. Que nesta conversa, *Paula* use um argumento tentando convencer o filho a pensar na possibilidade de seguir outra vida dizendo: “Eu pisei na bola. Fiz uma cagada enorme. Sei disso. Mas seu coração não precisa ser negro como o meu, querido”⁸³; é percebido que o termo usado em inglês, “*black*”, referindo-se a “negro”, confunde-se com o codinome adotado por *Chiron*, da mesma forma que é usado de modo pejorativo numa conversa entre duas pessoas negras sem que elas pareçam, a princípio, se questionar sobre o tipo de violência a que isto acomete, um tipo de violência sutil que está impregnado num modelo cultural de pensamento.

A distorção de campo segue como opção estética nesse momento do filme, embora menos como algo que remeta a um cenário de sonho e mais como uma externalização do consciente perturbado de *Black*.

Figura 39 - quadro de "*Moonlight*" evidenciando a distorção de fundo à 01h18min24s.



Fonte: arquivo digital

⁸³ No original: “I mess up. I fuck it all the way up. I know that. But your heart aint got to be black like my, baby”.

Apesar do confronto, a paz parece ser celada entre os personagens através de um gesto contraditório de altruísmo, onde o filho acende o cigarro para sua mãe e eles se abraçam desconsertadamente.

Na sequência seguinte, *Black* parte de carro pela rodovia. Ouvimos de fundo a música cantada por Caetano Veloso em espanhol, “*Cucurrucucu Paloma*” (Tomas Mendez Sosa) que fala sobre o luto de um homem ao perder uma mulher muito amada. O momento de passagem na trama termina com a imagem aparentemente desconexa de crianças brincando na praia sob a luz do luar, como coloca o subtítulo do filme em português. Para além dos elementos naturais (lua, mar) que remetem novamente aqui a uma questão de ancestralidade, temos também neste filme as crianças repetindo um papel importante tal qual em “O matador de Ovelhas” e em “Os Donos da Rua”. Reservaremos para a conclusão deste trabalho tratar deste aspecto que transforma em recorrente a imagens de crianças. Na análise avançaremos para a última e maior sequência do filme, tratando do reencontro entre *Black* e *Kevin*, a partir do minuto oitenta e dois.

Na cena, o carro de *Black* para no estacionamento do restaurante onde *Kevin* trabalha e ele abre a porta enquanto a música no interior do veículo repete o verso: “*you can be mean when you look this clean*”⁸⁴ (*Classic Man*, Jidenna feat. Roman GianArthur, 2015), toda a letra dessa música fala sobre certo modo de ser poderoso “na quebrada” (que espelha muito a forma como *Black* se porta), mas na caminhada dele em direção ao restaurante, e antes disso, em seu nervosismo ao se pentear diante do vidro do carro, percebemos certa tensão que não condiz com aquele mesmo papel. Essa parte do filme começa então a destacar essencialmente o conflito interno de *Black* entre aquilo que ele é e o que ele procura parecer para os outros.

Nessa caminhada até o estabelecimento e depois, o filme assume uma linguagem mais lenta, de planos mais longos. A cena em que *Black* entra no restaurante é um plano sequência que mostra sua passagem pela porta até se sentar diante do balcão, acompanha o movimento de *Kevin* pelo salão, em seu trabalho como garçom, retorna para o balcão e tem um corte somente no encontro dos dois, no detalhe dos olhares que se cruzam. Na conversa que segue, o silêncio de *Chiron* retorna; seu silêncio que é também ferramenta de autopreservação. *Kevin*

⁸⁴ Em tradução minha: “Você pode ser mal quando parece tão limpo”.

se oferece para cozinhar para ele, e a toda essa passagem na cozinha é dado um tratamento que também remete a algo ancestral, do cuidado que se mostra através da comida ofertada para o outro; como o próprio *Kevin* aponta em conversa posterior, sugerindo que por ter cozinhado para ele, *Chiron* tem a obrigação de lhe contar o que fez nos anos em que estiveram afastados. Ele se refere a uma “regra de avó”, onde aquele que come precisa falar⁸⁵. Essa ancestralidade, principalmente ligada à questão de uma memória de raízes matriarcais, traz ligações com a poesia proclamada pela esposa de *Stam* em “O Matador de Ovelhas”.

Parte da conversa que segue entre *Black* e *Kevin* nos conta o que houve com suas vidas depois dos acontecimentos acompanhados na parte dois. Ambos foram presos. *Black* acabou mudando de cidade e tornando-se traficante, como sabemos, e *Kevin* também acabou preso por trabalhar “nas ruas”, para usar da mesma expressão do personagem que se refere ao motivo de sua prisão como “a mesma coisa pela qual sempre somos presos”, apontando como a realidade do tráfico e do comércio de drogas nos Estados Unidos está diretamente ligada às consequências para a população negra em termos de morte e violência, o que não difere aqui no Brasil e infere no “conceito de ordem pública para manter o controle objetivo e subjetivo dos corpos negros, sobretudo, dos homens negros” (ROCHA, 2019).

Kevin é pai solteiro, mostra a foto de seu filho para *Chiron*, e isto também infere na temática da paternidade que se mostrou recorrente nos três filmes aqui analisados, apontando também, tal qual a recorrência das imagens de infância, para uma ideia cíclica, da geração que se apoia na outra com esperança, mas ainda com ressalvas.

Ao contar para *Kevin* que atua como traficante, *Chiron* é criticado com relação à sua identidade; “Esse não é você, *Chiron*”, argumenta *Kevin*, o que nos leva a concordar com ele diante do que foi mostrado nas fases anteriores, apesar de *Chiron* tentar rebater; “Você não me conhece”. É esse caráter de travestimento que assume *Chiron* no âmbito de sua performance de gênero, modificando sua identidade, mas também no âmbito social, como aponta mais uma vez Rocha:

Nesse sentido, é necessário observar que a identidade é construída através de um processo dialético com outro e o contexto social em que o indivíduo

⁸⁵ No original: “Your ass eat, your ass speaks”.

está inserido. Por conseguinte, a identidade do homem negro é construída através do reconhecimento e representação que a sociedade e o estado fazem do corpo negro, ou seja, os discursos jurídicos, sociais e políticos que estigmatizam o homem negro constroem e aprisionam a sua subjetividade (ROCHA, 2019, pg. 49).

Após este pequeno e breve conflito, *Chiron*, ficando sozinho à mesa, olha para a porta e em um contra plano que mostra a rua podemos deduzir que ele enxerga a possibilidade de fuga, de retorno à solidão que lhe é esperada enfrentar; assim o filme poderia ter tomado um rumo que seria semelhante ao que “*Brokeback Mountain*” toma, o da violência e morte de um dos amantes que entrega o outro a uma condição de solidão e tristeza da qual não é possível sair. Essa é talvez a maior crítica da comunidade LGBTQI+ ao filme de Lee, porém, esse discurso foi necessário naquele momento para que a partir dele pudéssemos avançar e prescrutar novas possibilidades no cinema para casais homossexuais. “*Moonlight*” é um desses filmes que na esteira de “*Brokeback Mountain*” se propõe a tal. *Chiron* fica no restaurante. *Kevin*, questionado sobre o motivo para ter ligado, coloca uma música romântica⁸⁶ no jukebox, música esta que o teria lembrado de *Chiron*, e o encontro pode continuar.

Eles seguem de carro até a casa de *Kevin*. A conversa no interior do veículo é permeada de uma tensão que diríamos não sexual, mas afetiva, da dificuldade de ambos os personagens em admitir uma conexão que também passa pela atração, mas que não se resume a ela. *Kevin* se mostra mais suscetível a quebrar a barreira, questionando *Chiron* sobre o real motivo para ele ter dirigido por vários quilômetros para vê-lo naquela noite. Sem obter a resposta que gostaria, ele pergunta onde *Chiron* pretende dormir, ao que este reage aumentando o som do carro para evitar o diálogo. Mais uma vez *Black* se protege por trás de uma barreira de silêncio que não o permite romper a armadura que criou.

A chegada na casa de *Kevin*, um local próximo ao mar, o que leva *Chiron* a estacionar seu carro de frente para a praia, traz de volta este elemento que, nas três partes do filme, trouxe esta expressão de uma segurança e de uma afetividade ancestral. É o mar como elemento que parece permitir a *Chiron* se conectar com

⁸⁶ “*Hello Stranger*” em performance de Barbara Lewis. A música fala sobre um reencontro. No trecho destacado no filme são ouvidos os seguintes versos em tradução nossa: “Olá, estranho; é tão bom ver você de volta; quanto tempo passou? Parece ter sido um tempo longo. Estou tão feliz; você parou para dizer oi para mim; lembra quando era assim...”

algo real de sua identidade que não escondida por certa camada protetora. Nas paredes da cozinha do apartamento de *Kevin*, os desenhos colados ao fundo também remetem ao elemento mar; é o local onde, com início à uma hora e quarenta minutos de filme, eles conversam de fato sobre identidade, sobre ser o que são ou ser o que se espera deles. *Chiron* diz que ao mudar de cidade teve uma chance de começar de novo. Essa chance foi a oportunidade de construir uma nova autoimagem, ou, de se adaptar à imagem que ele sabia que lhe era condicionada, do homem durão, expressão que o próprio *Kevin* utiliza. *Kevin*, por sua vez, que sempre buscou reproduzir essa imagem dele esperada, diz lamentando nunca ter feito algo que realmente gostaria de fazer, mas o que os outros gostariam que ele estivesse fazendo. No centro deste diálogo está a expressão de dois homens negros sobre as limitações que essa determinação impôs sobre suas vidas, cujo clímax se encontra na revelação de *Chiron* de que depois de *Kevin* nunca mais foi tocado por outro homem. Toda a privação sexual que ele sofreu em prol de um único objetivo: estar adaptado à performance de gênero esperada sobre ele.

A revelação de *Chiron* causa a aproximação de *Kevin*, enquadrada num plano conjunto onde ao fundo vemos as figuras remetendo ao mar, simbologia exponenciada pelo som de ondas que se faz ouvir. Repete de certa forma a imagem dos dois sentados diante da praia quando se beijaram e se tocaram pela primeira vez.

Figura 40 - quadro de "*Moonlight*", o reencontro e o mar enquanto elemento de aproximação (01h45min17s)



Fonte: arquivo digital

O abraço e o silêncio que segue esta cena, sem a escolha mais óbvia que poderia ser a do beijo, revela não se tratar apenas da necessidade sexual, mas mais uma vez da possibilidade do afeto ao invés da constante exigência da demonstração violenta viril.

Ao final, *Chiron* parece então se encontrar com sua porção mais natural, não afetada, o menino *Chiron, Little*, diante do mar, sua expressão de liberdade e ancestralidade, com sua pele preta de tons azulados provocados pela luz da lua.

Figura 41 - quadro de "*Moonlight*" à 01h46min18s.



Fonte: arquivo digital

À GUIA DE CONCLUSÃO

O negro, em determinados momentos, está preso em seu corpo. Mas, “para um ser que adquiriu consciência de si e de seu corpo, que alcançou a dialética entre o sujeito e o objeto, o corpo não é mais causa da estrutura da consciência, tornou-se objeto de consciência” (MERLEAU-PONTY apud FANON, 2020, pg. 236).

Iniciamos esse capítulo de conclusão do texto com a citação de Fanon intercalada com a frase de Ponty; primeiro para pontuar que assim como o pensador que escreveu “Pele Negra, Máscaras Brancas” colocou ao final de seu célebre livro, esta é apenas uma guisa de conclusão que não procura de forma alguma encerrar o assunto em todas as suas possibilidades; também porque a frase adaptada por Fanon para se referir à questão da vivência no mundo por parte do homem negro, parece resumir a perspectiva alcançada neste trabalho a respeito da masculinidade negra, suas formas de performar uma virilidade e a maneira como o cinema examina essas questões e aponta novas possibilidades. Se o corpo é a prisão do homem, do homem negro, e é preciso adquirir consciência sobre este corpo para poder libertá-lo, o cinema, enquanto objeto espelho, reverbera essas questões e aponta essa necessidade. Nos três filmes aqui analisados é possível acompanhar essa temática do corpo enquanto prisão num campo subterrâneo às tramas.

“O Matador de Ovelhas”, “Os Donos da Rua”, “*Moonlight*”; cada um desses filmes fala a seu modo de um tipo de prisão. Respectivamente da vida condicionada aos bairros de subúrbio, sem grandes perspectivas e condições de galgar objetivos maiores; da prisão que é o estigma da violência, que pesa essencialmente sobre os corpos de homens negros jovens e da política de extermínio que rege seus universos; à prisão da sexualidade, do heteronormatismo e da exigência de se cultivar no corpo uma imagem de potência, seja ela sexual ou beligerante.

Desses três filmes que falam sobre diferentes tipos de prisões, ou de aprisionamentos, “O Matador de Ovelhas” parece trazer a perspectiva mais pessimista no sentido de não apontar caminhos alternativos possíveis para escapar da própria imolação que carrega como símbolo em seu título, embora a própria falta de perspectiva já se configure como uma perspectiva por si só. O niilismo da obra de Burnett numa época de intenso debate e de luta política relacionada às questões do povo negro nos Estados Unidos, assim como da ascensão na mesma época de um

cinema negro dito “mais comercial”, os *blackploitation*, protagonizados por personagens negros e negras de caráter forte, muito diferente do *Stan* ao qual somos apresentados, remete a uma impressão, ou, a um recorte da realidade que muitas vezes pode não ser o desejado, mas que é necessário.

Não é papel essencial do cinema expressar a realidade, mas esta possibilidade traz como peso dramática para a obra a capacidade de gerar perspectivas de um futuro, porque se nos vemos daquela forma nas imagens em movimento e aquilo nos desagrada, é preciso imaginar novas possibilidades e torná-las reais. Da mesma forma, se não gostamos da imagem de violência refletida em “Cidade de Deus”, faz-se necessário construir outras trajetórias que mais tarde contarão a nossa história, ou buscar em meio ao inegável caos, imagens de maior alento que tratem de expandir essa mesma perspectiva, como têm feito muitos cineastas negros e negras, curta-metragistas em sua grande maioria, na atualidade⁸⁷. Logo, essa perspectiva de Burnett parece estar para fora do filme, como quem pergunta com as mãos para cima em gesto de vazio: “É isso?”. É realmente uma pena que “O matador de Ovelhas” não tenha circulado muito em sua época e que hoje o estudamos mais como um retrato, sem ter acesso total à dimensão que ele poderia ter causado junto ao público negro no momento em que foi produzido.

“Os Donos da Rua” veio anos depois, numa década totalmente diferente, em parte como resposta: “não, não é isso”. Ou ao menos não é “só” isso. Permeado por uma violência que assume um caráter ainda mais destrutivo que no filme anterior, Singleton tenta explorar possibilidades mais, encarnadas na pele do jovem *Tre*, que consegue escapar do ciclo esmagador da violência, assim como toda sua família, pai e mãe, assumindo um tipo mais consciente de pleito e de mudança necessária, não se fazendo lembrar que essa mudança precisa existir fora dos moldes de uma branquidade. Qual é o modelo de transformação? Não pode ser o mesmo que durante séculos nos fez subalternos, ou seguiremos à risca a lei da vítima que se torna o algoz?

É nessa chave que “*Moonlight*” parece surgir, dialogando com “Os Donos da Rua” no sentido de que é necessário escapar das visões estagnadas sobre as

⁸⁷ “Sem Asas” de Renata Martins e “Chico” dos irmãos Carvalho, são dois filmes de curta-metragem que servem de exemplo de narrativas que buscam trazer um enfoque diferente sobre a periferia.

peessoas. O homem sábio e o traficante podem ser o mesmo; a mulher diplomada e a viciada que trata mal seus filhos também. Assim como, e aí os filmes parecem concordar, não é mais possível que homens negros respondam à expectativa que é depositada sobre seus corpos de uma natureza animalizante. E “*Moonlight*”, como obra mais recente, avança com a questão no sentido de trazer o tema da homossexualidade e da afetividade entre homens.

Estudar esses filmes, concebidos por gerações diferentes, em contextos diferentes, buscando encontrar algo que trace uma conexão, revelou também a carga transformadora que eles trazem. Não aleatoriamente todos os realizadores dedicam parte importante de sua obra ao estudo da infância⁸⁸, não como construção de personagem, mas no tocante à infância de uma forma mais ampla. Todos esses filmes parecem apontar para a necessidade de se movimentar algo na concepção dos indivíduos, homens e mulheres negras, a fim de se chegar a partir de uma geração nas mudanças que se fizeram necessárias e não foram passíveis de serem alcançadas pela anterior.

As crianças vistas em “O matador de Ovelhas” são os adultos de “os Donos da Rua”, que buscam corrigir os erros cometidos por aqueles, mas que se mostram falhos em muitos outros aspectos. *Little* poderia muito bem ter sido a criança pequena salva pelas mãos de *Tre*, entregue nos braços da mãe negligente e dependente química, assumindo anos mais tarde o papel de *Darrin* como traficante; mas, diferente deste, o final de *Chiron* é mais positivo, aponta para um caminho que não a morte. As crianças nestes filmes surgem então como questionamento para as próximas gerações. Cada filme pode ser lido como um desafio a estabelecer perspectivas para um futuro imaginado para a comunidade negra, num sentido macro, e então, no detalhe, ao masculino negro. Daqui vinte anos, que filme responderá à “*Moonlight*” contando a história daquelas crianças na praia? Terá ele uma perspectiva positiva? Poderá trazer outras questões, ou ainda nossa história estará permeada pela violência e bestialidade?

Da mesma forma que as crianças cumprem parte essencial destes três filmes, também é a figura do pai exibido em diferentes perspectivas que nos permite

⁸⁸ Parece ser algo recorrente no cinema negro de forma geral. Vide os curtas-metragens apontados em nota anterior.

enxergar a polissemia, as dissonâncias e as multifaces do homem negro (CONRADO; RIBEIRO, 2017), livre de concepções simplistas e estereotipadas.

O *Stan*, de Burnett, nos apresenta essa virilidade e paternidade frustrada, do homem consumido pela máquina capitalista da regra meritocrática da qual ele já parte em desvantagem; máquina a qual o mantém sobre constante vigilância. *Stan*, é o retrato do homem cansado, enfasiado de mundo, que não vê por onde sair. O *Furious*, de Singleton, parece responder ao homem desenhado por Burnett com um tipo mais dotado de suas propriedades viris; corpo atlético, cabeça erguida, disciplina rígida sobre os filhos, instrução, consciência e discurso político afiados. Falta a *Furious* o gesto humano, a camada imperfeita que todos carregamos, respondida pelo *Juan* de Jenkins, com seu sorriso simpático, sua predisposição ao acolhimento e à compreensão, ao mesmo tempo em que é parte da causa do mal que procura remediar. Esse trio de pais espelham a própria trajetória da ideia de “homem” e suas transformações ao longo desses anos que as obras dão conta. Da descoberta da impossibilidade de se manter o mito viril em *Stan*, para as tentativas de recuperação desse mesmo mito em *Furious* e a aceitação da necessidade de uma transformação, de uma desconstrução e de uma crise identitária em *Juan*, assim como no próprio *Chiron*.

Da mesma forma, a maternidade nesses filmes parece também traçar um painel histórico, da matriarca dedicada ao cuidado com o lar, com os filhos e com o marido em “O Matador de Ovelhas”, porém assumindo suas necessidades de obter prazer sexual e fazendo reverência à ancestralidade matriarcal; à mulher independente, dedicada aos estudos, que por isso abdica da casa e do cuidado com os filhos em “Os Donos da Rua”, para a mulher representada por *Paula* que parece de fato travar uma briga com a própria maternidade. Não há romantismo no tratamento dessa questão no filme de Jenkins, mas de alguma forma ele parece apontar, assim como Singleton, para a necessidade de um acordo tácito entre as mulheres e a maternidade, enquanto o primeiro se abstém de apontar uma possibilidade mesma para este desacordo. Os filmes são dirigidos e escritos por homens e não estão de forma alguma isentos de machismos.

Fica evidente então que estes filmes de fato estão se propondo a investigar a família negra, as relações que a regem e os indivíduos que ela produz. Mesmo essa composição heteronormativa de famílias que estão sendo retratadas são questionadas por Jenkins com sua história de amor entre dois homens. Ao final de

“*Moonlight*” não sabemos se aqueles personagens continuarão unidos, se irão assumir o amor que sentem um pelo outro e constituir uma vida juntos. Talvez seja algo deixado para as próximas gerações de cineastas negros e negras responderem: quais as outras configurações e possibilidades de famílias negras que não as mostradas nesses filmes? Isso acarretaria mudanças na criação dos filhos? Não há uma crítica nesses filmes à família dita tradicional, mas às performances de gênero que a regem dentro de uma perspectiva patriarcal. Uma vez rompido esse regime, o que acontece? Segundo “*Moonlight*”, ainda que a figura do pai de caráter rígido, disciplinador, virilizante, tal qual apreendido ao longo da história, não se faça presente na família, a “sociedade”, ou parte dela, se encarrega de assumir este papel. Assim, no retrato que estes filmes fazem das famílias negras, para além dos pais, das mães e dos filhos, existe sempre um quarto membro retratado que é a sociedade em que eles estão inseridos.

Os bairros onde as histórias se passam são microcosmos, alegoria de algo maior, da relação do negro no mundo evidenciada em diversos aspectos: no trabalho, na escola, em casa, na rua, numa festa. A existência, ou a experiência negra é sempre algo diferente e determinante na construção desses indivíduos, da mesma forma que é a definição de gênero. Com foco na masculinidade, esses filmes questionam o que é ser homem e negro nesses espaços, e apesar de em nenhum deles existir uma relação entre homem branco e homem negro, a condição subalterna está posta nos detalhes. Mesmo quando seria o momento mais óbvio para explorar tal relação, como na cena da abordagem policial em “Os Donos da rua”, Singleton opta por colocar um policial negro e complexifica ainda mais a questão dessas hierarquias masculinas.

Não é que a branquidade não esteja presente nos filmes. Eles se mostram mesmo pela ausência. O que significa o fato de haver um bairro só de pessoas negras, senão um reflexo nítido de uma segregação racial? O poster de Reagan colado na parede; o som e as luzes dos helicópteros policiais, suscitados também nas luzes espectrais dos cortes em “*Moonlight*”; o trem vazio por onde *Chiron* vaga à noite como um pária. No trem que passa indiferente, à distância, em todos os filmes. Para onde seguem eles? A branquidade habita todos esses lugares e esses filmes aqui analisados não fogem ao debate racial. Porém, eles parecem apontar para o interior da comunidade negra em busca de respostas.

Se o que evidenciam essas obras, na distância temporal que se encontram, é uma pergunta deixada para a próxima geração, esses cineastas não estão apontando suas câmeras para prescrutar no conflito a elucidação do mal, ao menos não estes aqui analisados, outros, também apontados no texto, tem feito essa escolha. De outro modo, aqui, os filmes parecem contar que a mudança, a verdadeira mudança social da diáspora negra frente aos obstáculos que ela enfrenta é olhar para si e buscar na cicatrização de suas próprias dores formas de romper a barreira da cor sem nunca deixar de amá-la; a cor, não a barreira.

Como parte dessa cura, encontra-se a obrigação do homem negro em entender, como hooks pontua, que a mudança não deve partir somente dele, que a mulher também – e talvez principalmente – encontra-se à frente dessa mudança; que imitar uma masculinidade/virilidade moldada nos parâmetros de uma masculinidade hegemônica branca patriarcal é adoecedor para a mulher e também para o homem, é repetir o erro de uma estrutura que se equilibrou, e ainda procura se equilibrar, às duras penas e prejuízos para todos os lados; é entender que não se faz mais necessário aceitar o “elogio” do corpo viril e da potência sexual como únicos atributos positivos; que o corpo forte e a performance viril blinda de fora para dentro, mas também no inverso; é preciso ao homem negro combater a expectativa de violência que é colocada sobre ele e entender que corroborar com esta expectativa é corroborar com o extermínio, ainda que combater o extermínio estatal e romper o cerceamento imposto por este sem recorrer à violência seja uma questão um tanto capiciosa e talvez ainda sem resposta. Tentemos não permitir a visão romântica, mas científica, tanto para um lado, o que defende a força bruta, quanto para o outro. Nem tanto para ovelhas no abate, nem tanto para donos da rua. Quem somos, o que somos no lugar onde habitamos, para onde fomos conduzidos, ainda é uma pergunta cuja resposta se encontra em construção. Acima de tudo, nesse processo de cicatrização do homem, do homem negro, é preciso ser para o outro como se é para si. Transparecer.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. 2ª ed. São Paulo, SP: Editora Escala.
- BORDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2014.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom Crioulo**. 1ª ed. São Paulo, SP: Editora todavia, 2019.
- CLEAVER, Eldridge. **Alma no Exílio**. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1971.
- CONNELL, Robert W. **Políticas da Masculinidade**. Educação & Realidade, 1995.
- CONRADO, Mônica; RIBEIRO, Alan A. M. Homem negro, Negro homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, SC. v. 25, n. 1, p. 73–97, jan/abr., 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n1p73>. Acesso em 20 mar. 2021.
- CONTA comigo. Direção: Rob Reiner. Produção de Bruce A. Evans e Raynold Gideon. EUA. Columbia Pictures, 1986. Arquivo digital (89 min), Color.
- COURTINE, Jean-Jacques. *et al.* **História da virilidade 3: A virilidade em crise?: o século XX e XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- DANCYGER, Ken; RUSH, Jeff. **Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules**. 4º ed. Oxford, UK: Elsevier, 2007.
- DANNER, Fernando. O sentido da biopolítica em Michel Foucault. **Revista Estudos Filosóficos**. São João del-Rei, MG, n. 04, p. 143-157, 2010. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/revistaestudosfilosoficos>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- FAUSTINO, Deivison. **O negro, o drama e as tramas da masculinidade no Brasil**. Revista Cult, São Paulo, v. 242, 2019.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.
- _____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2020.
- FERNANDES, Cláudio. Tese do branqueamento. **Mundo Educação**. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/tese-branqueamento.htm>. Acesso em: 03 ago. 2020.
- FONSECA, Maria Carolina Bellico. De Simone de Beauvoir aos "Cinquenta tons de cinza". **Estud. psicanal.** Belo Horizonte, n. 40, p. 85-89, dez. 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-3437201300200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 03 ago. 2020.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, C. E. Afro-Asiáticos, 2001.

GRAY, Herman. **Black masculinity and visual culture**. Revista *Callaloo*, vol. 18, nº 2, p. 401-405, 1995. Disponível em: <<http://www.sites.middlebury.edu/soan191/files/2013/08/hermangray.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2019.

HEINEMANN, Isabel (Org.). **Inventing the Modern American Family: Family Values and Social Change in 20th Century United States**. 1ª ed. Frankfurt / New York: Editora Campus, 2012.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. 1ª ed. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. **We Real Cool – Black Men and Masculinity**. New York: Routledge, 2004.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Editora Papyrus, 2006.

MOONLIGHT: Sob a luz do luar. Direção: Barry Jenkins. Produção de Dede Gardner, Jeremy Kleiner e Adele Romanski. EUA. A24, pastel, Plan B Entertainment, 2016. Arquivo digital (111 min), Color.

O MATADOR de Ovelhas. Direção: Charles Burnett. Produção: Charles Burnett. E.U.A. Milestone Film, 1978. Arquivo digital (80 min), P&B.

OS DONOS da rua. Direção: John Singleton. Produção de Steve Nicolaides. EUA. Columbia Pictures, 1991. Arquivo digital (112 min), NTSC, Color.

PEREIRA, A.; SANTOS, H.; SILVA, A. Paternidade e Masculinidades Negras Circunscritas: Exercícios de autorreflexão emancipatórios. **Cadernos de gênero e diversidade: Dossiê subjetividade, cultura e poder: politizando masculinidades negras**. Salvador, v. 05, n. 02, p. 40-46, abr./jun., 2019. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PISTACHE, Viviane A. Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbull: Pontes Históricas e Diaspóricas. **Portal Geledés**, 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/encontro-de-cinema-negro-zozimo-bulbull-pontes-historicas-e-diasporicas/>. Acesso em: 03 ago. 2020.

ROCHA, Igor C. da Silva. A Ordem pública e as Masculinidades Negras. **Cadernos de gênero e diversidade: Dossiê subjetividade, cultura e poder: politizando masculinidades negras**. Salvador, BA, v. 05, n. 02, p. 47-78, abr./jun. 2019. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>. Acesso em: 20 mar. 2021.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. *In*: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. P. 21-36.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Cosac Naify: São Paulo, 2006.

SOUZA, Henrique R. C. **O mal-estar da masculinidade negra contemporânea**. Disponível em: <<http://www.justificando.com/2017/08/16/o-mal-estar-da-masculinidade-negra-contemporanea/>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

TUDO que é apertado rasga. Direção: Fabio Rodrigues Filho. [S.l.]: 2019. Arquivo digital (27 min), color.

VEIGA, Lucas. As Diásporas da Bixa Preta: sobre ser negro e gay no Brasil. **Revista Tabuleiro de Letras**. Salvador, v. 12, n. 01, p. 77-88, jun. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6513170>. Acesso em: 31 mar. 2021.

VIVEROS VIGOYA, Mara. **As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América**. Tradução de Allyson de Andrade Perez. Rio de Janeiro, RJ: Papéis Selvagens, 2018.