

MASCULINIDADES EM RECONSTRUÇÃO NA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA¹

Ricardo Di Carlo Ferreira²

RESUMO: Este artigo de abordagem bibliográfica propõe uma análise sobre as teorias e discursos evidentes nos rumos que a linguagem cinematográfica ficcional vem adotando nos dias de hoje nas fissuras liminares do universo *mainstream* hollywoodiano, ante as eminentes discussões sobre os papéis de gênero, coadunantes às tendências de ruptura/fissura, abordando expressões identitárias não hegemônicas. Logo, o foco se dá em duas vias preponderantes de ação dos realizadores: a representação atorial, que passa a ser frontalmente reconstruída e a inextricável narrativa ficcional contextual. Sendo assim, repassa-se ligeiramente o quadro histórico da relação entre o intérprete cênico e o cinema, acentuado algumas das demandas postas à atorialidade nessa tessitura. Isto posto, de caráter transdisciplinar a pesquisa se fundamentou, sobretudo, em autores voltados às teorias do ator, do cinema, conjuntamente dos estudos de gênero, atendo-se aos desdobramentos teóricos a respeito da premência de se discutir as masculinidades. Assim, seleciona o filme *68 Kill* de Trent Haaga (2017) para demonstrar algumas das possibilidades de representação em reconstrução.

PALAVRAS-CHAVE: Masculinidades em reconstrução; Representação; Cinema; Expressão identitária; Ator.

MASCULINITIES UNDER RECONSTRUCTION IN CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE

ABSTRACT: This article with a bibliographic approach proposes an analysis of the theories and discourses evident in the directions that the fictional cinematographic language has been adopting today in the liminal fissures of the mainstream Hollywood universe, in view of the eminent discussions on gender roles, in line with the rupture trends, addressing non-hegemonic identity expressions. Is it possible to focus two preponderant ways of action by the filmmakers: the actorial representation, which starts to be frontally reconstructed and the contextual fictional narrative. Thus, the historical picture of the relationship between the actor and cinema is slightly reviewed, emphasizing some of the demands placed on the actoriality. That said, the research was based on authors focused on theories of the actor, cinema and gender studies, taking into account the theoretical developments regarding the urgency of discussing masculinities. Thus, the film *68 Kill* by Trent Haaga (2017) was selected to demonstrate some of the possibilities of representation under reconstruction.

KEYWORDS: Masculinities under reconstruction; Representation; Cinema; Identity expression; Actor.

1 Este artigo é uma versão expandida, revista e atualizada do trabalho que foi apresentado e publicado em Anais, em 2018, sob o mesmo título, no 7º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, ocorrido em Curitiba, e organizado pela Universidade Estadual do Paraná/campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

2 Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo, pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP). Especialista em Metodologia do Ensino de Artes, pela UNINTER. Graduado em Teatro, também, pela UNESPAR/FAP. Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: imagem e experiência estética (UNESPAR/PPG-CINEAV/CNPq). Bolsista pela Fundação Araucária. Ator e realizador em teatro, cinema e vídeo. E-mail: ricodicarlo@gmail.com

PREÂMBULO DIAGNÓSTICO

É crescente a desconstrução de representações acerca da masculinidade hegemônica em filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril, em termos de corporeidade física e gestual. O avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem. Essa fissura se abriu mediante as eminentes discussões contemporâneas de gênero, em especial as discussões sobre a crise de identidade masculina, que abriram espaço para a representação de identidades e corpos múltiplos, reverberando-se na cena fílmica ante o factual hidridismo de gênero, que evidencia masculinidades em reconstrução como é o caso do filme *68 Kill* de Trent Haaga (2017), que explora a expressão identitária do herói que personifica uma masculinidade e uma corporeidade fora do padrão viril tradicional hollywoodiano, bem como o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama.

PANORAMA HISTÓRICO DA RELAÇÃO “ATOR E CINEMA”

São diversas as formas que o cinema vem encontrando para metamorfosear a sua própria linguagem³. Do seu nascimento em que se propunha o “registro de cenas simples do cotidiano das primeiras películas cinematográficas, têm como personagens pessoas e coisas filmadas em seu estado natural” (CORRÊA, 2001, p. 21). Rapidamente a narrativa ficcional passa a ser parte integrante da representação cinematográfica, e junto disso o ideário das sociedades em que essas produções artísticas eram compostas.

Foi conseqüente, neste sentido, que o emergente cinema de ficção que se fazia tivesse em sua origem uma relação íntima com o teatro e a sua encenação, dito de outro modo as técnicas empreendidas na consolidação das obras fílmicas da época, eram em grande parte teatrais e desde o seu nascimento a responsabilidade do ator não era pequena.

É bem verdade que no surgimento do cinema, o ator vivia um período em que se encontrava subordinado em um esquema rígido de autoridade ao autor e ao diretor no organograma teatral - lugar de origem do ator. Isto de certa forma é transposto para o cinema.

³ O uso do termo linguagem cinematográfica, não coaduna nessa tessitura com a perspectiva de que existiria uma única poética cinematográfica. Ao contrário. Utiliza-se aqui essa terminologia de *linguagem* estritamente pela distinção de *linguagem artística*, tal como a linguagem teatral ou da música, por exemplo. A respeito da constituição do cinema enquanto linguagem, já se sabe que “O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, contrariamente ao que muitos teóricos do cinema mudo afirmaram ou sugeriram (temas da “cine-língua”, do “esperanto visual” etc.), mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. Partindo de uma significação puramente analógica e contínua - a fotografia animada, o cinematógrafo -, o cinema elaborou aos poucos, no decorrer de seu amadurecimento diacrônico, alguns elementos de uma semiótica própria, que ficam dispersos e fragmentários no meio das camadas amorfas da simples duplicação visual” (METZ, 1980, p. 126-127).

É notável que ainda nos dias de hoje, pouco se fala nos estudos cinematográficos a respeito dos princípios atoriais na linguagem fílmica. A discussão sobre a técnica atuacional fica retida nos espaços de formação do ator, que em geral, aventam quase que exclusivamente a uma profissionalização eminentemente teatral.

De todo modo, é importante que se considere o fato de que o cinema tinha uma relação intrínseca à linguagem teatral, em seus primórdios. Logo é vivaz que se considere a latente e estreita relação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem atorial (aquela que é própria do ator, a atuação), que se efetiva em permanência.

Não obstante, a partir das inovações tecnológicas foi crescente a consolidação de uma gama de técnicas próprias da linguagem cinematográfica, o que fez com que se perdesse ao longo do tempo a ideia de teatro gravado; construindo-se uma linguagem/estética designadamente própria do cinema.

Esta ruptura histórica na seara da arte significou o abandono da teatralidade na encenação cinematográfica, e trouxe uma nova demanda à técnica atuacional. Falamos, portanto de *um* modo realista de interpretação? Sim e, não. Dado que há o estilo teatral e o estilo cinematográfico de interpretação realista.

A estética realista de interpretação verificada no teatro, amplamente promulgada pelo mestre russo Constantin Stanislavski, por mais pautada que fosse para a efetivação de um trabalho de atuação realista, ainda assim era diretamente orientada para o palco. Plateias enormes, que exigiam do ator, o pressuposto da equivalência⁴, que viesse a materializar numa esfera plástica atuacional o realismo em cena, porém ainda sob as demandas que um palco impõe.

Falando de outra maneira, o trabalho de interpretação realista do ator deveria aplicar com exatidão uma atuação equivalente ao real, mas no plano teatral, plástico (não natural/real, pois se trata de uma representação sob a égide do teatro) ainda que semelhante à realidade no plano da esfera artística/poética/estética/ficcional, em sua teatralidade, por obter traços similares ao tido como verossímil.

Um exemplo muito claro é o de que as conversas íntimas (no plano do real) entre duas pessoas não são ditas em um tom de voz para que toda uma plateia possa ouvir. Entretanto, esta prática de cena faz parte da convenção do espetáculo teatral (a impressão de realidade no teatro é materializada sob outra conformação estética), que difere do estilo cinematográfico, dado que a verossimilhança construída no cinema ficcional possui o prisma da ilusão, que conflui que tudo será dito dentro de convenções ainda mais próximas da realidade (numa cena de sussurro; o ator sussurra de fato), e é sempre válido lembrar que o ato de fala atoral é capturado por esmerados e sofisticados processos técnicos microfonação.

4 Técnica de abordagem múltipla, que afeta todo o campo operativo do ator, mas que em suma, trata-se do empreendimento da esfera atorial em seu trabalho de atuação para criar em cena equivalentes poéticos da realidade (STANISLAVSKI, 1997).

Há consagradamente na linguagem cinematográfica (dentro da tradição do cinema de ficção) uma preocupação com a atuação realista por conta do princípio da ilusão cinematográfica, que é aderida ou não, mediante a estética escolhida por seus realizadores. No entanto, quando se opta pela estética que prima pela busca da materialização do *real* é possível dizer que o ator atuará tal como se processa na realidade. De novo, sim e não.

Um artista da cena nunca realizará algo completamente verificável no real, por mais que pareça ser. Há uma série de implicações técnicas que vão ordenar uma plasticidade da atuação e da encenação, sejam elas da ordem atorial ou cinematográfica.

De todo modo, conclui-se que a interpretação realista teatral não é a mesma que a cinematográfica, e isso exige do ator, a partir desse momento histórico, uma total reconfiguração do seu próprio trabalho com vistas a adaptar a sua própria técnica pessoal de atuação (técnica atuacional), que até então servia principalmente ao teatro, para empreender esforços que correspondam às expectativas dos realizadores da cena fílmica.

Essas expectativas ou exigências se modificam muito rapidamente, e as demandas postas aos atores foram se transformando ao longo da história como pontua Carrière (1995), no sentido de que, por exemplo:

o *close* de um olhar humano. No começo, quando um ator olhava para outro ator que estava fora do quadro, olhava nitidamente para longe da câmera. Fixava os olhos a cerca de um metro à direita ou à esquerda, de acordo com o que lhe determinavam, geralmente na direção de uma placa levantada por um assistente ou de algum impassível dublê. Pouco a pouco, mais ou menos por toda parte, esse olhar foi se deslocando mais para perto da câmera. O ângulo ficou mais fechado. Nos anos 60, o ator olhava para um rosto encostado à câmera. Nos anos 70, ele olhava para a própria borda do aparelho. Hoje em dia, olha para um pedaço de fita presa ao lado da lente. No futuro, talvez olhe direto para dentro da câmera (CARRIÈRE, 1995, p. 31).

Essa elucubração de Carrière a respeito do futuro do ator no *set* de filmagem, por certo já é um fato e demonstra o quanto o trabalho do ator é guiado pelas demandas de seus realizadores.

Nesta conjuntura histórica é preciso também considerar que é em meio à estrutura patriarcal que o cinema foi se solidificando nos modos de representação ficcional ao longo dos anos, sendo ainda verificada nos dias de hoje⁵.

O espaço cinematográfico, entendido como construção de um lugar social foi erigido sob a égide da homogeneização e polarização entre o masculino e o feminino; esse era o contexto histórico da sociedade na época, e isso foi transposto à linguagem cinematográfica.

⁵ Notoriamente a história da representação cinematográfica foi intensamente afetada pelo viés hollywoodiano de criação em termos de diegese, produção (industrial), e a sua clássica predileção pela estética da realidade, da ilusão. A opção pela discussão sobre o cinema hollywoodiano se dá pelo seu forte papel disseminador de discursividades e padrões sociais e de gênero, bem como o seu papel no movimento antifeminista na história. Assim o fato de que começam a se erigir fissuras de representação nesse universo representacional, ainda que em caráter de liminaridade, revela que “os movimentos feministas e *gay*, bem como as suas linhas teóricas - os feminismos, estudos *Queer* e estudo das masculinidades - vieram quebrar paradigmas e romper com a tradição patriarcal, exigindo uma nova organização social e política” (JUANAÁRIO, 2016, p. 11-12), prementes à insurgência de novas formas de representação.

Nesta medida, o interesse em se representar na cena fílmica pelo viés da verossimilhança, entre o real e o ficcional, adquiriu historicamente na esfera plástica/artística o engessamento da representação de um padrão de masculinidade e de feminilidade. É nessa esteira que, notavelmente, o *cinema clássico hollywoodiano*, e adiante o *cinema mainstream* difundiram uma masculinidade hegemônica, em que personagens masculinos são representados por atores fortes, musculosos, de personalidade viril e violenta - muitas vezes replicadas fora do ambiente de filmagem (o arquétipo *bad boy*).

Esse tipo de masculinidade corresponde à representação “da forma de masculinidade dominante que, num determinado período da história e em determinada cultura, se destaca em relação a outras” (JANUÁRIO, 2016, p. 121).

No plano atorial, em relação à representação cinematográfica, essa realidade era precisamente operacional dado que é importante ressaltar que a atividade cinematográfica era “dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador” (MARTIN, 2005, p. 27).

Assim sendo, cabia ao ator concretizar o ideário cênico proposto pelos realizadores do *cinema clássico hollywoodiano* e *mainstream*, que por sua vez são cobrados pela mesma lógica. De todo modo é por esta medida que o ator passa a ser valorizado ou não como sendo um bom intérprete. Se o quesito era, portanto o de se representar identidades hegemônicas, o ator/atriz buscava materializar isso em sua atuação. Os fatores de empregabilidade e reconhecimento dos intérpretes cênicos coadunavam para a manutenção desse modelo. Na contemporaneidade, no entanto, já se sabe que não falamos de uma única masculinidade, mas de masculinidades, dado que:

Ao romper com a ideia do determinismo do sexo biológico em relação ao gênero, Simone de Beauvoir (1980) incorporou a construção social e cultural ao processo de “ser mulher”. O mesmo processo ocorre ao “fazer-se homem”, que deve ser desnaturalizado e que suscita reflexões intelectuais (Badinter, 1997). Esse processo é individual e social ao mesmo tempo, ao realizar-se diariamente na espacialidade da construção do gênero como elemento identitário fundamental nas relações humanas. O gênero, como alertou Judith Butler (1986), é uma representação e não algo adquirido. O gênero é experienciado de forma cotidiana e as suas práticas permitem a sua existência e transformação. Desta forma, é impossível falar numa única forma de “fazer-se homem”; o que existe na realidade são formas múltiplas. Esse modelo multifacetado de vivências de homens apresenta-se continuamente complexo, contraditório e em mutação, forjando-se em diferentes tempos e espaços (JANUÁRIO, 2016, p. 118).

Compreende-se hoje que não existe um modelo único de

masculinidade permanente que se aplique a qualquer grupo social ou a qualquer período da história. Importa também destacar que não obstante numa mesma sociedade, as masculinidades são múltiplas, definidas por critérios como a idade, classe social, orientação sexual ou etnia (Nixon, 1996) sendo passíveis de mudar ao longo da vida de uma pessoa. As características que definem a masculinidade, seja na vida privada ou na vida pública, podem variar bastante de uma cultura para outra (JANUÁRIO, 2016, p. 111).

Assim, essa noção do tempo presente que contempla a realidade factual de masculinidades múltiplas, notadamente difundida a partir do surgimento dos estudos de gênero abriu espaço para o entendimento daquilo que constitui fazer-se homem na sociedade, refletindo-se na dita crise da identidade masculina, observada nas últimas duas ou três décadas em que ocorreu uma “feminização do mundo” (JANUÁRIO, 2016, p. 133).

Tal impacto gerou uma fissura nos modos de representação cinematográficas, que reconhecidamente começam a desconstruir representações acerca da masculinidade hegemônica a partir de filmes que colocam em protagonismo atores que fogem do arquétipo viril em termos de: 1. *corporeidade física* - a imagem, a aparência física do ator; e, 2. *gestual*, as modulações posturais, o modo como o personagem se movimenta, gesticula, e comunica a sua identidade via expressão corporal e também vocal, visto que atualmente se fala do binômio corpo-voz, em que não se dissocia corpo da voz.

Novamente, destaca-se que este avanço na concepção de representação cinematográfica se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra - de seus realizadores, que abrem espaço para produzir filmes que discutem as representações de gênero, que por vezes promovem o esboroamento da hierarquia hegemônica de gênero no universo ficcional da obra fílmica por meio da representação de masculinidades em reconstrução.

Aliado a isso, é indissociável a participação do ator que interpreta esses personagens masculinos que fogem do aspecto viril tradicionalmente representado no cinema hollywoodiano. Dessa maneira, é possível observar a insurgência de representações de masculinidades, em detrimento da fixação representativa que impetra o senso comum da existência de uma única masculinidade. Se no plano social isso corresponde a um avanço no que concerne a abrir espaço para novos corpos, identidades e sexualidades serem representadas, no plano artístico ficcional da obra audiovisual, isso é reconhecidamente um exponencial vetor temático; o que significa também dizer, que impõe uma nova perspectiva para a seara da representação atorial, visto que a complexidade da composição/representação de personagens com personalidades múltiplas aumenta na medida em que se abre espaço para não se representar uma única masculinidade que admite apenas uma única corporeidade.

Há que se considerar que o hibridismo de gênero se impõe nessa reconstrução de masculinidades em representação na linguagem cinematográfica. Isto não elimina o ator que corresponde à representação visual/gestual/corpórea hegemônica de gênero, mas abre espaço para atores que fogem do padrão viril, seja pela ordem da imagem/aparência física, ou da sua própria corporeidade, entendida como o modo que o ator expressa a sua identidade via linguagem corpórea-vocal.

Envolve, portanto a abertura de espaço para os atores que fogem do padrão masculino hegemônico, bem como para o espectador, que pode se sentir representado ao identificar-se no/com o filme, e assim, talvez mais participante da obra cinematográfica, isto porque conforme aponta

Aumont *et al.* (2009) a respeito da identificação na obra fílmica; “ela é uma operação estrutural pura: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu” (AUMONT *et al.*, 2009, p. 269).

O ENTRE-LUGAR DE REPRESENTAÇÃO DE MASCULINIDADES

Representar masculinidades em reconstrução constitui uma fissura histórica reconhecidamente aberta mediante aos esforços empreendidos pelos estudos de gênero e a luta feminista, que abriram uma série de espaços de resistência, em oposição à dominação masculina. Essa fissura assemelha-se com a noção de entre-lugar, uma vez que, de acordo com Ribeiro (2015), esse conceito

está relacionado à visão e ao modo como grupos subalternos se posicionam frente ao poder e como realizam estratégias de empoderamento. Tais posicionamentos geram entre-lugares onde aparecem com maior nitidez questões de âmbito comunitário, social e político (RIBEIRO, 2015, p. 165).

As masculinidades representadas de modo não hegemônico, em reconstrução na linguagem cinematográfica ponderam singularidades, subjetividades, de sujeitos múltiplos, e, portanto, contestam o espaço da cena fílmica, de modo que possibilitam a reflexão sobre o *status quo*, abrindo espaço para a discussão e a reflexão sobre diversos sujeitos, múltiplas masculinidades.

Esse avanço a respeito da representação de masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica no universo *mainstream*, ainda que em caráter liminar, advém dessa evidência dos estudos de gênero e das transformações sociais relacionadas a essa temática. Pois, como nos esclarece Lima (2010, p. 24):

as fórmulas de Hollywood buscam a constante participação afetiva do espectador, apresentando arquétipos e tramas que operam junto a mecanismos psíquicos de projeção-identificação. Para conseguir sucesso financeiro, não procuram inovar além do necessário para manter a originalidade da obra. É de interesse do cinema hollywoodiano que o maior número de espectadores seja atingido pelos seus filmes (LIMA, 2010, p. 24).

Assim sendo, a insurgência de representações fora do padrão no *universo mainstream hollywoodiano*, que constatamente opera na expressão de seus filmes pouca inserção de representatividade ficcional não hegemônica, advinda da noção mercadológica/financeira de se oferecer filmes que obterão maior aceitação e consumo de público, emerge de fatos que antes eram tidos como *tabu* (o homem homossexual sensível, o homem que chora) passam a ser recebidos com maior naturalidade.

Essa perspectiva se torna possível e se dá no âmbito social, pelas camadas sociais oprimidas, em face da resistência desses grupos que foram ao longo da história vitimados pelo preconceito, ao passo que a luta feminista e *gay* é notória na abertura e quebra de paradigmas que antes eram tidos

como normais. Isso, por certo, paulatinamente veio a constituir os estudos feministas, os estudos *queer* e os estudos de gênero.

De modo que diversos dos fatores da dominação masculina foram desnaturalizados, e aos poucos foi se desenhando uma crise da identidade masculina.

Notadamente, a difusão de estudos de gênero possibilitou o entendimento que Scott (1985) nos apresenta a respeito de que a manutenção ou a mudança da ordem social está vinculada aos aspectos de gênero estabelecidos nas relações humanas. Nessa tessitura, de modo muito mais recente, se fez possível mediante ao processo de se estender os estudos de gênero, também, para a compreensão a respeito dos diferentes modos de *fazer-se* e *ser* homem em diferentes culturas, não tratando exclusivamente sobre o sexo feminino, historicamente oprimido, passando-se a estudar as *masculinidades*.

Todos esses desdobramentos nas ciências humanas admitem que “uma análise de gênero precisa partir das diferenças históricas que moldam o sentido da diferença entre os sexos e que constroem as possibilidades de ser masculino ou feminino” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 53). Esses estudos fizeram com que fosse cada vez mais possível se considerar vivamente que o fator gênero não é algo meramente biológico, mas da ordem da construção social, de modo que a

atribuição de significados masculinos e femininos está relacionada aos elementos de classe social, orientação sexual, fase de vida, especificidades étnicas, religiosas, questões políticas, de tal forma que não podemos pensar em um masculino e feminino e, sim numa pluralidade de ‘masculinidades’ e ‘feminilidades’ (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 54).

Essa brecha, essa fissura, ou dito de outro modo, esse entre-lugar é de acordo com Ribeiro (2015, p. 167) e “acima de tudo um espaço produtivo, onde ocorrem as diversas formas de hibridismos”, e é nele que se constitui precisamente o local da cultura, dado que o entre-lugar possui o lócus de “enunciação, é o terceiro espaço proveniente do encontro entre significados e significantes” (RIBEIRO, 2015, p. 167).

No caso do filme aqui analisado, *68 Kill* de Trent Haaga (2017), esse entre-lugar se tangencia pelo discurso narrativo audiovisual da obra e pela técnica atuacional do ator que a interpreta via personagem, evidenciando o hibridismo de gênero, que coloca em foco masculinidades em reconstrução explorando a expressão identitária de um protagonista que personifica uma masculinidade e uma corporeidade fora do padrão viril tradicional hollywoodiano, não normativo, bem como o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama.

A análise aqui proposta afiança o avanço que o longa-metragem estadunidense *68 Kill* (Haaga, 2017) assina no *cinema mainstream* ao colocar em evidência a discussão sobre temas como: masculinidades, feminilidades e o esboroamento da hierarquia de gênero na linguagem cinematográfica.

Estruturalmente, esse tipo de representação cinematográfica, num solo industrial de produção, revela que as discussões de gênero passam a estar na seara dos dias atuais, e obviamente, não se pode deixar de mencionar isso, reconhece que o público não hegemônico é consumidor.

A visão de mercado do cinema *mainstream* não pode ser esquecida, dado que para o ideário de Hollywood esse tipo de produção também se faz possível pelo fato de que se inscreve na realidade de se atender a um nicho de mercado, dito de outro modo, esse tipo de realização cinematográfica passa a ser acolhida pelos estúdios e distribuidores porque um novo tipo de público desponta no consumo do cinema que se faz na contemporaneidade. Neste sentido, ainda sobre a masculinidade hegemônica, importa destacar que:

os homens também estão subjugados a uma série de expectativas de gênero, tais como o uso da força, o papel de provedores do lar, a imposição de atividade e constante disposição sexual, a recriminação de qualquer demonstração de emoção ou afetividade. Grande parte dos homens está muito longe de corresponder a essas expectativas e sofre com a necessidade de fazê-lo. Essas imposições sociais são muito fortes porque são incorporadas pelos sujeitos por meio da socialização e passam a ser vistas como naturais (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 56).

Assim, os referidos autores afirmam que “pelo fato de homens e mulheres se socializarem e serem socializados pelos mesmos princípios, não há como considerar uns mais vítimas do que os outros” (CARVALHO *et al.*, 2012, p. 56). Esse é certamente um dos aspectos mais abordados no filme aqui analisado, e diz respeito à estratificação da dominação masculina, que coloca todos os seres sociais abaixo de sua composição estrutural.

Para Bourdieu (1999) a dominação masculina está no ideário das pessoas de forma simbólica, com significações específicas relacionadas à imposição da força e da violência, e isso influencia ou até mesmo direciona o modo como pensamos e nos relacionamos, afetando todos os seres humanos.

No que tange à *68 Kill* (Haaga, 2017), pode-se dizer que o filme altera as representações hegemônicas atribuídas ao masculino e ao feminino. Assim, não são representadas na obra questões adjacentes à normatividade padrão relativas à aparência física, à corporeidade, ao comportamento, ou às circunstâncias dadas aos personagens na narrativa ficcional da trama. Contudo, ainda assim, por mais que se alterem as representações tradicionais de gênero, há a representação do ideário de uma premente dominação masculina. Isso é bastante relevante, pois como nos esclarece Bourdieu (1999) a dominação masculina é tradicionalmente simbólica, e se efetiva pelo uso da violência e da força, como já foi dito acima, podendo assim ser reproduzida não somente por homens.

Assim sendo, é possível dizer que o filme analisado se utiliza de diversos aspectos de reconstrução de representações de masculinidades e feminilidades no plano das expressões identitárias dos personagens, mas ainda pautado naquilo que se é entendido na sociedade como o legítimo padrão de dominação masculina, que no caso da obra é atribuído a personagem Liza

(interpretado por AnnaLynne McCord) - a obra parece inclusive fazer uma sátira com a dominação masculina.

Sabe-se que um elemento clássico da comédia da Antiguidade, já classificado por Aristóteles é o elemento da inversão narrativa, seja de padrões ou situações no decorrer da ação. Isso fica evidente, dado de que todas as ações/intenções da personagem Liza se dão pelo uso da força e da violência, enquanto Chip é o contrário de toda essa caracterização, configurando, a partir disso, claramente uma desconstrução do padrão hegemônico de representação dos papéis sociais.

A MASCULINIDADE EM RECONSTRUÇÃO DO PROTAGONISTA CHIP

O foco da análise aqui proposta se dá principalmente pelo fator da representação de masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica, que se efetiva no longa-metragem estadunidense *68 Kill* (2017) de Trent Haaga, na medida em que coloca em protagonismo um personagem completamente fora do padrão masculino viril hegemônico no *universo mainstream hollywoodiano*. Isso se dá pela imbricação de duas vias: a primeira com base na estrutura narrativa do filme, e a segunda pautada nas questões atoriais. A primeira já foi abordada em vários momentos do texto e diz respeito ao enredo, às circunstâncias dadas ao personagem, bem como pelos personagens que circundam o protagonista, isto é, se dá pelo discurso narrativo audiovisual da obra.

Atenho-me agora à pragmática do plano atoral no filme, especialmente à corporificação do personagem protagonista, concatenada pelo seu intérprete, de modo imbricado à narrativa de *68 Kill* (Haaga, 2017); esta decorre através da jornada do personagem *Chip* (interpretado pelo ator Matthew Gray Gubler), que é um homem sensível, frágil, romântico, muito magro, de traços delicados, de aparência jovem, uma corporeidade não expansiva, e a expressão facial que anuncia uma constante apreensão (figuras, 1, 2, 3 e 4). Isso é de fulcral importância para o filme, dado que “o corpo é um lugar que conta histórias, discursiva” (JANUÁRIO, 2016, p. 134). Assim sendo, constata-se que de fato há um total emparelhamento da construção de Gubler com a narrativa da obra.

Pontua-se que em termos vocais o ator implementa tons suaves, o personagem tem voz doce, melódica; feminina, pois foge completamente do padrão costumeiro de se utilizar a voz grave para personagens masculinos.

Nada obstante, a corporeidade do ator também atribui fatores tidos como femininos, especialmente na rosticidade e o olhar do ator, ao expressar constantemente temor, apreensão, sensibilidade romântica e empatia, mas com uma ressalva, a masculinidade do ator não se perde, e se transforma no decorrer da trama: a forma do corpo (as bases dos pés, apoio do quadril, e a disposição dos braços) não possui um desenho feminino, no entanto, sua movimentação é comedida, receosa, não é hegemônica, não é viril, nem dominante. Essa construção vai na via negativa da sedimentação da performatividade dos corpos entre pólos opostos de masculino e feminino (BUTLER, 2008). Neste sentido:

O gênero é a consequência de uma produção discursiva que se materializa e produz efeitos de realidade através da estilização do corpo (ou da carne). Se o gênero é performativo, o corpo também o é. É através destes atos performativos que o gênero se legitima como representante de uma essência corpórea. O corpo e as suas práticas é que concebem um efeito de realidade e dão ao gênero uma aparente materialidade (JANUÁRIO, 2016, p. 141).

É com essa materialidade que o ator joga, pois como se sabe “todas estas relações e práticas sociais, além da linguagem, constituem o que se entende por sujeitos femininos e masculinos” (JANUÁRIO, 2016, p. 141). Há que se considerar no caso de Mathew Gray Gubler a própria fisicalidade do ator, já mencionada acima: muito magro, traços delicados (figuras, 1, 2, 3 e 4).

Neste sentido, o ator não corresponde a iconização do herói clássico hollywoodiano, que fora se tornando cada vez mais musculoso, viril. Sublinha-se que o corpo musculado configura-se na contemporaneidade como um instrumento de poder e masculinidade e que socialmente muitos homens procuram dar legitimidade a própria personalidade por meio do ato constante de busca pelo corpo ideal, normativo (JANUÁRIO, 2016).

Figuras: 1, 2, 3 e 4 – Cenas do personagem Chip (Mathew Gray Gubler)



Fonte: (Frames de *68 Kill* (Haaga, 2017))

Assim sendo, a persona do Mathew Gray Gubler se insere muito bem na caracterização desejada pela narrativa do filme ao personagem Chip, que evidencia uma expressão identitária e visual com traços de androgenia; conceito

criado por Sandra Bem (1981), surgiu no início dos anos 70 (Morawski, 1990). Referia-se ao desenvolvimento de traços femininos e masculinos numa pessoa. É pautado pelo paradigma da diferença dos sexos que reduzia o gênero a uma dicotomia *natural* (JANUÁRIO, 2016, p. 150).

Sendo assim, em suma, toda a expressão identitária representada pelo ator Matthew Gray Gubler se dá pela feminização - “características percebidas enquanto prerrogativa feminina” (JANUÁRIO, 2016, p. 133) (figuras, 1, 2, 3 e 4).

Reforça-se que há que se considerar que o trabalho de Gubler, sua atuação, se dá de modo inextricável à ação dramática proposta no plano narratológico do filme, depreende-se pela narratividade de *68 Kill* (Haaga, 2017), que a sua construção do personagem foi assertiva amalgamando o transcorrer da reconstrução da identidade do protagonista Chip em modo de corporificação, posto que em todas as ocasiões de confronto ele é diminuído, sendo sempre derrotado fisicamente pelas demais personagens. De tal modo, a composição do personagem expressa às circunstâncias dadas na narrativa fílmica.

Chip vive um relacionamento abusivo com Liza, no qual ele é o oprimido. Liza é uma mulher de uma sexualidade viril e violenta, agride o parceiro durante as suas relações sexuais, despreza as opiniões dele, ridiculariza a sua posição socioeconômica bem como os seus sentimentos. Logo no início do filme, Liza convence Chip a assaltar um de seus clientes (ao qual ela oferecia serviços de ordem sexual) que tinha em casa 68 mil dólares. Apesar de contrariado, Chip é muito submisso à namorada e aceita o trato. Na ocasião do assalto tudo dá errado, pois Liza acaba por assassinar o cliente e a esposa dele. Ao presenciar os assassinatos Chip fica desesperado, mas Liza age como se os crimes não fossem nada demais, incluindo o fato de terem feito refém a empregada do casal morto (proprietários da residência invadida). A situação vai adquirindo camadas e camadas de agravamento. Ao longo da trama, Chip descobre que a namorada é parceira em diversos crimes do irmão dela. A descoberta ocorre em meio ao interesse de Liza em vender a moça sequestrada para o seu irmão, que por sua vez tenciona mutilar a jovem como *hobby*. Como é possível notar, Haaga promove uma hiperdilatação de uma relação amorosa abusiva no universo ficcional da trama. É somente a partir desta descoberta, que se rompe a ilusão romântica de Chip em relação à Liza. Com medo, ele decide fugir da namorada e nessa jornada, acaba por se envolver amorosamente com a moça sequestrada que se encontra no porta-malas do carro usado na fuga do assalto ☐ Violet (Alisha Boe).

Violet representa na trama o ponto de equilíbrio para a construção da identidade de Chip e, conseqüentemente da sua masculinidade e do modo do personagem fazer-se homem. Isto ocorre a partir da socialização (para usarmos termos advindos dos estudos de gênero) ocorrida entre os personagens.

Assim sendo, é possível observar que o filme busca mostrar que a identidade de Chip está sendo reconstruída, e ele está descobrindo como fazer-se homem, ele não quer dominar, mas também não quer ser dominado, no transcorrer do filme ele é alguém reprimido lutando para ser livre, mas sem tornar-se alguém repressor. Visto que é importante ressaltar que Chip não deseja dominar as mulheres (ou mesmo outros homens) e não possui nenhum conflito interno em ser como é, mas sofre por ser dominado. O personagem não sofre violência apenas de Liza, mas chega

a ser enganado e abusado sexualmente por outras mulheres ao longo do filme. Essa inversão dos papéis tradicionais representa uma grande crítica à dominação masculina (no universo ficcional – via recursos narrativos, tais como o absurdo, a comédia), que é efetivamente um elemento de opressão aos seres humanos.

A frustração do personagem advém da sua ingenuidade; o seu sofrimento na trama acontece sucessivamente, mediante as situações de perigo que o personagem enfrenta, e, contudo, não as identifica de pronto. Essa mesma ingenuidade promove a maior frustração do personagem que é da ordem da romantização das relações amorosas. Assim, a evolução do personagem ao longo do filme não é rumo a uma brutalização ou masculinização, mas, sim, rumo à construção da sua expressão identitária despreocupada com padrões viris de comportamento, vê-se na narratividade da trama esse ato de reconstruir-se enquanto homem. Logo, masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica.

CONJUNTURA FICCIONAL EM TEMPOS DE CRISE: AO ATOR DE CINEMA

Em face dos rumos que a linguagem cinematográfica vem tomando, em que se abriu uma fissura, e conseqüentemente a criação de *um entre-lugar de resistência* que possibilita o questionamento dos papéis sociais dos seres humanos, culminando na representação de *masculinidades em reconstrução*, inclusive na produção do *cinema mainstream*. Torna-se possível afiançar que é crescente o avanço e o surgimento de uma representação cinematográfica amparada no entendimento de relações de gênero não estereotipadas.

Esse espaço para a representação de personalidades múltiplas, relações de gênero plurais amplia a reflexão crítica sobre os mecanismos de manutenção do padrão normativo de gênero, bem como aumenta a perspectiva de que ele pode ser reconstruído.

Essa sapiência amplamente discutida na seara dos estudos de gênero ao longo das últimas décadas, já se faz presente em outras camadas da produção cinematográfica, e o fato dela ter alcançado a produção do cinema hollywoodiano permite considerar que a crise da masculinidade é premente, posto que tem propiciado espaço para reflexão e desconstrução, mesmo que paulatinamente, com vistas ao combate às desigualdades de gênero. Ainda que haja nos marcos do presente um constante movimento reacionário com vistas a inscrever o conservadorismo nos modos de existência das pessoas, o que implica que é salutar que se discorra continuamente sobre gênero como algo plural.

Se por um lado constatamos a insurgência na cena fílmica da representação de masculinidades não hegemônicas, e até mesmo o esboroamento da hierarquia de gênero no universo ficcional da trama, como é o caso do filme aqui analisado, *68 Kill* (2017) de Trent Haaga, em que é notadamente verificada a presença da representação de corpos que fogem do padrão viril hegemônico no *universo mainstream*. Há que se considerar também o *status* do ator no cinema, uma vez que ele é

o responsável pela vivificação em forma de personagem destas personalidades e corpos múltiplos, verificados no plano da realidade e na esfera ficcional (via ator), que passam a ser representados no cinema. Ainda assim, como assevera Costa (2003):

Entre os aspectos menos conhecidos e analisados do cinema devemos, paradoxalmente, recordar o fenômeno do ator cinematográfico, o papel da recitação no processo de produção de um filme, o problema das relações entre a técnica do ator e todas as outras técnicas que sustentam a linguagem cinematográfica. Dizemos paradoxalmente porque o ator cinematográfico foi, desde o final dos anos 10, o elemento com o qual mais fácil e diretamente se identificou com o cinema. Ainda hoje, embora tenham passado muitas décadas desde o fim da idade de ouro de Hollywood e que a política de autores tenha conquistado novos adeptos e se tenham imposto novos estrelismos (dos autores, dos diretores de fotografia ou, como afirmam alguns dos próprios efeitos especiais), o ator permanece um elemento fundamental (COSTA, 2003, p. 235).

Assim sendo, reconstruir masculinidades na linguagem cinematográfica impõe considerar a técnica atuacional, dado o aspecto fundamental do ator. Como consequência é inegável que a concretização da cena fílmica com vistas a gerar a representação de masculinidades não hegemônicas, não estereotipadas, não normativas, vai exigir do ator um apuro ainda maior na composição e atuação destes personagens.

Representar masculinidades que se encontram em reconstrução, significa compreender que a formação técnica atuacional de atores cinematográficos empreendida até pouco tempo era destinada à construção de personagens com uma masculinidade hegemônica. Essa relativamente nova ruptura de representação coloca em evidência novos corpos e novas expressões identitárias. Contemporaneamente se sabe que os atores são medidos em sua competência pela sua versatilidade em interpretar diferentes papéis. É certo que diferentes personalidades foram interpretadas por atores masculinos ao longo dos anos na história do cinema, mas ainda sim, sob a égide de um ideário de uma única masculinidade.

Assim, existe outra dimensão trazida na cena fílmica a partir da complexidade que essa demanda das produções cinematográficas trouxe aos atores, em se representar masculinidades. Essa concepção desnaturaliza a concepção padrão de composição de personagens masculinos. Dito de outro modo, os realizadores da linguagem cinematográfica podem concatenar o esboroamento da representação da masculinidade hegemônica na narrativa ficcional, a partir dos domínios próprios da linguagem e técnica do cinema, porém a técnica atuacional precisa estar emparelhada de modo efetivo com a obra fílmica para que haja de fato a personificação representativa de diferentes modos de fazer-se homem, expondo, portanto masculinidades em reconstrução na linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

68 KILL. Direção: Trent Haaga. Estados Unidos: IFC Midnight, 2017. (95 min), color.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Ana Paula Comin; SALAINI, Cristian Jobi; ALLEBRANDT, Débora; MEINERZ, Nádia Elisa; WEISHEIMER, Nilson. **Desigualdades de gênero, raça e etnia**. Curitiba: Intersaberes, 2012.

CORRÊA, Ana Paula Barbosa. **Vôo cego do ator no cinema brasileiro**: experiências e in experiências especializadas. São Paulo: Annablumme / Belo Horizonte: Fumec, 2001.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Masculinidades em reconstrução**: gênero, corpo e sexualidade. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

LIMA, Cecília. A comédia romântica em Hollywood: o gosto da "água com açúcar". **Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos**. 2010, vol.12, n.1, p. 23-30. ISSN: 1984-8226. Recuperado de: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/4661>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira. **Rever - Revista de Estudos da Religião**. 2015, n.2, p. 160-176. ISSN: 1677-1222. Recuperado de: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/26193>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**. 1985, v.5, n.2. ISSN: 2175-6236. Recuperado de: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1997.

Recebido em: 05/05/2020

Aceito em: 20/08/2020